

Hélice 37

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Miscelánea / Miscellany

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Reflexiones / Reflections

Jules OTERO BESOLÍ

Jessica ALIAGA-LAVRIJSEN

Sofia DUARTE

Daniel NISA CÁCERES

Irene RUIZ VIDAL

Carmen VELASCO-MONTIEL

Crítica / Reviews

Juan HERRERO SENÉS

Hablando de literatura con... /

Talking literature with...

Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ

Obras / Works

Alexandre de RIQUER

Manuel de CUENDIAS & Victor de FÉRÉAL

Gabriel María VERGARA MARTÍN

Jacint VERDAGUER

Teófilo BRAGA

Joan Baptista XURIGUERA

Juan Eduardo CIRLOT

Prosper ESTIEU

Andrée BRUGUIÈRE DE GORGOT

Henrique COELHO NETO

Miguel de UNAMUNO

Joan CREXELLS

Hélice 37

Vol. 10, n.º 2 (otoño-invierno 2024-2025) /

Vol. 10, n. 2 (Fall-Winter 2024-2025)



ISSN: 1887-2905

Depósito Legal: V-2139-2023

ISBN: 978-84-18613-54-8

Revista Hélice: Volumen 10, n.º 2 (otoño-invierno 2024-2025)

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Sara Martín Alegre, Mariano Martín Rodríguez.

Comité científico: Carleton Bulkin, Isabel Clúa, Jonathan Hay, Juan Herrero Senés, Fernando Ángel Moreno, Noemí Novell, Mikel Peregrina.

Corrección, composición, diseño y maquetación: Andrés Massa Holroyd-Doveton.

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.

Sede actual: Evere, región de Bruselas (Bélgica)

martioa@yahoo.com | sara.martin@uab.cat

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados.

Disposiciones legales en www.revistahelice.com

COLABORADORES / *CONTRIBUTORS*

Autores / Authors

Jessica ALIAGA-LEVRIJSEN

Sofía DUARTE

Juan HERRERO SENÉS

Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Daniel NISA CÁCERES

Jules OTERO BESOLÍ

Irene RUIZ VIDAL

Aránzazu SERRANO LORENZO

Carmen VELASCO-MONTIEL

Traductores / Translators

Manuel ESTEBAN SANTOS

Sara MARTÍN

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ



ÍNDICE / CONTENTS

Editorial 7

Miscelánea / *Miscellany*

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, «El país de los garamantes de Antonio de Guevara como mundo secundario entre la utopía y la fantasía épica» 11

Reflexiones / *Reflections*

Jules OTERO BESOLÍ, «Carne, hierro y palabras inciertas: explorando las limitaciones de los términos posthumanos y transhumanos a través de *Hyperion* de Dan Simmons» 17

Jessica ALIAGA-LAVRIJSEN, «Reproducción y violencia sistémica en la ciencia ficción británica contemporánea: *Intrusion* (2012), *The Growing Season* (2017) y *The Birth of Love* (2010)» 39

Sofía DUARTE, «Dominación y silencio en torno a la maternidad en *The Handmaid's Tale* (1985) y *Cadáver exquisito* (2017)» 58

Daniel NISA CÁCERES, «Ifigenia durmiente: mito y distopía reproductiva en *The Testament of Jessie Lamb* de Jane Rogers» 74

Irene RUIZ VIDAL, «Maternaje y ectogénesis en "MOM" de Nieves Delgado» 93

Carmen VELASCO-MONTIEL, «Ecos contradictorios del pasado y maternajes en transición en el mundo postapocalíptico de *MaddAddam* de Margaret Atwood» 107

Crítica / Reviews

Juan HERRERO SENÉS, «Portal para una tierra desconocida: fantasía épica española» 129

Hablando de literatura con... / Talking literature with...

Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ, «Mitología nórdica, fantasía española y propósito literario: entrevista a Aránzazu Serrano Lorenzo» 135

Obras / Works

Alexandre de RIQUER, «The Forest Fights Back» 145

Dioses como demonios en dos leyendas hispánicas inventadas 152

Manuel de CUENDIAS & Victor de FÉRÉAL, «Historia de la gran palmera» 156

Gabriel María VERGARA MARTÍN, «La mujer muerta» 159

Fantasías legendarias paganas patrimoniales de Hispania: materia de Hesperia 161

Jacint VERDAGUER, «La España naciente» 174

Teófilo BRAGA, «Crisaor» 189

Joan Baptista XURIGUERA, «Gerión» 191

Juan Eduardo CIRLOT, «La muerte de Gerión» 193

Prospèr ESTIEU, «Pirene» 207

Andrée BRUGUIÈRE DE GORGOT, «La leyenda de los Pirineos» 208

Henrique COELHO NETO, «El espejo de Brigantium» 209

Jacint VERDAGUER, «L'Espanya naixent» 211

Recuperación de la segunda y la tercera partes desconocidas de

«Las peregrinaciones de Turismundo», de Miguel de Unamuno 241

«La montaña Queda» 248

«El rosal del cartujo» 251

«La montagna "Cheta"» 255

«Il rosaio del certosino» 258

Joan CREXELLS, «La historia al revés» 262

Editorial

Hace unos números anunciamos que *Hélice* se escindiría en dos partes para su publicación alterna cada semestre, una dedicada a los textos literarios traducidos y originales de la sección de Obras, y otra para las demás secciones. Tras una nueva reflexión, creemos ahora que esta división no se justifica, entre otras cosas, porque los lectores tienen el derecho a disfrutar cada número de la variedad que ofrece nuestra publicación, y también porque la propia sección de Obras no deja de aportar, a través de las introducciones a cada texto o conjunto de textos, reflexiones y contribuciones que pueden contribuir al conocimiento académico de forma relevante. Esto nos parece especialmente cierto cuando se dan a conocer en esa sección obras inéditas o desconocidas, cuyo estudio algo más detallado resulta imprescindible para explicar las circunstancias del hallazgo y argumentar hipótesis sobre su escritura y contexto literario e histórico.

Un ejemplo de ello es la recuperación en este número de las dos partes desconocidas en España del viaje imaginario simbólico de Miguel de Unamuno titulado «Las peregrinaciones de Turismundo». Las cuatro partes de esta obra

de Unamuno, un clásico moderno universal, se habían publicado a caballo entre 1919 y 1920 únicamente en la revista italiana *Il Mondo*, para la cual el autor las había escrito. Unamuno tan solo publicó el original castellano de la primera parte, «La ciudad de Espeja», mientras que la supuesta tercera parte, en realidad la cuarta, la había localizado y dado a conocer Manuel García Blanco en las *Obras completas* de Unamuno. García Blanco conjeturó correctamente entonces la existencia de una parte perdida en castellano, pero seguramente no había imaginado siquiera que aquella revista italiana hubiese publicado también otra parte de la que nadie ha dado tampoco noticias hasta ahora. Mariano Martín Rodríguez ha localizado ambas partes (la segunda y la tercera, antes prácticamente desconocidas), ha transcrito su texto traducido por Ettore de Zuani y lo ha retrotraducido al castellano, en beneficio de los hispanistas y aficionados no solo a la obra narrativa de Unamuno, sino también de la fantasía, pues la segunda parte, ambientada en una simbólica montaña *Queda* es un ejemplo original y logrado de aquel género de ficción.

Se trata, pues, de una recuperación de alta importancia filológica. También lo es la presentación de la primera edición completa en un única publicación, con la ortografía actualizada para facilitar la lectura, de *L'Espanya naixent*, una primera versión de la epopeya catalana *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer centrada en su contenido legendario y fabuloso en torno a las aventuras de Heracles en Hesperia. Este asunto clásico fue cultivado por otros escritores de la península ibérica e incluso del sur de Francia, según se desprende de la recopilación de poemas y relatos de diversos autores que figura en este número, además de un *ballet* épico del poeta Juan Eduardo Cirlot, una obra esta suya de juventud en castellano también desconocida que se reedita en este número por primera vez. El conjunto prosigue la serie, iniciada en números anteriores, de versiones modernas de leyendas paganas relacionadas con un territorio u otro de la antigua Hispania romana, o de toda ella, como en este caso.

También figuran en esta sección de Obras una traducción al inglés del hermoso poema catalán de asunto protohistórico «El bosc se defensa» de Alexandre de Riquer, cuya fantasía se pone al servicio de una apología ecocrítica, *avant la lettre*, de la naturaleza virgen. Otro texto catalán de gran interés desde nuestra cosmovisión es el ensayo ficcionalizado «La història a l'inrevés» del filósofo Joan Crexells, quien satiriza con gracia y rigor intelectual la idea tópica del progreso lineal y nos invita a mirar al pasado y sus ventajas con ecuanimidad, lo que no molestará seguramente a las doctrinas actuales de los partidarios del decrecimiento.

Completan la sección la traducción de una falsa leyenda cordobesa escrita en francés en la época romántica y la reedición de una leyenda segoviana de principios del siglo XX en castellano. Ambas se caracterizan por

combinar la recreación especulativa de sendas sociedades protohistóricas y la fantasía de una *subcreación* que acoge sucesos sobrenaturales protagonizados por una figura demoníaca anacrónica, por cristiana, en el seno de las civilizaciones paganas inventadas por los autores. Estas dos leyendas complementan, además, la reedición en volumen de una antología de fantasía épica temprana editada por Mariano Martín Rodríguez y que Juan Herrero Senés reseña en la sección de Crítica de este número, en cuya sección de Miscelánea figura un estudio de la leyenda renacentista de los garamantes. Este episodio independiente de la famosa pseudohistoria *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara es un ejemplo muy temprano de ficción que puede considerarse a la vez utópica y precursora de la fantasía épica, según argumenta Mariano Martín Rodríguez como nueva contribución a sus trabajos de historia de lo épico-fantástico en la literatura española desde sus orígenes hasta la actualidad. A este respecto, las palabras de Aránzazu Serrano Lorenzo, la popular autora de la saga nórdica de Neimhaim entrevistada por Daniel Lumbreras Martínez, respaldan la teoría de aquel acerca de la estrecha afinidad entre la fantasía épica (o *alta fantasía*, según el término equivalente preferido por Lumbreras Martínez) y la ciencia ficción, al ser ambos géneros de ficción especulativa, vuelto el primero hacia el pasado y el segundo hacia el futuro.

Es el futuro, más bien negro, hacia el que apuntan las narraciones dedicadas al *maternaje* (término feminista que se refiere a la experiencia de la madre dentro de la institución de la *maternidad*) que se comentan por extenso en la mayoría de los textos de la sección de Reflexiones. En esta, aparte de «Carne, hierro y palabras inciertas: explorando las limitaciones de los términos posthumanos y transhumanos a través de *Hyperion* de Dan Simmons», el

artículo de Jules Otero Besolí cuyo título ofrece una buena idea de su contenido, la coordinación de los demás ensayos ha corrido a cargo de Jessica Aliaga-Lavrijsen, cuyo propio estudio trata de tres novelas británicas contemporáneas de ciencia ficción sobre el control de la sexualidad femenina y la reproducción (*Intrusion* de Ken MacLeod), la gestación (*The Growing Season* de Helen Sedwick) y el parto (*The Birth of Love* de Joanna Kavenna). El de Sofía Duarte se centra en dos distopías merecidamente prestigiosas, *The Handmaid's Tale* de la canadiense Margaret Atwood y *Cadáver exquisito* de la argentina Agustina María Bazterrica, para profundizar en la comparación que de ellas puede deducirse entre mujeres humanas y hembras no humanas en lo relativo a una maternidad cosificada. Carmen Velasco-Montiel analiza las dinámicas maternofiliales en la trilogía *MaddAddam*, también de Margaret Atwood, explorando cómo estas relaciones se configuran en un contexto postapocalíptico marcado por el capitalismo, la ciencia deshumanizada y el antropocentrismo. Daniel Nisa Cáceres analiza, entre otras cosas como distopía reproductiva, la novela *The Testament of Jessie Lamb* de Jane Rogers, que es una reescritura feminista de la leyenda del ciclo troyano de Ifigenia. Irene Ruiz Vidal ha escrito el único artículo de esta sección

que se ocupa de una narración española; se trata del relato «MOM» de Nieves Delgado, acerca de la ectogénesis como procedimiento de gestación extrauterina y artificial, y de sus posibles consecuencias en la mujer y la sociedad en su conjunto.

Todos estos artículos se presentaron en el marco de una convocatoria temática sobre el maternaje que ha sido tan fructífera que tendremos que irlos publicando en varios números de *Hélice*. Todos ellos responden también a determinados planteamientos ideológicos que se pueden compartir o no, pero que creemos que iluminan aspectos interesantes de las obras estudiadas. Por lo demás, conviene tener presente que la responsabilidad por las afirmaciones efectuadas en los textos de cualquier época y autoría publicados en nuestra revista son exclusiva responsabilidad de quienes los han escrito y no representan la posición de *Hélice*, una revista que no tiene posición alguna propia, ni creemos que deba tenerla, en cuestiones ajenas a la ficción especulativa como tal, es decir, como producto fundamentalmente literario y artístico, con el objeto de demostrar su riqueza cultural, descubrir textos y aspectos desconocidos y, sobre todo, hacer disfrutar inteligentemente a quienes la lean.



Miscelánea /
Miscellany



© Mariano Martín Rodríguez

El país de los garamantes de Antonio de Guevara como mundo secundario entre la utopía y la fantasía épica

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
Investigador independiente

Ninguna gran especie literaria surge entera de la nada. Por eso siempre es factible buscarle precursores y encontrarlos. Si la ciencia ficción tiene un precursor reconocido en el la mentirosa historia verdadera de un viaje a la Luna contado por Luciano de Samósata (125-181) y, más cerca de nosotros, en los numerosos viajes imaginarios a territorios más o menos utópicos, la fantasía épica también tiene precursores en la Antigüedad grecorromana, y en particular en todas aquellas civilizaciones extrañas que habrían existido o existirían aún en los márgenes de la ecúmene o mundo

positivamente conocido, tales como Tule, Hiperbórea o aquellos reinos tan extraños de las amazonas, gobernados por las mujeres. Todas estas civilizaciones míticas o legendarias eran, a diferencia de la historia verdadera de Luciano, invenciones tradicionales y colectivas.

La única subcreación artística en un sentido cercano al concepto moderno popularizado por J. R. R. Tolkien (1892-1973) podría ser la Atlántida de Platón (*circa* 427-347 a. C.). Sin embargo, este imperio inexistente descrito por aquel filósofo ateniense siguió siendo durante siglos un ejemplo aislado, inoperativo.

Su aportación fundamental a la literatura —que era sobre todo el recurso al naciente método histórico y del discurso retórico correspondiente, el de la historiografía, a fin de dotar de consistencia racional y verosimilitud a una civilización imaginaria, a una invención autoral de carácter ficticio y artístico— permaneció ignorada como tal durante siglos, prácticamente hasta que Eduard Mörike (1804-1875) y Ludwig Amandus Bauer (1803-1846) concibieron en el verano de 1825 la isla de Orplid, que habría existido en un pasado remoto antes de ser destruida por sus propios dioses.

Esta invención pionera es el producto de la imitación con fines ficcionales de las «reconstructions (including mediated texts) of linguists, historians, anthropologists, and archaeologists» [reconstrucciones (incluidos textos mediados) de lingüistas, historiadores, antropólogos y arqueólogos] (Williamson, 2015: 29-30) de civilizaciones y culturas desconocidas que las ciencias humanas modernas estaban revelando al público culto occidental de manera sistemática y rigurosa, y cuyos métodos y discursos fundan el procedimiento de subcreación propio de la fantasía épica y la convierten en una rama de la ficción especulativa, en una suerte de *ciencia ficción de las ciencias humanas*, según argumentamos en otro sitio (Martín Rodríguez, 2024). Este procedimiento de subcreación lo pudo haber practicado también, y mucho antes de aquellos amigos escritores alemanes, el escritor castellano Antonio de Guevara (*circa* 1481-1545), sin duda conocedor de la obra

platónica como debía cualquier humanista que se preciase en su tiempo. No obstante, su punto de partida no fue la Atlántida, sino otra manifestación griega de historia (parcialmente) imaginaria que fue durante más de un milenio mucho más conocida e influyente que aquella leyenda platónica: la vida fabulosa de Alejandro Magno¹.

Alejandro III de Macedonia, conquistador del imperio persa aqueménida, es una figura indudablemente histórica, pero sus gestas efectivamente realizadas no debieron de bastar para tal héroe y, siglos después de su muerte, en el III de nuestra era, un griego anónimo, generalmente conocido por el apelativo de Pseudo-Calístenes, escribió una nueva vida de aquel monarca basada tanto en la historia como en la fantasía. Esta última se explaya ahí sobre todo mediante la narración de los supuestos viajes del joven héroe por regiones que, si bien pudieron inspirarse en lugares reales, trazaban más bien una geografía fabulosa, como el país donde imperaba una oscuridad perpetua. Sus conquistas también lo habrían llevado a encontrarse con poblaciones no menos fabulosas, como un reino de amazonas que se le habría sometido. Pese a lo increíble de todas estas hazañas, el libro del Pseudo-Calístenes se ofrece como una biografía, sin que falten por ello pasajes de forma más bien novelesca, diálogos privados incluidos. No sabemos si alguien dio crédito a lo narrado en ella, pero es indudable que su fama fue mayor que la de ninguna otra obra griega antigua, pues se tradujo a numerosos idiomas y dio pie a versiones libres y reescrituras, en prosa y

¹ A partir del siglo XIX se ha producido una curiosa inversión de la fortuna literaria de ambas materias. Mientras que la Atlántida ha sido objeto de numerosos tratamientos literarios en la edad contemporánea, las representaciones literarias de Alejandro Magno y sus hazañas en este período han solido basarse en los historiadores serios y rara vez han seguido al Pseudo-Calístenes a la hora de imaginar aventuras suyas en mundos que se puedan considerar secundarios. Una excepción digna de recuerdo es el cuento «Un'avventura di Alessandro Magno e de' suoi» [Una aventura de Alejandro Magno y los suyos] (*Ecce homo* [Ecce homo], 1908) de Arturo Graf (1848-1913).

verso, en la mayoría de las lenguas de cultura del milenio posterior. Eso ocurrió tanto en Europa, con poemas narrativos medievales derivados de la vida fabulosa del rey Alejandro conservados tanto en latín como en las lenguas vulgares románicas, germánicas y eslavas, como en el Próximo Oriente islámico, especialmente en las regiones de lengua persa. Se trata en su mayor parte de recreaciones expandidas de aquella materia, pero hubo en España una excepción que conviene recordar.

La filología fue una de las grandes disciplinas del Renacimiento humanista europeo, cuyos estudiosos se dedicaron a buscar, encontrar y editar seriamente manuscritos de obras de la Antigüedad, a las que intentaron aplicar un riguroso sentido crítico, al menos desde el punto de vista textual. Los descubrimientos efectuados no tardaron en emularse en la ficción. El ejemplo más famoso de ello es el manuscrito de una vida del emperador romano Marco Aurelio que habría descubierto, según sus propias afirmaciones, Antonio de Guevara. Este lo habría traducido a su lengua castellana con el título de *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528), aunque la versión modificada y definitiva de ese libro se llamaría *Relox de príncipes* (1529). La estrategia del autor no engañó a nadie, pero eso no impidió que la obra, en una u otra de sus dos versiones, se convirtiera en un éxito en toda Europa, como indican las traducciones completas o parciales y las adaptaciones que se hicieron en numerosas lenguas literarias del continente, empezando por el latín (Olmedilla Herrero, 1998). Más que el atractivo de la ficción propiamente dicha, que reviste un carácter secundario en la obra, debió de facilitar esa amplia aceptación el gran número de discursos sobre diferentes asuntos de interés político que abundan en ella, como

era natural tratándose, al fin y al cabo, de una especie de *espejo de príncipes* en torno a la figura idealizada del emperador filósofo protagonista. El más famoso de ellos es seguramente el alegato contra el imperialismo pronunciado por el villano del Danubio, pero hay otro similar en tono y propósito que nos interesa por enmarcarse de manera original en la materia de Alejandro. En los capítulos XXXII y XXXIII de la primera parte de *Relox de príncipes*, Guevara introdujo una digresión en forma de episodio que se puede leer como obra autónoma, consistente en una nueva aventura del Magno en los confines de la India.

En una región montañosa, el rey macedonio habría atravesado el territorio de los garamantes. La descripción que hace de ellos Guevara insiste en su igualdad completa, pues «todos los hombres andavan de una manera vestidos, no tenían más eredades unos que otros» (1994: 262), a lo que se añadía su frugalidad hasta en el expresarse, pues «havlavan pocas palabras y las que hablavan eran muy verdaderas» (262). Por su pacifismo radical, no habían tomado las armas para defenderse de las huestes de Alejandro, sino que se habían limitado a recibirlo sin salir de sus casas ni dirigir palabra a nadie del ejército invasor. Todas estas características configuran una sociedad muy distinta no solo a las que el rey macedón podría haber encontrado en su tiempo, sino también a cualquiera de las conocidas en la época de Guevara, cuya fantasía subcreadora se reafirma tras el largo discurso del anciano garamante que le explica finalmente al conquistador por qué no se han opuesto a él. Celosos de su existencia sencilla, su filosofía de vida se basa en un estoicismo moral que, en lo político, se funda en un concepto de autonomía y aislamiento de cada civilización frente a otras como condición

del mantenimiento de la paz², mientras que en el interior impera una legislación draconiana para mantener incólume su ordenamiento social y político. Las últimas palabras del embajador constituyen, de hecho, la relación de las seis leyes que rigen a los garamantes. De esta manera, el discurso prescriptivo adoptado por Guevara sirve para comunicar de forma original sus valores, creencias y costumbres. Entre otras cosas, así se entera el monarca macedón de que los garamantes tienen un dios para la vida y otro para la muerte, que las mujeres han de asistir al sacrificio de sus hijos a partir del cuarto, que la mentira se castiga con pena capital y que se sacrifica a los varones al cumplir los cincuenta años de edad y a las mujeres cuando cumplen los cuarenta, «porque gran ocasión es a los hombres para ser viciosos pensar que han de vivir muchos años» (273).

Aparte de la posible intención del autor de ofrecer un modelo de ficción utópica, pocos años después de la publicación en 1516 de la propia *Utopia* [*Utopía*] de Thomas Morus (Thomas More, 1478-1535), o al contrario de ironizar a costa del fanatismo de la virtud totalitaria que indican tales leyes, los garamantes aparecen como una civilización inventada singular completa y voluntariamente aislada del resto del mundo. El episodio de Alejandro Magno solo altera ese aislamiento fugazmente, ya que el conquistador renuncia a incorporar a los garamantes a su imperio, quién sabe si impresionado o más bien asqueado a la vista de los rigores morales y penales de aquellos. De esta manera, la ficción que protagonizan enriquece la materia legendaria alejandrina

con un mundo secundario del todo inventado. Guevara incluso recurrió al procedimiento fundamental de convencer a los lectores de la realidad de aquel mundo mediante la autoridad del método histórico y filológico, ya que atribuyó «el original desta historia» (262) a un libro titulado *De antiquitatibus grecorum*, tan inexistente como su supuesto autor, Lucio Bosco. Poco después, la frase que reza «cuentan destes garamantes los historiadores» (262) introduce la descripción de sus costumbres y sugiere que todo lo demás está igualmente documentado. Sin embargo, no se trata de una falsificación histórica como otras muchas que se perpetraron en su época (Caro Baroja, 1991), pues tanto el autor como sus lectores humanistas sabrían que los garamantes eran un pueblo que había existido en Libia. Su transferencia a las montañas de la India es un guiño a los lectores y un indicio voluntario de que se trata en realidad de una civilización imaginaria subcreada de un modo análogo al común en la futura fantasía épica.

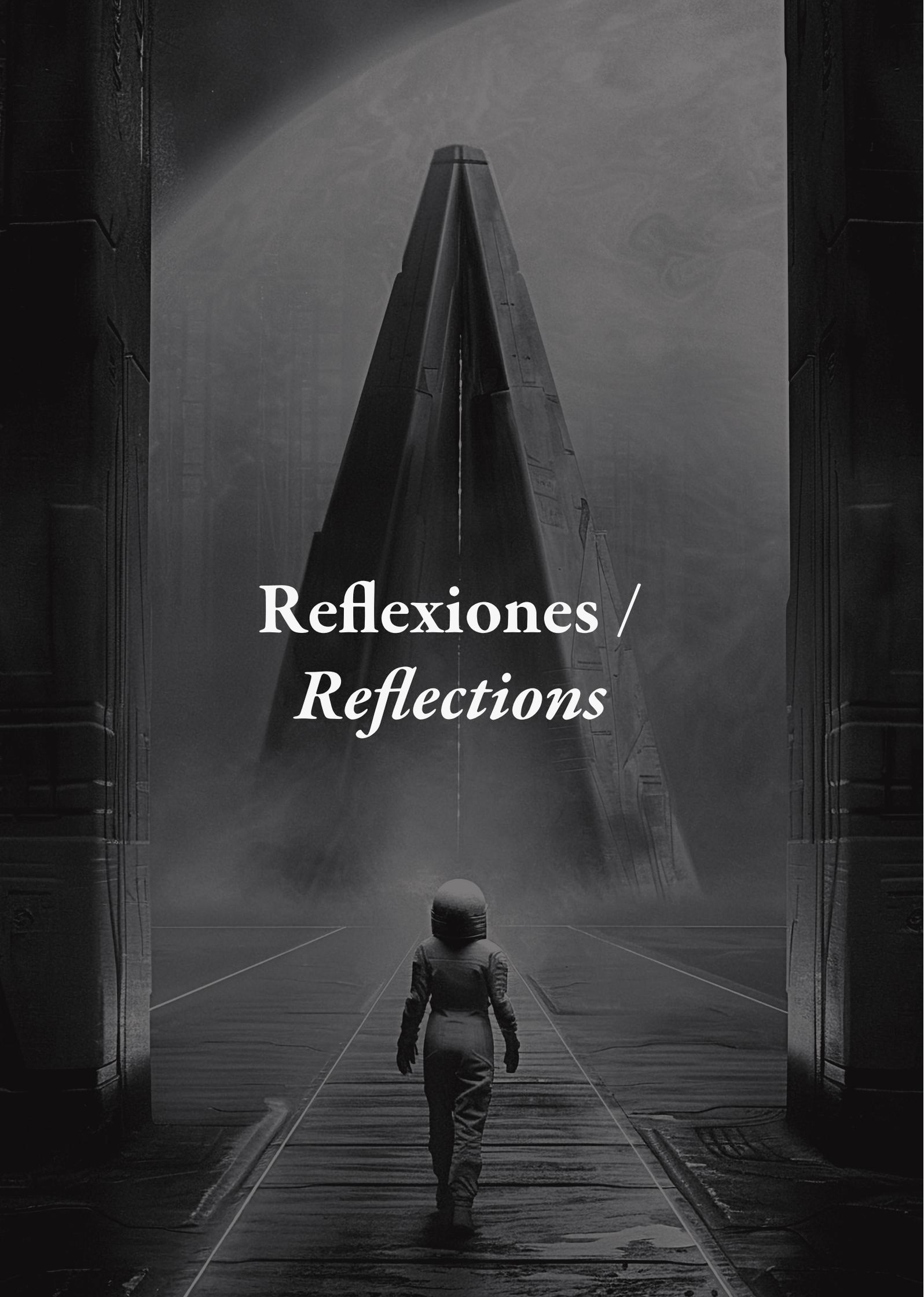
Pese a la fama europea de esta obra de Guevara, el potencial genérico original de su leyenda de los garamantes ha permanecido ignoto, tanto en lo relativo a ese carácter de mundo secundario de la sociedad presentada como a su empleo original del discurso prescriptivo para dar idea del tenor de esa sociedad ficticia. Con todo, no es raro que se la mencione como ejemplo pionero de la literatura utópica en España e incluso en Italia (por la traducción de este pasaje y del libro por Mambrino Roseo en 1543), ya que los garamantes presentan características

² «La sabiduría de un pueblo no se condiciona por su origen ni grado de civilización, sino por su modo de vida. Más se acerca a la existencia paradisiaca el que mejor sabe ocupar lo suyo sin ambicionar lo de los demás, en un contentamiento que podría calificarse de estoico. [...] La paz utópica se resuelve en el planteamiento estoico: Alejandro, futuro modelo de los emperadores romanos, se configura como una de las grandes aberraciones de la humanidad en insatisfacción de poder y desviación de lo natural: salirse de lo que por herencia le correspondía para acaparar (tiranizar) la posesión de los demás» (Rallo, 1979: 133).

fundamentales coincidentes con las de los habitantes de la isla moriana: insularismo (en el sentido de aislamiento), autarquía, uniformidad social, dirigismo absoluto, colectivismo y deísmo (Ornelas Berriel, 2005). Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre los utópicos y los garamantes. Si bien ambas civilizaciones las descubren europeos con ocasión de una expedición, la isla de Utopía existe en el presente de la escritura, como es la norma en el género del viaje imaginario desde Luciano de Samósata, mientras que el mundo de los garamantes es uno pretérito. Guevara se refiere a ellos siempre como una realidad meramente histórica. No se da a entender en ningún momento que los garamantes hubieran pervivido hasta su época en la India ni en ningún otro sitio, de modo que su mundo es algo cerrado no solo en el espacio, sino también en el tiempo, al igual que lo sería Orplid y los demás mundos secundarios autónomos de la alta fantasía (*high fantasy*) moderna. El de los garamantes no lo es por completo debido a la intrusión pasajera de Alejandro Magno, pero por todo lo demás Guevara merece considerarse no solo uno de los primeros cultivadores de la ficción utópica, sino también un verdadero precursor de las subcreaciones épico-fantásticas contemporáneas.

Obras citadas

- CARO BAROJA, Julio (1991). *Las falsificaciones de la Historia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GUEVARA, Fr. Antonio de (1994). *Relox de príncipes*, Emilio Blanco (ed.). Madrid: ABL – Conferencia de Ministros Provinciales de España.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2024). «High Fantasy IS Science Fiction», *Sci Phi Journal*, 2: 22-30, <https://www.sciphijournal.org/index.php/2024/06/21/high-fantasy-is-science-fiction/>
- OLMEDILLA HERRERO, Carmen (1998). «Las traducciones latinas del *Libro áureo* y el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15: 549-559, <https://core.ac.uk/download/pdf/38830067.pdf>
- ORNELAS BERRIEL, Carlos Eduardo (2005). «O *Elogio dos Garamantes* de Mambrino Roseo», *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, 3, <https://ojs.letras.up.pt/index.php/eto/article/view/12105/11002>
- RALLO, Asunción (1979). «El pueblo de los garamantes, símbolo de la pacifidad», *Antonio Guevara en su contexto renacentista*. Madrid: Cupsa, 130-133.
- WILLIAMSON, Jamie (2019). *The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series*. Hampshire: Palgrave Macmillan.



Reflexiones /
Reflections



© Jules Otero Besolí

Carne, hierro y palabras inciertas: explorando las limitaciones de los términos posthumanos y transhumanos a través de *Hyperion* de Dan Simmons

JULES OTERO BESOLÍ
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

The Hyperion Cantos de Dan Simmons es una saga de ciencia ficción aclamada por la crítica que nos lleva a través de la galaxia para experimentar una gran cantidad de ecosistemas, estructuras políticas y formas de vida diferentes. La primera entrega de la saga, *Hyperion* (1989), ganó un premio Hugo y un premio Locus, y la saga en sí ha atraído mucha atención académica. Sin embargo, a pesar de que se ha hablado en profundidad sobre el género narrativo de la saga, no se ha hecho a través de la lente de los estudios posthumanistas

y transhumanistas. Este artículo se pregunta cómo las ideas de Simmons sobre lo que depara el futuro encajan en las preocupaciones posthumanas y transhumanas de hoy. Más específicamente, la tesis principal es que los términos posthumanismo y transhumanismo resultan insuficientes para ilustrar los métodos de transformación y sus resultados dentro de, en particular, *Hyperion* (1989) y *The Fall of Hyperion* (1990), y que se deben emplear palabras nuevas y más específicas para definir completamente el futuro de la humanidad. Tal y como son, los términos posthumanismo

y transhumanismo a menudo se confunden y se usan indistintamente en el discurso sobre la ciencia, la ética y el estudio literario de la ciencia ficción. Sin embargo, son muy diferentes y no pueden, por sí solos, explicar y contextualizar completamente todos los matices de la evolución dentro y fuera de la humanidad que *Hyperion* ofrece. Esta diversidad está mal representada en el binario post/trans y, por lo tanto, requiere más terminología. Para lograrlo, se propone la adición de otro eje al espectro del posthumanismo y el transhumanismo, cosa que hace que el proceso y el método de cambio sean tan importantes como el cambio mismo. Este eje, que añade al paradigma las categorías *cibernético* y *biológico*, garantiza que se observen todas las variables y que el debate posthumanista y transhumanista pueda ser efectivo y conciso.

Palabras clave: Dan Simmons, *Hyperion*, transhumanismo, posthumanismo, ciencia ficción

Abstract

The *Hyperion Cantos* is a critically acclaimed science-fiction saga written by Dan Simmons which takes the reader across the galaxy to experience a plethora of different ecosystems, political structures and ways of life. The first instalment of the saga, *Hyperion* (1989), won both a Hugo and a Locus Award, and the saga itself has attracted its fair share of academic attention. However, even though scholars have talked in depth about the science-fiction aspect of the saga, they have not done so through the lens of posthumanist and transhumanist studies. This article wonders how Simmons' ideas of what the future holds fit into the posthuman and transhuman worries of today. More specifically, its main thesis is that the terms posthumanism and transhumanism prove insufficient to illustrate the methods of

transformation and their outcomes within, in particular, *Hyperion* (1989) and *The Fall of Hyperion* (1990), and that new, more specific words must be employed to fully define the future of humanity. As they stand, the terms posthumanism and transhumanism are often confused and used interchangeably in discourse about science, ethics, and the literary study of science-fiction. They are, however, vastly different, and cannot, by themselves, fully explain and contextualise all flavours of evolution within and beyond humanity that *Hyperion* has to offer. This diversity is misrepresented in the post/trans binary and thus requires further terminology. To achieve this, the addition of another axis to the posthumanism and transhumanism spectrum is proposed, a shift which makes the process and method of change as important as the change itself. This axis, which adds the categories "cybernetic" and "biological" to the paradigm, ensures that all variables are observed, and that post- and transhumanist discussion can be effective and concise.

Keywords: Dan Simmons, *Hyperion*, *The Fall of Hyperion*, Transhumanism, Posthumanism, Science Fiction.

1. ¿Por qué las palabras importan?: Introducción

La saga *The Hyperion Cantos*, escrita por Dan Simmons, nos presenta un vívido mosaico de futuros que la humanidad puede llegar a vivir. Dentro de las páginas de las cuatro novelas (*Hyperion*, *The Fall of Hyperion*, *Endymion* y *The Rise of Endymion*), estas posibilidades coexisten, pero no sin dificultad: apenas protegidas por la enorme distancia entre los planetas, las diferentes facciones libran una

guerra para decidir cuál es el pináculo de la civilización y cuál es una fuerza bárbara, quién es humano y quién el Otro. Y aquí radica la pregunta: ¿qué facción puede afirmar, en *Hyperion*, ser verdaderamente humana, heredera de las preocupaciones y los valores de la especie? ¿Cuáles de las modificaciones de la condición humana la mejoran y cuáles la niegan por completo?

Veintisiete años después de la fecha de publicación del último libro de la saga (en el momento de escribir este artículo), este debate ha cruzado la frontera entre la ciencia ficción y la realidad científica y ha alcanzado el debate académico. Nuevas prácticas como la nanotecnología, la manipulación genética o la bioingeniería permiten vislumbrar lo que depara el futuro para la humanidad y, por temor de las Humanidades a encontrarse desprevenidas, se están escribiendo teorías y sistemas éticos que se ponen en acción con demasiada celeridad como para ser asimilados. Así, la terminología creada para decidir quién heredará el Antropoceno es utilizada con frecuencia para referirse a conceptos diferentes y a menudo contradictorios.

Aquí, dentro de esta terminología, el enfoque se centrará en el par paradigmático «Posthumanismo» y «Transhumanismo», así como en sus variantes. No pretendo añadir otra voz al coro ensordecedor en torno a estos dos conceptos, sino afinar su armonía para una mejor comprensión. En estas páginas no se encuentran juicios de valor, sino que se pretende ofrecer una categorización clínica de las posibilidades futuras con la que se pueda entender el debate que lo abarca todo. Sin embargo, esto no puede hacerse mirando el estado actual de las cosas sino usando la ciencia

ficción como un espejo para la multiplicidad de futuros que acechan, pudiendo inferir así un atisbo de verdad.

La novela *Hyperion* ha sido elegida, por encima de todas las demás alternativas, para cumplir esta función de espejo por su amplia colección de facciones, todas diferentes en su enfoque de la modificación de la condición humana. Mientras que la mayoría de las obras de ciencia ficción exploran un futuro posible en profundidad, Dan Simmons se esfuerza por considerarlos todos y enfrentarlos entre sí en una guerra por el control narrativo.

Simmons ha ganado muchos premios¹ y es conocido por sus contribuciones a la ciencia ficción, el terror y la ficción histórica, así como otros géneros. En cuanto a la presencia de su obra en el mundo académico, la mayor parte de estudios se refieren a su estructura chauceriana (por ejemplo, «Flying Chaucers, Insectile Ecclesiasts, and Pilgrims Through Space and Time: The Science Fiction Chaucer» de T.S. Miller) y a su constante alusión al poeta John Keats y su obra, o su impecable uso de temas fantásticos dentro de la estructura de ciencia ficción. Por el contrario, se han publicado pocos trabajos, como «Humanity's Transhuman Future and the Ethics of the Other in Dan Simmons' *Hyperion Cantos*» de Marszalski, sobre el potencial de la saga en el análisis de los posibles efectos de la evolución humana forzada, pese a ser un tema central en ella.

Solo exploro aquí los dos primeros libros (*Hyperion*, publicado en 1989, y *The Fall of Hyperion*, publicado en 1990; ambos traducidos, a *Hyperion* y *La Caída de Hyperion*, por Carlos Gardini el 1991) de la tetralogía, porque son los más ricos en la construcción del mundo y su cartografía

¹ Once premios Locus, cuatro premios Bram Stoker, tres premios Seiun, dos premios World Fantasy, un premio International Horror Guild, un premio Nocte, un premio British Fantasy, un premio Hugo y un premio BSFA, según el artículo de Wikipedia (véase https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Simmons).

política. Los dos siguientes, *Endymion* (1996, traducido a *Endymion* por Gardini el 1997) y *The Rise of Endymion* (1997, traducido a *El Ascenso de Endymion* por Cardini el 1998) están ambientados tres siglos después, pero la evolución humana durante estos libros no es lo suficientemente variada como para justificar su escrutinio. Además, debido a la naturaleza de este artículo, la trama de la saga ocupa un papel necesariamente secundario, favoreciendo la red de enfoques políticos, culturales y económicos exhibidos por cada facción en el conflicto en curso de *Hyperion*. No obstante, este ensayo resultaría difícil de seguir sin un conocimiento básico sobre la trama, por lo que los siguientes párrafos están dedicados a explicarla.

En *Hyperion*, siete peregrinos abordan una nave espacial con destino al planeta colonial que alberga las Tumbas del Tiempo. Estas son unas grandes construcciones que han viajado hacia atrás desde el futuro para liberar algo desconocido. Están atadas a una criatura llamada Alcaudón, que mata indiscriminadamente y representa una amenaza para los peregrinos; la otra amenaza es la guerra con los Exters (la rama de la humanidad escindida que vive lejos de la Tierra), que se libra en el espacio, pero amenaza con convertir el planeta en un campo de batalla en poco tiempo. Incapaces de hacer nada para detener estas amenazas, y sin saber por qué han sido elegidos, los siete personajes principales se narran sus propias historias mientras embarcan en un peregrinaje que puede resultar mortal.

Hyperion y *The Fall of Hyperion* son, más allá de su increíblemente colorida cartografía política, novelas apasionantes con una trama bellamente interconectada que explora temas como la devoción paterna, el neocolonialismo, la demonización del Otro, la etnia, la religión y lo que significa ser humano. Las respectivas historias son la fuerza motriz de la narración, ya que la guerra y la presencia del Alcaudón se

convierten rápidamente en algo secundario. A través de ellas, se establece la mayor parte de la construcción del mundo imaginado, sobre todo el estado de la sociedad, la presencia del TecnoNúcleo (que es la mente colmena de la inteligencia artificial que controla la mayoría de los aspectos de la Hegemonía) y sus cuestionables intenciones en la creación de cíbridos y algoritmos predictivos, la forma en que se destruyó la Tierra, la colonización de Maui-Covenant, y las negociaciones fallidas con los Exters, personas que decidieron ser nómadas después de la destrucción de la Tierra y que se representan como enemigos deshumanizados durante la mayor parte de la saga. La novela termina cuando los peregrinos llegan a las Tumbas del Tiempo.

The Fall of Hyperion tiene dos historias principales: la primera continua de la novela anterior, siguiendo a los peregrinos mientras exploran las Tumbas del Tiempo y esperan que algo suceda; la segunda sigue a un cíbrido con la personalidad implantada y los recuerdos del poeta John Keats mientras asiste a las reuniones del consejo de la Hegemonía y ayuda a la CEO a desentrañar los secretos del TecnoNúcleo. A lo largo de esta novela, la guerra con los Exters es un tema central, y aprendemos más sobre su sociedad y sus motivos para desconfiar de la Hegemonía.

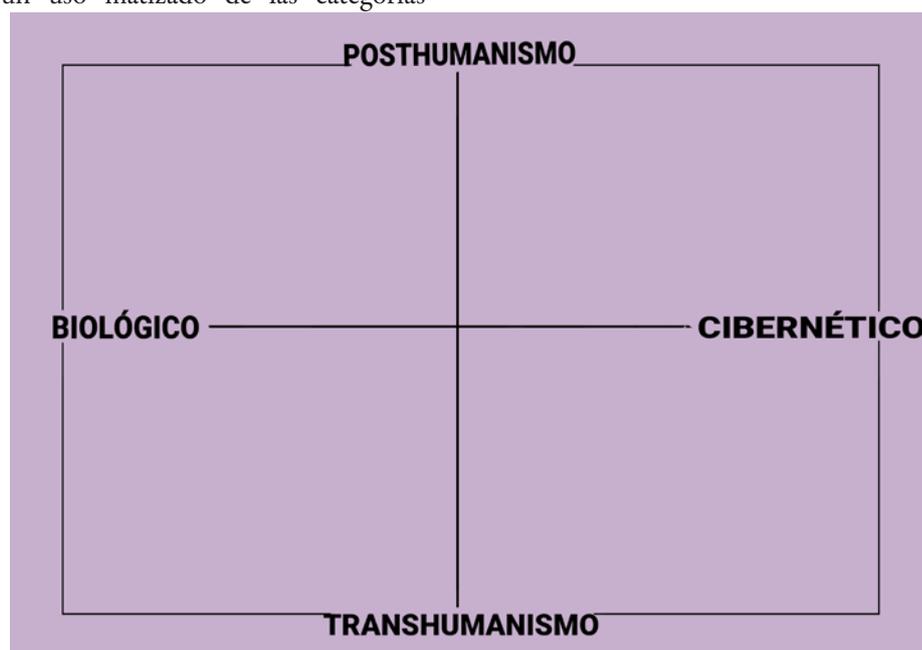
Volviendo al tema central, la metodología utilizada para abordarlo es la siguiente: después de explorar y contrastar los diferentes usos de las palabras *transhumano* y *posthumano* en la bibliografía académica anterior, y habiendo resuelto las contradicciones y generalizaciones presentes, se utilizará la visión de *Hyperion* para dar sentido a las limitaciones de los conceptos y proporcionar ejemplos ilustrativos. Sin embargo, esto proporciona solo dos categorías definidas y estrictas que pronto resultan insuficientes para describir la plétora de

posibilidades disponibles. Un espectro lineal tampoco es funcional: ¿cómo concebir algo que es mitad-post-mitad-trans-humano?

Para resolver esta deficiencia, el paradigma se convierte en un plano x-y (no muy diferente del sistema de coordenadas cartesiano), que añade otro eje a la consideración. La segunda parte explora este segundo eje: qué términos lo deben constituir (y qué implican estos términos), cómo se utilizan en la literatura previa y cómo se representan en *Hyperion*. Mientras que el eje Transhumano-Posthumano explora la relación del posible futuro con la humanidad, que es su objetivo teórico, este segundo eje trabaja en el ámbito de la metodología, considerando el camino tomado para diferir de la humanidad y hacia dónde puede conducir ese camino. Esta es la versión más básica del plano:

vigentes, lo que a su vez tiene como objetivo favorecer un camino divulgativo y accesible hacia el debate en torno a la plétora de futuros posibles que se ofrecen a la especie humana. La prevalencia de la falta de comunicación, la incorrecta interpretación, la contradicción y la confusión en las discusiones previas hacen que la navegación del tema sea un viaje traicionero. Además, a menudo se comete el error de olvidar o descartar la contribución de la ciencia ficción como mera especulación o entretenimiento, a pesar de que las advertencias contenidas en sus historias son a menudo perspicaces, astutas e increíblemente valiosas. A través de la absoluta diversidad cultural de *Hyperion*, el poder organizativo del paradigma propuesto se lleva al límite y se pone a prueba, intentando demostrar su eficiencia y flexibilidad.

La creación de este plano x-y pretende promover una comunicación efectiva y clara y un uso matizado de las categorías



2. El eje y: transhumanismo y posthumanismo

2.1. Bibliografía anterior: cíborg y animal

En la bibliografía académica anterior sobre posthumanismo y transhumanismo ambos términos se utilizan de muchas maneras diferentes. Hay quien los usa indistintamente, sin ninguna diferencia perceptible. Otros los usan para establecer una relación de causalidad (el transhumanismo causa el posthumanismo), o simplemente una diferencia nominal (los transhumanistas desean el posthumanismo). Sin embargo, otros asignan valores diferentes e incluso opuestos a los términos, asociándolos con creencias éticas y políticas.

Estos usos se pueden dividir en tres grupos: el transhumanismo y el posthumanismo pueden ser i) sinónimos imperfectos que se refieren a una idea vaga del futuro, principalmente en estudios más antiguos que vieron una versión muy limitada del debate, ii) palabras relacionadas semánticamente que conducen a la misma conclusión pero en diferentes etapas/áreas, principalmente en estudios realizados por quienes se consideran transhumanistas o critican las visiones transhumanistas, como los participantes de *H+/-: Transhumanism and its Critics*, o iii) polos opuestos que representan una opción consciente para la humanidad, principalmente en estudios escritos por quienes se consideran posthumanistas críticos, como Rosi Braidotti o Derek Ryan.

La primera posibilidad es improductiva: es totalmente inútil para el debate suponer que dos palabras significan lo mismo, especialmente cuando lo que se está describiendo requiere tales matices y especificidades. Por motivos prácticos, se puede suponer que el posthumanismo

y el transhumanismo son, como mínimo, tangencialmente diferentes. La segunda posibilidad, a su vez, puede dividirse en dos opciones que están intrínsecamente conectadas: la causalidad o la diferencia persona/situación.

La relación de causalidad utiliza la palabra posthumanismo para significar «más allá de los límites actuales de la humanidad» y la palabra transhumanismo para describir el proceso por el cual se trascienden estos límites. Según Tirosh-Samuelson, la palabra transhumanismo puede derivar de «transitional human»² (2011: 26), lo que sugiere que el paso hacia la posthumanidad es largo y puede requerir una lenta deliberación además de ensayo y error. Hasta que se alcance la etapa posthumana, los humanos que sucumben al cambio deben aceptar la etiqueta de transhumanos. Esto plantea muchas preguntas: ¿cómo se decide cuándo se ha llegado a la posthumanidad? Y si se llegara, ¿significaría eso el fin de la evolución forzada? Si hay un proceso largo y arduo, y un éxito estático que no requiere más cambios, la conclusión debe ser que hay un estado final y perfecto de (post)humanidad, un regreso al Edén creado por el ser humano.

Es esta idea la que Tirosh-Samuelson critica en su capítulo dentro de *H+/-: Transhumanism and its Critics*, un libro en el que ella habita muy claramente esta última categoría. En este mismo capítulo, también utiliza la diferencia persona/situación, afirmando que «those who welcome the posthuman phase are known as transhumanists»³ (Tirosh-Samuelson, 2011: 20). Esta separación conceptual también está necesariamente correlacionada con la causalidad, en la medida en que los pensadores posthumanistas no pueden existir mientras la posthumanidad no esté a su alcance. Sin

² «humano transicional». Las traducciones de esta cita y de otras al español son de le autore.

³ «quienes dan la bienvenida a la fase posthumana son conocidos como transhumanistas».

embargo, ¿cuál es entonces la diferencia entre una persona transhumanista y una persona transhumana?

Hay que tener en cuenta necesariamente el uso de las palabras: en este artículo, las palabras *posthumanista* y *transhumanista* se utilizan para referirse a una persona que apoya o teoriza el movimiento, y *posthumano* y *transhumano* se utilizan para referirse tanto al futuro hipotético como la persona sometida a los cambios pertinentes. Por lo tanto, un cíborg es transhumano, pero puede no ser transhumanista. Como excepción a la regla, la teoría defendida por los posthumanistas ha mantenido, durante mucho tiempo, la expresión *teoría posthumana* y, por lo tanto, mantendrá el nombre. Sin embargo, de acuerdo con estas definiciones, ¿acaso los pensadores no deben usar las palabras *posthumano* y *posthumanista* hasta que se desbloqueen a través del avance científico, hasta que se abran las puertas del Edén?

En su crítica acérrima a los pensadores transhumanistas, no está claro si Tirosh-Samuelson tiene una preferencia entre el empleo de la causalidad o la diferencia persona/situación, ya que ella misma afirma que los críticos culturales no están seguros de la diferencia y no han llegado a un acuerdo sobre cómo deben usarse estas palabras (Tirosh-Samuelson, 2011: 28). Sin embargo, es interesante notar que ella solo critica el transhumanismo como movimiento, ya que el posthumanismo parece no ser una opinión sino una posibilidad lejana que no está alineada con ninguna inclinación política o moral. Sin embargo hay, de hecho, pensadores

que se autoproclaman parte del movimiento posthumanista cuyas críticas al progreso transhumano son muy similares a las suyas.

Es precisamente este hecho, la existencia de la teoría posthumanista, lo que hace que la tercera posibilidad sea la más productiva semánticamente, capaz de producir las distinciones y definiciones más significativas. Si un futuro posthumano y uno transhumano tienen resultados diferentes, y resultan ser diferentes tanto moral como procedimentalmente, ser capaz de distinguirlos tiene un gran valor discursivo. Es imperativo, sin embargo, definirlos meticulosamente. En su artículo «Following Snakes and Moths: Modernist Ethics and Posthumanism», Ryan afirma lo siguiente:

Unlike contemporaneous philosophies such as “transhumanism,” which strives to use technological advance to form a greater, more perfected humanity, posthumanism urges humans to respect and respond to nonhuman worlds and to reject essentialist and hierarchical divisions between culture and nature⁴. (Ryan, 2015: 299)

Aunque es un defensor del posthumanismo, Ryan no tiene una visión particularmente negativa de su opuesto. Por otro lado, Braidotti, una importante pensadora posthumanista cuya investigación ha sido vital para el movimiento que representa, denuncia en gran medida el «contempt for the flesh» de la gente que se considera transhumanista y su «fantasy of escape from the finite materiality of the

⁴ «A diferencia de las filosofías contemporáneas tales como el “transhumanismo”, que se esfuerza por usar el progreso tecnológico para lograr formar una humanidad más grande y perfeccionada, el posthumanismo anima a los humanos a respetar y responder a los mundos no humanos y a rechazar las divisiones esencialistas y jerárquicas entre cultura y naturaleza».

enfleshed self»⁵ (Braidotti, 2013: 91). Por el contrario, la crítica transhumanista de la teoría posthumanista la castiga por ser no científica: Merzlyakov argumenta que «while posthumanism draws attention to the crisis of humanism, transhumanism is the latter's heir»⁶ (2022: 480), aunque lo hace con la intención de demostrar la superioridad práctica del transhumanismo.

En general, los pensadores transhumanistas y posthumanistas que se esfuerzan por diferenciarse entre sí parecen estar de acuerdo en cuál es la diferencia, pero a menudo son hostiles hacia las afirmaciones del lado opuesto. El primer grupo, en su objetivo de perfeccionar a la humanidad y en su búsqueda de una identidad cibernética que trascienda las realidades humanas, es necesariamente antropocéntrico e impulsado por el progreso, y descarta al segundo como ingenuamente idealista y desdeñoso de la humanidad como fuerza y como especie. Este enfoque en el progreso lineal, así como el desprecio que lo acompaña por las criaturas no humanas, se puede ver ya en «Transhumanism» de Julian Huxley, un artículo donde acuñó la palabra por primera vez y donde declaró por ejemplo que la idea de que la humanidad puede tener una «responsibility and destiny—to be an agent for the rest of the world in the job of realizing its inherent potentialities as fully as possible»⁷ (Huxley, 1968: 73). Esta superioridad es, para él, inherente e innegable.

Por el contrario, la ideología posthumanista se esfuerza para perfeccionar la relación de la humanidad con el mundo mientras explora en profundidad (y hace las paces con) la identidad

animal dentro de la humanidad, subrayando la existencia de una posición no jerárquica en el mundo. Así pues, desconfía de los procesos científicos que no tienen en cuenta esta relación. Además, se preocupa por la justicia: ¿cómo pueden los cambios descontrolados en la humanidad afectar las relaciones entre los seres humanos? ¿Cómo pueden facilitar la crueldad, aumentar la división entre comunidades y crear nuevas formas de opresión para las que la humanidad puede no estar preparada? Y, sin embargo, ¿pueden los posthumanistas proporcionar una mejor alternativa futura? ¿Cómo afectaría a la humanidad un mundo antiantropocéntrico? ¿A qué maravillas está renunciando la especie humana, si renuncia a la evolución transhumana? La precaución, ¿está justificada o es cobarde?

Estas son preguntas que aún no tienen respuesta y que permanecen sin ella dentro de este ensayo. Sin embargo, al expresar los enigmas que plantea la incertidumbre del futuro, se puede apreciar la practicidad del tercer uso semántico de los términos. Tanto el primer como el segundo uso se quedan cortos en la tarea de debatir si se deben o no intentar ciertas modificaciones a la condición humana, y tampoco representan adecuadamente las diversas facciones del debate, ya que no pueden usarse para explicar los desacuerdos éticos y filosóficos sobre cómo la humanidad debe interactuar con el resto del mundo, cómo la libertad individual libera y pone en peligro, y cómo se puede definir la condición humana. En la siguiente parte del artículo, el tercer uso (a partir de ahora considerado definitivo) se explora en el contexto del mundo de

⁵ «desprecio de la carne», «su fantasía de escape de la finitud material del cuerpo hecho carne».

⁶ «mientras el posthumanismo llama la atención sobre la crisis del humanismo, el transhumanismo es el heredero de este».

⁷ «responsabilidad y destino —servir de agente para el resto del mundo en la tarea de concretar sus inherentes potencialidades al máximo».

ciencia ficción de *Hyperion* para evaluar si es necesario realizar algún cambio para que resista adecuadamente el escrutinio.

2.2. La perspicacia de *Hyperion*: Exters, la Hegemonía, I.A. y delfines

En *Hyperion* de Dan Simmons el transhumanismo y el posthumanismo no se discuten, sino que se viven. La estructura social habitada por los protagonistas, llamada la Hegemonía, es una democracia neoliberal enteramente construida y sostenida por el transhumanismo: chips insertados en el cráneo, llamados *comlogs*, hacen de cada ciudadano un cibernético y se vuelven tan vitales para la forma en que perciben el mundo que uno de los peregrinos en un momento dice que estar en un planeta donde su *comlog* no está conectado es «like being blind and deaf. I don't know how colonials stand it»⁸ (Simmons, 1989: 237). Los *comlogs* facilitan la comunicación a larga distancia y el acceso a la Red (que es simplemente Internet), pero también mejoran la visión, sirven como identificación y credenciales, y proporcionan una ventaja militar en forma de detección de calor, infrarrojos y movimiento (cuando es narrativamente necesario)⁹.

Esto significa, esencialmente, que las personas sin esta pieza crucial de *hardware* no pueden acceder a información que es pública para todos los demás, comunicarse de manera efectiva o incluso acceder a la mayoría de las áreas que requieren probar su identidad, por lo que no pueden viajar entre planetas o usar casi cualquier vehículo. Cualquier sociedad

que se niegue a cooperar o adaptarse es una amenaza insignificante en términos de guerra y en desventaja también en cualquier otro término. Sin embargo, muchos no tienen acceso a estas innovaciones: en el planeta colonial Hiperión, que da nombre a la saga, una gran cantidad de «indígenas» esperan en un campo de refugiados, ya que no se les permite evacuar durante la guerra: el cónsul, uno de los protagonistas, habla de los habitantes del planeta con los términos «millions of indigenies and thousands of Hegemony citizens»¹⁰ (Simmons, 1989: 5), y otro más tarde describe a estos mismos indígenas como «simple natives»¹¹ (Simmons, 1989: 21). Se trata de personas no identificadas, sin nombre, tratadas como ganado, debido a su condición de no transhumanas o, según las leyes de este universo, simplemente no humanas.

Los enemigos más notables de la Hegemonía, los Exters, son también de naturaleza transhumana: habiéndose adaptado biogenéticamente a una vida de nomadismo espacial, encarnan una pluralidad que contrasta con la rigidez de la Hegemonía, proporcionando una forma de modificación de la condición humana que no parece ser caldo de cultivo para la marginación o la división social: aunque nunca se explicita, se entiende que su sociedad no contiene humanos no modificados, ya que no sobrevivirían a las duras condiciones. Además, los Exters no explotan a las razas alienígenas que encuentran, y parecen tener un profundo respeto por la vida animal, mientras que la Hegemonía extermina todas las especies

⁸ «como estar ciego y sordo. No sé cómo lo soportan los colonos».

⁹ Otras modificaciones, además del *comlog*, están al alcance de la población de la Hegemonía, por supuesto: de funcionales a puramente estéticas, la modificación de la condición humana es un hecho, y las posibilidades de lujo y entretenimiento son cada vez mayores. Los métodos por los cuales se aplican estas modificaciones se analizan con más detalle en la categoría del eje x, pero las modificaciones centrales de la Hegemonía son notablemente tecnológicas y farmacéuticas.

¹⁰ «millones de indígenas y miles de ciudadanos de la Hegemonía».

¹¹ «simples nativos».

alienígenas con las que interactúa, hasta el punto de que uno de los peregrinos explica que «it is no accident that in six centuries of interstellar expansion the Hegemony has encountered no species considered intelligent»¹² (Simmons, 1990: 457). La Hegemonía también mercantiliza a los animales como atracciones turísticas ya que, después de extinguir a la mayoría de las especies durante la destrucción de la Tierra y la terraformación de otros planetas, los animales sufren clonaciones y modificaciones simplemente para la diversión de las personas.

Por lo tanto, se podría argumentar que los Exters, en su respeto por otras especies y por el medio ambiente, son posthumanistas, aunque ciertamente no son posthumanos; de hecho, el significado de la palabra debe ser necesariamente reconstituido en el contexto de la ciencia ficción: en un género donde las narrativas humanas no son el único foco, no todas las palabras pueden emplearse para describir a los humanos. Así, mientras que el pensamiento posthumanista pertenece al mundo académico y a las preocupaciones éticas humanas, la condición de ser posthumano (y los futuros posthumanos mismos) debe pertenecer a aquellos que, en la ficción, pueden perseverar después de que lo haga la humanidad: los animales, sin duda, pero también las especies alienígenas y los seres artificiales emancipados.

Aquí es donde las cosas se vuelven complejas: la ciencia ficción proporciona un significado de la palabra «posthumano» que no se puede encontrar ni usar (fuera del debate sobre la ficción) en el mundo tal como se conoce hoy. Si aceptamos que un futuro posthumano pertenece a quienes no lo son, también estamos aceptando que no seremos

nosotros quienes escribamos sobre este futuro si alguna vez se convierte en realidad. La adición de este significado de «posthumano» al paradigma significa la hipotética renuncia al control narrativo, en al menos uno de los futuros potenciales que aguardan. No se trata de una afirmación pesimista o antihumanista: simplemente hay que tener palabras para las cosas que son desagradables.

Hay, ciertamente, mucho de lo desagradablemente posthumano en *Hyperion*: el TecnoNúcleo, una mente colmena de inteligencia artificial con sus propias facciones y objetivos (que son desconocidos por la Humanidad), es responsable de muchos de los avances tecnológicos y permite que la Hegemonía se vuelva dependiente de su consejo y de su destreza predictiva en todos los asuntos. El TecnoNúcleo, cómodamente implantado en las cabezas de todos los ciudadanos, gobierna sus casas y sus medios de transporte, y tiene el poder de acabar con la humanidad, al encontrar una resistencia insignificante; es una fuerza posthumana de control y opresión creada por la misma Humanidad. Sin embargo, creados de manera similar pero impotentes, los androides capaces de experimentar sentimientos y criados con la colonización en mente (Marszalski, 2015: 651) son esclavizados y utilizados para terraformar, tripular naves y crear asentamientos. El sujeto posthumano no está, al parecer, a salvo de la explotación.

Para completar la imagen, y ampliar los límites entre el posthumanismo y el transhumanismo, se crean los cíbridos: hechos de carne y hueso, pero vinculados al TecnoNúcleo, con mentes modeladas artificialmente hechas de biomaterial imitando la de una persona humana, los cíbridos están

¹² «no es casualidad que en seis siglos de expansión interestelar la Hegemonía no haya encontrado ninguna especie que se pueda considerar inteligente».

«ontologically closer to conscious artificial intelligences than to contemporary humans»¹³ (Marszalski, 2015: 650). ¿Cómo encaja esta creación en las categorías previamente establecidas? Sería terriblemente inverosímil creer que un ser que ha sido modificado genéticamente por la inteligencia artificial pueda ser humano; sin embargo, el personaje imitativo utiliza sentimientos reales de alguien que murió hace mucho tiempo (en el caso de *Hyperion*, el cíbrido más prominente está modelado a partir de la poesía, los diarios personales y la información biográfica de John Keats). ¿Cómo se debe considerar a esta criatura?

Entre otros, el caso del cíbrido es la razón por la que, en este artículo, el paradigma propuesto es un plano, y no cuatro categorías estáticas: en un género que a menudo empuja los límites entre lo que puede ser y lo que no, hay muchísima ambigüedad. Gran parte de la saga se centra en a debatir si esta copia de John Keats merece tener derechos: si puede ser considerado posesión de otro, si su finalización constituye un crimen de asesinato, y si tiene derecho a conocer su propósito o a elegir uno diferente. A lo largo de las novelas resulta claro que, éticamente, para sus creadores en el TecnoNúcleo, este cíbrido constituye «merely another appendage, a remote, somewhat more complex but otherwise no more important»¹⁴ (Simmons 1989: 324).

El TecnoNúcleo, los Androides y los Cíbridos son, sin embargo, solo una cara de la

moneda posthumana, posiblemente la peor. En palabras de Rosi Braidotti: «advanced capitalism and its bio-genetic technologies engender a perverse form of the posthuman»¹⁵ (2012: 7). El otro lado es el futuro por el que abogan los posthumanistas: especies no humanas (y no modificadas artificialmente) que gobiernan su planeta de origen sin ser molestadas o que coexisten con los humanos de manera no jerárquica. Aparte de las muchas especies alienígenas (en su mayoría masacradas por la Hegemonía durante la terraformación), un ejemplo notable son los delfines en Maui-Covenant¹⁶, que se comunican con los humanos a través de una tecnología de traducción rudimentaria y conviven armoniosamente con ellos. Aunque los humanos están presentes en Maui-Covenant, el carácter sagrado de los delfines y su centralidad para la cultura y el ecosistema proporcionan motivos para argumentar que se trata, de hecho, de un acuerdo posthumano.

Por supuesto, al más puro estilo de Simmons, Maui-Covenant finalmente se agrega a la Red de Mundos¹⁷, se convierte en un destino turístico y se gentrifica, lo que finalmente provoca que los delfines cometan un suicidio masivo, algo que el cónsul recuerda vívidamente, explicando cómo «in the morning, the waves were gray with the bodies of dead dolphins»¹⁸ (Simmons, 1989: 456). La idea de que lo transhumano y lo posthumano no pueden coexistir es perpetua en la forma en que *Hyperion* nos muestra la Hegemonía: las razas

¹³ «ontológicamente más cercanos a las inteligencias artificiales conscientes que a los humanos contemporáneos».

¹⁴ «tan solo otro apéndice, remoto, algo más complejo pero no más importante».

¹⁵ «el capitalismo avanzado y sus tecnologías biogenéticas generaln una forma perversa de lo posthumano».

¹⁶ Uno de los planetas coloniales que son capaces de mantener un gobierno independiente debido a su distancia de la Red de Mundos.

¹⁷ La red de planetas interconectados que son parte de la Hegemonía, y por lo tanto pueden ser visitados indiscriminadamente por sus miembros.

¹⁸ «por la mañana las olas se teñían de gris con los cadavers de los delfines».

no humanas son esclavizadas o esclavizadoras, y la cooperación nunca es una opción en la economía altamente competitiva que permite un progreso constante pero sin sentido. La alternativa, por lo tanto, el proverbial Edén, es de origen Exter; pero, ¿qué es lo que separa a los dos y hace que uno sea moral y el otro inmoral?

Aunque la proclividad de la Hegemonía a la esclavitud y la marginación ciertamente no ayuda, una enorme parte de la diferencia reside en la metodología utilizada para la evolución: un lado ha forzado tecnológicamente el entorno para que este obedezca al dominio de la humanidad, mientras que el otro se ha modificado a nivel genético, adaptando sus cuerpos a los frágiles entornos que el espacio ha ofrecido. Es significativo, por lo menos, observar cómo las dos facciones consideran la tecnología y la adaptación genética: la Hegemonía tecnoloquecida utiliza la modificación genética solo con fines estéticos y de entretenimiento, lo que puede ejemplificarse con el concepto de un «ARNist» (Simmons, 1990: 4), una palabra que se utiliza en las novelas para describir a los escultores que trabajan con ARN (Ácido Ribonucleico) y que deriva de la palabra artista. Por el contrario, los Exters parecen usar la tecnología principalmente para la guerra. En la siguiente sección, se explorará en detalle la importancia de la diferencia metodológica y se contextualizará en nuestro paradigma.

3. El eje x: lo Cibernético y lo Biológico

3.1. Literatura previa: carbono, silicio y punks

En la primera parte de este artículo se ha abordado el primer eje que constituye el plano paradigmático, el del posthumanismo y el transhumanismo. Los conceptos (que han sido definidos, claramente separados y contextualizados en *Hyperion*) se ocupan solo de un aspecto del futuro posible: su finalidad (más específicamente, de si este futuro será antropocéntrico o no). El otro eje, necesario para completar la categorización, se refiere al método procedimental utilizado para forzar la evolución humana (en el caso del transhumanismo) o para desplazar a la humanidad del centro de la narración (en el caso del posthumanismo).

A un lado de este eje x, se encuentra lo Cibernético. Esto responde a prácticas como la adición de implantes cibernéticos (como, por ejemplo, prótesis), la mayoría de las nanotecnologías, la inserción de chips de cualquier tipo¹⁹, y a la creación de inteligencia artificial y seres sintientes similares que están hechos de materia inerte. En el otro lado del eje, lo Biológico define conceptos como la idea del *wetware*²⁰ y prácticas como la bioingeniería, la bioquímica, la modificación genética, la cría selectiva o por mutación, la transgénesis, la clonación y muchas más.

¹⁹ Como el proyecto Neuralink (<https://neuralink.com>), una iniciativa transhumanista que ha pasado a los ensayos en humanos después de que su experimentación en animales fuera, supuestamente, en su mayoría infructuosa y criticada por la FDA según el Consumer News and Business Channel (CNBC) en <https://www.cnbc.com/2024/02/29/musks-neuralink-brain-implant-company-cited-by-fda-over-animal-lab-issues.html> y considerada por el Comité de Médicos por una Medicina Responsable como cruel e invasiva en <https://www.pcrm.org/ethical-science/animals-in-medical-research/cruel-brain-experiments>.

²⁰ Concepto relacionado con términos informáticos como *hardware* y *software* pero aplicado a la mente humana y al sistema nervioso; suscita la idea de que los cuerpos pueden ser *programados* como puede serlo un electrodoméstico.

La criatura transhumana creada por medios cibernéticos es un cibernético, un acrónimo de cibernético y organismo²¹. Un cibernético tiene que proceder de un humano, aunque es una discusión ética completamente diferente evaluar si la humanidad permanece después del procedimiento en casos extremos donde queda poca o ninguna materia orgánica. Los cibernéticos van desde una persona con un marcapasos hasta un cerebro humano encerrado en un cuerpo de acero: siempre que el origen de la criatura sea humano y su modificación sea tecnológica, se constituye como un cibernético y una entidad transhumana (en lugar de posthumana).

Para Donna Haraway, sin embargo, el cibernético también puede ser de origen biológico (animal), como argumenta en *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, donde el cibernético «appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed»²² (1991: 11). Sin embargo, como este artículo se basa en el principio de que la creación de nuevas palabras debe usarse para separar conceptos de manera efectiva, el paradigma propone replantear esta idea: una criatura biológica transhumana y, por lo tanto, una criatura mejorada biológicamente (genéticamente), como los Exters en *Hyperion*, no debe considerarse dentro del ámbito de los cibernéticos. ¿Qué palabra, entonces, se puede usar? Como alternativa se empleará el término GMOrg²³ que suma el acrónimo de procedencia inglesa,

Organismo Genéticamente Modificado, pero mantiene el sufijo -org con el objetivo de crear una palabra cohesiva que encaje bien tanto en entornos de ciencia ficción como dentro del debate académico. El Oncorotón²⁴, por ejemplo, sería un GMOrg.

Dentro del ámbito del posthumanismo, el lado cibernético es bastante claro: necesariamente debe incluir una inteligencia artificial (o de alguna manera transferida) dentro de una criatura mecánica. Esta inteligencia no puede, sin embargo, pertenecer a un ser humano, porque se ha establecido que un cerebro humano dentro de una máquina es un cibernético en una etapa posterior, siempre y cuando ese cerebro sea consciente de sí mismo y capaz de tomar decisiones (¿una podría preguntarse cómo se puede medir eso, ¿cómo se puede determinar si el cerebro está controlando o simplemente alimentando un cuerpo mecánico? Sin embargo, carezco de espacio para responder a preguntas de tal calibre).

El posthumanismo biológico es, a su vez, increíblemente variado: puede manifestarse en forma de una especie animal emancipada que evoluciona más allá del alcance de la humanidad, una especie alienígena, o incluso como criaturas que son creadas por medios biológicos, ya sea por humanos o por otra entidad. Estas últimas, estas criaturas biológicas artificiales, se pueden dividir en dos grupos: las que no están sujetas a ninguna modificación, llamadas Clones (como, por ejemplo, la oveja

²¹ Según el artículo de Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cyborg>.

²² «aparece en el mito allí donde la frontera entre lo humano y lo animal se transgrede».

²³ Palabra creada para el propósito de este trabajo, por su autora.

²⁴ Tipo de ratón (*Mus Musculus*), modificado genéticamente para que sea más susceptible al cáncer (con fines de investigación). La controversia en torno a él se originó por la decisión del creador de patentarlo, pero apenas hubo críticas centradas en su creación. Más información en «Bioética y Derecho de Patentes: El caso del Oncorotón» (https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2006/03/article_0006.html).

Dolly²⁵), y las que son modificadas o creadas desde cero. Para estas, se necesita una palabra: se sugiere aquí un término tomado de Simmons y mencionado anteriormente: el Cíbrido (que es, hay que suponer, en sí mismo un acrónimo de las palabras Cíborg e Híbrido). Un Cíbrido sería, por tanto, un ser creado por medios biológicos que difiere significativamente de aquel ser del que está moldeado, una mente creada cibernéticamente que reside dentro de un cuerpo orgánico. En *Hyperion* un cuerpo humano clonado está controlado por una personalidad de inteligencia artificial que, aunque insertada cibernéticamente, reside en un cerebro orgánico con conexiones neuronales naturales, engendrando un sujeto biológicamente creado (por un creador no humano) y necesariamente posthumano.

Lo cibernético y lo biológico no son en absoluto un concepto nuevo: en su visionario libro *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*, Lars Schmeink utiliza las categorías de ciencia ficción *Cyberpunk* y *Biopunk* para presentar sus reflexiones sobre las diferencias entre ambos y su relación con el sufijo *-punk*. Schmeink concluye que el género Cyberpunk es una herramienta fantástica para reflexionar sobre «cyborg-enhanced and genetically engineered humanity and the social implications both technologies bring with them»²⁶ (Schmeink, 2015: 21) y que el Biopunk debería proporcionar la misma perspectiva, con la ligera diferencia en el método que implica el prefijo *bio* (2015: 24). Sin embargo, la idea de que estos avances pueden ser iniciados por el movimiento *punk*

está relegada a la ficción, ya que la mayoría de las iniciativas ciber y biotranshumanistas son académicas o corporativas, mientras que el movimiento *punk* es antisistema. Por lo tanto, tal como están las cosas, ni el Cyberpunk ni el Biopunk pueden extrapolarse al mundo real para predecir escenarios futuros.

Otra forma en que lo cibernético y lo biológico pueden ser considerados es por sus materiales centrales: según Latorra, el transhumanismo puede estar basado en el carbono, refiriéndose a cualquier alteración del cuerpo humano que provenga del propio cuerpo, o en el silicio, refiriéndose al ciberespacio y a los cuerpos artificiales (Latorra, 2015: 533). Por supuesto, se necesitan muchos más ingredientes en la alquimia de la evolución forzada, pero el carbono y el silicio son los más concisos por metonimia. Esta etiqueta también es productiva con respecto a los futuros posthumanos en la ciencia ficción, en cuyo caso el silicio significaría un futuro centrado en la inteligencia artificial o en los robots, mientras que el carbono indicaría la presencia de una especie no humana (ya sea animal o alienígena), cíbridos o clones.

Dejando a un lado el método y el material, se añade una última consideración, ya que Hayles proporciona, en *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, otro brillante valor binomial, cuando rechaza y critica la «ability to dominate or substitute the flesh»²⁷ (1999: 251). El paralelismo es claro: mientras que el método biológico pretende imponer el dominio sobre la carne, transformarla en la

²⁵ Oveja Finn-Dorset clonada en 1996 a partir de células de la glándula mamaria, pero no modificada genéticamente. Si bien la clonación fue exitosa y Dolly tuvo seis corderos, murió prematuramente (alcanzando la mitad del promedio de vida de su especie) debido a una adenomatosis pulmonar. Esto, así como el hecho de que sufría de artritis, llevó a algunos investigadores a creer que los animales clonados pueden envejecer más rápido que los nacidos de forma natural. Esta información está tomada del sitio web del Museo Nacional de Escocia (<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/natural-sciences/dolly-the-sheep/>), ya que Dolly se exhibe en su Galería de Ciencia y Tecnología.

²⁶ «una humanidad aumentada al estilo cibernético y con ingeniería genética y las implicaciones sociales que ambas tecnologías les suponen».

²⁷ «capacidad para dominar o sustituir la carne».

forma deseada, el método tecnológico rechaza la carne y opta por sustituirla por creaciones más perennes. La carne, en este caso, puede significar parte del cuerpo humano, su totalidad o, en casos posthumanos, el concepto mismo de vida orgánica. ¿Qué son los humanos, sino carne que se ha autoproclamado reina de la creación?

Así, habiendo considerado toda la categorización productiva (procedimiento, material y relación con la carne) el eje x se constituye teniendo, por un lado, lo cibernético, el uso del silicio (y otra materia inorgánica) y el reemplazo de la carne y, por el otro, lo biológico, el uso del carbono (y otra materia orgánica) y el dominio sobre la carne. Al igual que con el posthumanismo y el transhumanismo, existe una gran superposición temática «between the organic and the inorganic, the born and the manufactured, flesh and metal, electronic circuits and organic nervous systems»²⁸ (Braidotti, 89). En la siguiente sección, se contextualiza el eje x dentro de las modificaciones humanas vistas en *Hyperion* y sus propósitos estas.

3.2. La perspicacia de *Hyperion*: Alcaudones y sátiros

El *Hyperion* de Dan Simmons entra, según W. A. Senior, en la categoría de «Cyberpunk» (2012: 215). Sin embargo, hay muy poco *punk* en su universo cibernético, especialmente porque todos los elementos cibernéticos de la Hegemonía están controlados y administrados por corporaciones, que son apoyadas y respaldadas por un gobierno tan neoliberal que, en lugar de tener una primera ministra, elige etiquetar a su Gobernadora con el título de CEO del Senado (Simmons, 1989: 2).

Este sistema altamente competitivo no parece producir ninguna inconformidad organizada más allá de los contramovimientos

estéticos basados en modificaciones biológicas del cuerpo, aunque crea una buena cantidad de comunidades e individuos marginados. En cambio, la oposición al gobierno proviene de más allá de las fronteras de la Hegemonía: en planetas coloniales como Maui-Covenant, la revolución llega en forma de personas que rechazan el progreso cibernético del Antropoceno y que adoptan una perspectiva natural y respetuosa con el medio ambiente. Dentro del vacío interplanetario, entre las estrellas, la revolución llega en forma del enemigo, el opuesto temático: los Exters. Ostensiblemente, a través de los diferentes métodos y capas de performatividad, tácticas de guerrilla y conflictos interestelares, la oposición es siempre biológica.

Por lo tanto, se puede conjeturar que no son el posthumanismo y el transhumanismo los que son diametralmente opuestos, sino lo cibernético y lo biológico: después de todo, la Hegemonía está aliada con el TecnoNúcleo a lo largo de la mayor parte de la historia, y los Exters parecen respetar ferozmente a los animales que se esfuerzan por imitar, así como a las especies alienígenas que encuentran. Así, se pueden adivinar las preferencias de Simmons: en su ficción, después de todo, lo cibernético representa el control social, el neoliberalismo violento, el neocolonialismo y la destrucción del mundo natural, mientras que lo biológico se identifica con el desvalido social: en el mejor de los casos, es el protector de aquellos que no pueden protegerse a sí mismos e, incluso en el peor de los casos, es el hedonismo y la búsqueda inquieta de la individualidad artística.

Incluso dentro de una obra de ficción se trata de una creencia, una opción expresada entre dos bandos, que debe ser escuchada: es un hábito terrible olvidar cómo las palabras de los escritores de ficción pueden contribuir a la conversación e inclinar la proverbial balanza.

²⁸ «entre lo orgánico y lo inorgánico, lo nacido y lo manufacturado, la carne y el metal, los circuitos electrónicos y los sistemas nerviosos orgánicos».

Al margen de la academia, y más allá de ella, los escritores de ciencia ficción son «storytellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. [...] Theorists for cyborgs»²⁹ (Haraway 1991: 52). Los puntos de vista de Simmons no se explorarán aquí, dentro de este texto, pero requieren una mayor consideración. Por ahora, sin embargo, las formas en que Simmons explora la modificación del yo (y la creación de un yo no humano) a través de varios métodos ocupan un lugar central, ampliando y poniendo a prueba los límites del paradigma lingüístico que es el centro de este ensayo. Las próximas páginas se centran principalmente en el lado transhumano de la moneda, que está más sujeto a matices y confusiones.

El uso principal de la mejora cibernética en *Hyperion* es, como se indica anteriormente, funcional y dirigido a una mejor (o más rápida) producción. El trabajo en la Hegemonía es en su mayoría manual o burocrático, consistiendo en un esfuerzo por terraformar todos los planetas a los que pueden llegar y por tener un humano diplomático detrás de todos los esfuerzos. Con todo, tener un conocimiento fácilmente accesible de todas las cosas no hace que los ciudadanos de la Hegemonía estén más informados, simplemente hace que el conocimiento sea una mercancía sin apenas valor real. Capacidades como la memorización o la investigación se pierden, al igual que la lectura analógica. Para respaldar este hecho, la historia de uno de los peregrinos comienza con las siguientes palabras: «In the beginning was the Word. Then came the fucking word processor. Then came the thought processor. Then came the death of literature. And so it goes»³⁰ (Simmons, 1989: 175). Efectivamente,

lo que esto significa es que no hay razón para que nadie se sienta frente a una hoja de papel: si se puede aprender mientras realiza un trabajo manual, ¿por qué no se trabajaría constantemente? Incluso cuando esta actitud frente al trabajo se centra en la producción de arte, la eficiencia garantiza que nadie esté ocioso durante demasiado tiempo, que no haya tiempo para ninguna reflexión que no sea útil de inmediato.

El silicio y el metal son prácticos: externalizan la toma de decisiones a la inteligencia artificial predictiva, la recuperación de información a un algoritmo, e incluso el embarazo y el parto a incubadoras para que ninguna madre se quede nunca alejada del trabajo; los métodos citados en *Hyperion* incluyen «*ex utero* fertilisation, [...] a clonal surrogate, a gene-spliced virgin birth»³¹ (Simmons, 1989:177), etcétera. Rara vez se utiliza una tecnología con fines recreativos (aparte de ver películas, que es más bien una distracción), y cuando se utiliza, el lector debe entender que se trata de una práctica clandestina y mal vista. Este es el caso del único aspecto ligeramente Ciberpunk de la sociedad hegemónica, acertadamente llamado *Cyberpuke* (cibervómito) en las novelas, práctica que utiliza dispositivos de alta tecnología para cargar temporalmente la conciencia de humanos en el TecnoNúcleo, aparentemente sin otra razón que el riesgo asociado y el deseo de alcanzar lo posthumano e integrarse en él. Esto plantea la pregunta: ¿puede alguien convertirse en posthumano renunciando voluntariamente a sus lazos con la humanidad, o perdiendo su voluntad y siendo esclavizado por una entidad posthumana? ¿Qué movilidad tienen

²⁹ «narradores que exploran qué significa tener un cuerpo en entornos de alta tecnología. [...] Teóricos de los ciborgs».

³⁰ «En el inicio estaba la Palabra. Luego vino el puto procesador de texto. Luego el de pensamiento. Luego la muerte de la literatura. Y así nos va».

³¹ «la fertilización *ex utero*, [...] el alquiler clonal, un nacimiento virginal con edición genética».

las facciones dentro del paradigma? Hay una terrible promesa ligada a la idea de que alguien puede dejar atrás su humanidad y convertirse en *uno de los otros*.

Dejando a un lado las aventuras cibernéticas, la recreación accesible proviene del campo farmacéutico: una panoplia de sustancias recreativas, la mayoría de ellas adictivas, están siempre presentes en el tiempo libre de todos los ciudadanos, como los «erotic stimsims» (Simmons, 1989: 25), la «ultra-morphine» (1989: 94), «Flashback [...] and autoimplants» (1989:197), «endorphins, [...] orgasm derms, shunt primers, cannabis inhalers, non-recom tobacco cigarettes, and a hundred less identifiable drugs»³² (1990: 46). Estos no son necesariamente cibernéticos o biológicos, pero, como suele suceder con el abuso de sustancias, son capaces de alterar a fondo la química del cerebro. La última práctica recreativa, reservada para aquellos que pueden permitírselo y considerada un símbolo de un estilo de vida hedonista, es el cambio estético a través de la manipulación genética y la bioingeniería: modificaciones drásticas sin otra función que la de destacar entre la multitud y la belleza mórbida tallada por los ARNistas. Esto es algo que uno de los personajes principales ha experimentado de cerca, ya que «Martin Silenus actually refers to his "satyr period" in which he had himself bioengineered to have the body of a satyr»³³ (Senior, 2012: 219). Estas modificaciones nunca parecen tener un uso práctico más allá de la ostentación de riqueza.

Por el contrario, los esfuerzos biológicos de los Exters tienen una función enteramente práctica, que es adaptarse a todos los entornos

sin tener que modificarlos o destruirlos. No se explica, en las novelas, cómo se entretienen los Exters. Sin embargo, sus únicos usos verificados de la tecnología son la guerra y el transporte, este último disfrazado estéticamente por medio de la biodiversidad, ya que sus naves contienen elementos orgánicos. La sociedad Exter se presenta como una forma de vida idílica, un Edén creado a partir de las condiciones más duras.

Hay, dentro del uso transhumanista de *Hyperion* del carbono y el silicio, dos desviaciones de la norma notables: el primero son los Templarios que, inicialmente, parecen rechazar el modo de vida de la Hegemonía promoviendo una perspectiva naturalista. Sin embargo, pueden ser descartados rápidamente, ya que su posición política no niega su realidad: tienen *comlogs* y otras modificaciones, y participan voluntariamente en el transhumanismo y en la Hegemonía, aunque sean reacios a la terraformación. La otra desviación son los Bikura. Se trata de una tribu del planeta Hiperión que ha sido modificada a través de una versión compleja de cría selectiva que incluye una entidad parasitaria intradérmica que los protagonistas llegan a conocer a través del diario del Padre Paul Duré, un explorador católico que escribe: «It lay there as if it were part of my flesh. I pulled, scraped, and tore [...] *It did not come off*»³⁴ (Simmons, 1989: 79, cursivas originales). Se trata efectivamente de una forma de transhumanismo biológico, aunque no consensuado: más tarde se revela que la entidad fue creada por el TecnoNúcleo. Los Bikura (y el Padre Paul Duré) constituyen, por lo tanto, una forma de transhumanismo

³² «estimuladores eróticos»; «ultra-morfina»; «Flashbacks [...] y autoimplantes»; «endorfinas, [...] parches orgásmicos, cateterismo, inhaladores de cannabis, cigarrillos no recomendados, y otros centenares de drogas menos conocidas».

³³ «Martin Silenus de hecho se refiere a "su etapa como sátiro" en la que el mismo se había aplicado bioingeniería para tener un cuerpo de sátiro».

³⁴ «Estaba ahí como parte de mi carne. Tiré, arrastré y arranqué [...] *No salió*».

biológico provocado por una entidad cibernética posthumana.

Las entidades posthumanas son casi completamente claras en su ubicación dentro del paradigma: los androides y la inteligencia artificial son tecnológicos, mientras que las especies alienígenas y los animales, tanto naturales como clonados o recreados después de la extinción, son biológicos. Se ha indicado ya que los cíbridos, como la copia de Keats, son ambiguos aunque tienden al posthumanismo; también son en su mayoría de naturaleza biológica, incluso si son creados por entidades cibernéticas, porque están constituidos orgánicamente.

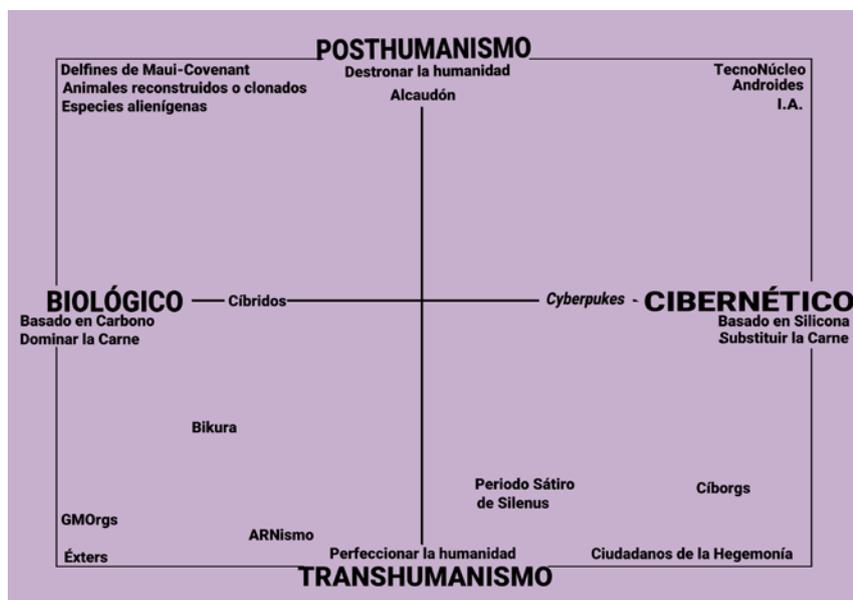
Hay un último caso atípico notable, una criatura a la que todos los personajes del libro intentan dar sentido sin éxito. Hecho de cromo y cartílago, enviado desde un futuro lejano, el Alcaudón sigue siendo un enigma. Es creado por el TecnoNúcleo, utilizando el ADN y la personalidad de un hombre muerto hace mucho tiempo. Es orgánico sin serlo del todo. Se engendra y se forja. No hay duda alguna sobre su origen posthumano, pero el método es

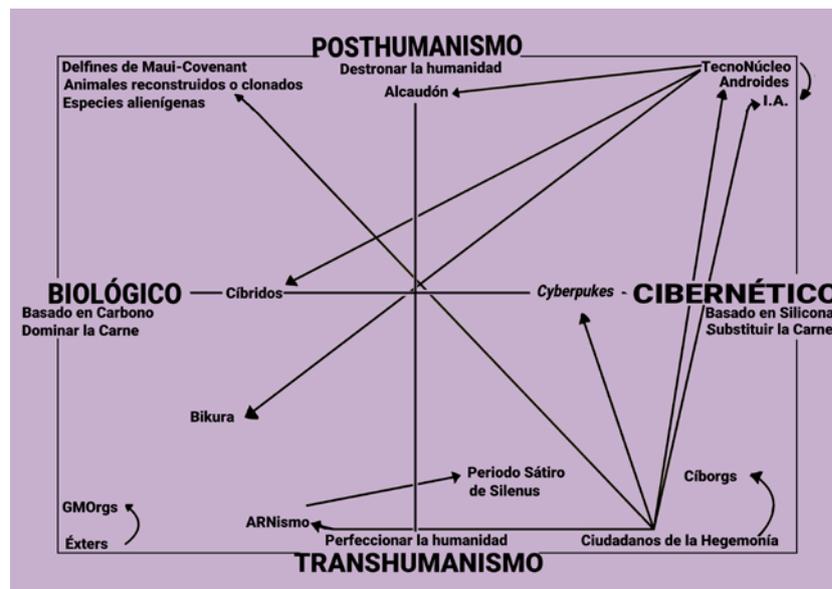
indiscernible. Por lo tanto, se beneficia de que el paradigma esté en un plano, porque puede ser colocado en el medio (en la cima de la línea del posthumanismo) en lugar de ser empujado indecorosamente dentro de una categoría estática que es solo parcialmente correcta. La flexibilidad del paradigma, por lo tanto, puede explicar los medios mixtos en la creación, así como de los dilemas relativos a la humanidad de un sujeto.

La guerra de la carne: conclusiones e investigaciones futuras

Esta conclusión debe comenzar necesariamente revisando el aspecto visual del paradigma, con la adición de las definiciones presentadas a lo largo de este ensayo y los ejemplos proporcionados por *Hyperion*:

Como se puede ver en el plano, todos los ejemplos tienen un lugar que explica su relación con la humanidad así como los métodos con los cuales han sido creados. Para complicar aún más las cosas, he añadido flechas direccionales para dar sentido al punto de origen de cada ejemplo:





Habiendo examinado todas las variables presentes en *Hyperion* y *The Fall of Hyperion* de Simmons, la pluralidad y diversidad dentro de su narrativa es innegable. Es imposible dejar de preguntarse si esta multiplicidad de futuros es algo que la humanidad puede lograr y esperar; y, sin embargo, más allá del asombro pueril que puede suscitar, hay una advertencia que requiere cautela. Si la humanidad ha de trascender y lograr la autosuficiencia evolutiva, cada paso debe ser cuidadosamente planeado y, lo que es más importante, debe ser consciente de sí mismo. Hay un enorme peligro en hacer las cosas simplemente para demostrar que se están haciendo o para demostrar que son posibles. La teoría siempre debe liderar, y debe predicar con el ejemplo: la oscuridad académica es una mala praxis cuando el tema debatido es tan universal como estar encarnado dentro de la (post)modernidad.

El paradigma propuesto en este ensayo toma como objetivo ser tan transparente e intuitivo como pueden serlo las palabras en un tema tan complejo. Basado en los ejemplos de

Hyperion, representa un enfoque claro y realista que se puede utilizar tanto en la ciencia ficción como en la realidad (mientras que la línea entre las dos se difumina y se disipa), y que no toma partido ni hace juicios de valor: para iniciar un debate ético efectivo, primero se debe llegar a una comprensión de lo que significa cada cosa, cuál es la posición de cada parte y qué es exactamente lo que se está sometiendo a escrutinio.

Este es a menudo el aspecto más confuso de la conversación moderna sobre el posthumanismo y el transhumanismo: mientras los pensadores posthumanistas denuncian el transhumanismo, los pensadores transhumanistas se declaran defensores del futuro posthumano, y ningún bando reconoce al otro ni al transeúnte confundido. Este último se siente abrumado, escuchando solo un coro disonante hecho por un millón de voces que predicán advertencias de pánico, lutos derrotistas, promesas ilusorias y salmos fanáticos, mientras la orquesta toca cada vez más rápido. Es desgarrador y aterrador,

y ciertamente no hace que alguien se pueda entusiasmar con el futuro de la humanidad.

Está claro que la saga *Hyperion* tiene mucho que ofrecer en relación con las consecuencias de ciertos futuros. Las novelas de Simmons contienen una plétora de preguntas sin respuesta que pueden ser respondidas a través del análisis y podrían resultar útiles para enfrentar la gigantesca tarea de desenredar el futuro. Nos podríamos preguntar, por ejemplo, sobre la naturaleza del híbrido y su humanidad, sobre los límites de la transhumanidad y si puede entrar voluntariamente en lo posthumano, sobre las consideraciones éticas relacionadas con las modificaciones corporales como medio para mejorar la producción económica, etcétera. Además, ya que *Hyperion* se publicó en 1989 y los discursos entorno el futuro de la Humanidad han evolucionado, este ensayo está inevitablemente desactualizado, ya que el género de ciencia ficción sin duda ha progresado en la exploración de los posibles futuros de la humanidad. Las investigaciones futuras podrían centrarse en el uso de este paradigma para explicar nuevos ejemplos de evolución humana, tanto en el frente transhumano como en el posthumano, así como en el análisis del discurso más reciente sobre cómo debería proceder la humanidad.

Sin embargo, hay asuntos más urgentes: antes de lanzar la visión de *Hyperion* o de cualquier otra novela de ciencia ficción a la conversación con la esperanza de que pueda perdurar, se debe reflexionar seriamente sobre si esta danza de muerte está haciendo un favor o daño. ¿Cómo se ven afectadas emocional y cognitivamente las nuevas generaciones por estas terribles incertidumbres? ¿Cómo puede persistir la esperanza? ¿Cómo puede la ciencia ficción proporcionar un respiro, si aceptamos que el escapismo no puede ser su principal negocio? ¿Cómo pueden los debates siempre

presentes sobre el futuro transformarse en algo constructivo, amigable y seguro para cualquiera que desee aprender y dar su opinión sin ser llevado a la pista de baile?

Hay que continuar explorando los futuros plausibles que se pueden encontrar, eso es un hecho, pero se debe pensar en la naturaleza de la investigación, su accesibilidad, su propósito... Y su recepción general. Los transhumanistas más prominentes han recurrido a Twitter (ahora X) para reunir a las masas en torno a un debate del que solo conocen una parte. Los posthumanistas ocupan espacios activistas, salas de conferencias y ensayos casi indescifrables. Las historias de ciencia ficción gritan, proclamando la llegada del lobo a cualquiera que se detenga a escuchar, y sus gritos se amortiguan a medida que se entregan, lenta pero seguramente, a una industria que se ha vuelto formulista y sumisa.

Obras citadas

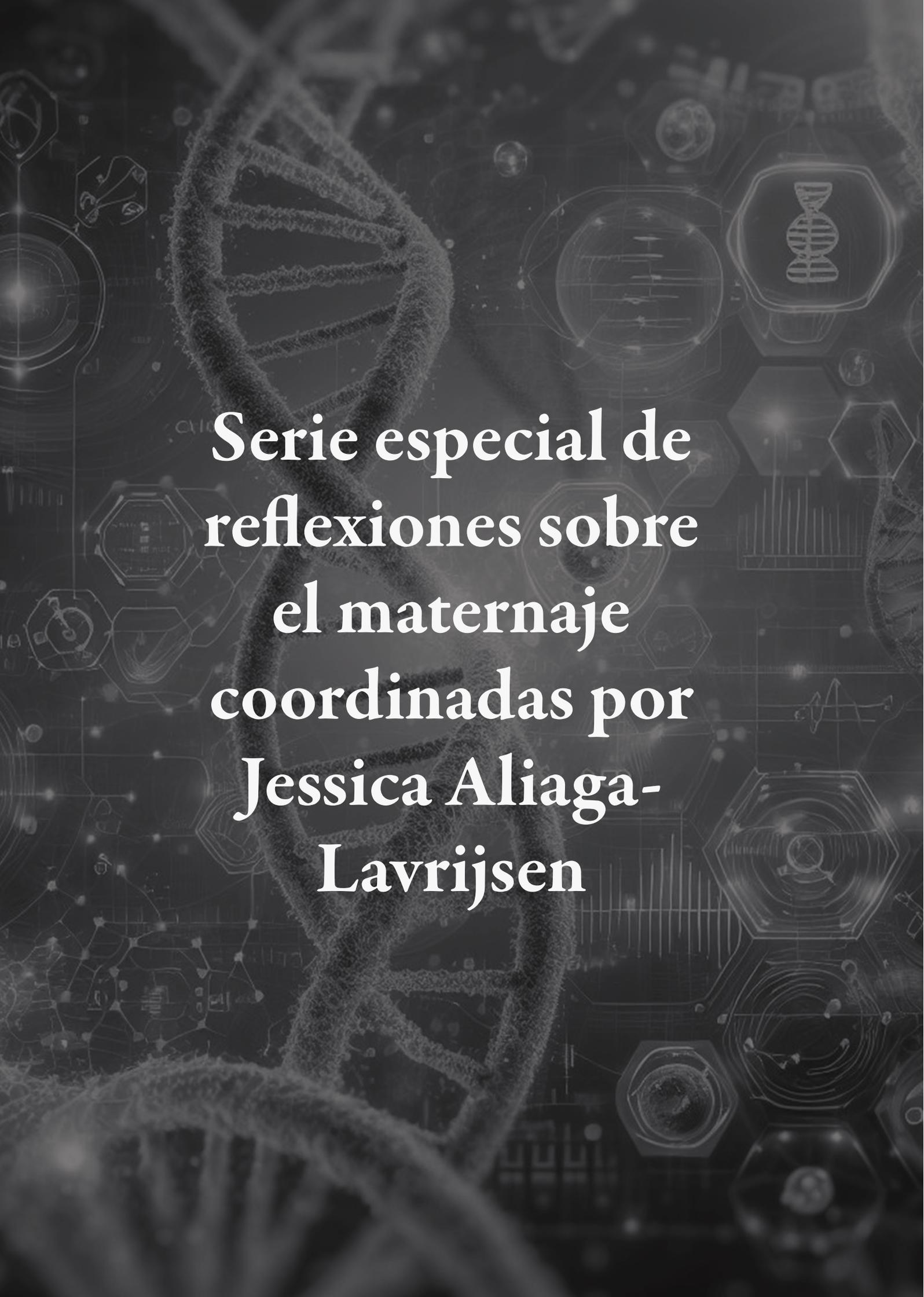
Fuentes Primarias

- SIMMONS, Dan. *Hyperion*. London: Orion, 1989. [*Hyperion*, trad. Carlos Gardini. Barcelona: B de Bolsillo, 2019]
- . *The Fall of Hyperion*. London: Orion, 1990. [*La caída de Hyperion*, trad. Carlos Gardini. Barcelona: Ediciones B, 2005]

Fuentes secundarias

- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. New York: Routledge, 1991.
- HAYLES, Katherine N. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

- HUXLEY, Julian. «Transhumanism». *Journal of Humanistic Psychology*, 8.1 (1968): 73-76.
- LATORRA, Michael. «Post-and Transhumanism: An Introduction». *College Literature*, 42.3 (2015): 532-535.
- MARSZALSKI, Mariusz. «Humanity's Transhuman Future and the Ethics of the Other in Dan Simmons' *Hyperion Cantos*». *Bohemica litteraria*, 18.2 (2015): 44-58.
- MERZLYAKOV, S.S. «Posthumanism vs. Transhumanism: From the 'End of Exceptionalism' to 'Technological Humanism'». *Her. Russ. Acad. Sci.*, 92 (Suppl 6) (2022): 475-482.
- RYAN, Derek. «Following Snakes and Moths: Modernist Ethics and Posthumanism». *Twentieth Century Literature*, 61.3 (2015): 287-304.
- SCHMEINK, Lars. *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- SENIOR, W. A. «Dan Simmons's *Hyperion Cantos*: The Fantasy Within». *Hungarian Journal of English and American Studies*, 18:1/2 (2012): 213-226.
- TIROSH-SAMUELSON, Hava. «Engaging Transhumanism». Grassie, William and Hansell, George R. *H+/-: Transhumanism and its Critics*. Bloomington: Xlibris, 2011, 19-52.



**Serie especial de
reflexiones sobre
el maternaje
coordinadas por
Jessica Aliaga-
Lavrijsen**



© Jessica Aliaga-Lavrijsen

Reproducción y violencia sistémica en la ciencia ficción británica contemporánea: *Intrusion* (2012), *The Growing Season* (2017) y *The Birth of Love* (2010)¹

JESSICA ALIAGA-LAVRIJSEN
Universidad de Zaragoza

Resumen: Históricamente en las sociedades patriarcales, las mujeres han sido excluidas de sus procesos sexuales y reproductivos, desde los orígenes de las prácticas biomédicas y anatómicas hasta el uso de las tecnologías reproductivas más avanzadas. En este artículo se analizarán tres novelas británicas contemporáneas de ciencia ficción y la representación de la exclusión

de la mujer en tres campos principales de la sexualidad: el control de la sexualidad femenina y la reproducción en *Intrusion* (2012), de Ken MacLeod; la gestación en *The Growing Season* (2017), de Helen Sedwick, y el parto en *The Birth of Love* (2010), de Joanna Kavenna.

¹ La investigación de este capítulo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2021-124841NB-I00) y por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo (H03_20R).

Palabras clave: Parto, ciencia ficción contemporánea, ectogénesis, control de fertilidad, gestación, reproducción

Abstract: Historically, in patriarchal societies women have been excluded from their sexual and reproductive processes, from the origins of biomedical and anatomical practices to the use of the latest reproductive technologies. In this article three contemporary British science fiction novels will be analysed, as well as the representation of the exclusion of women in three main fields of sexuality: the control of female sexuality and reproduction in Ken MacLeod's *Intrusion* (2012); gestation in Helen Sedwick's *The Growing Season* (2017) and childbirth in Joanna Kavenna's *The Birth of Love* (2010).

Key words: Childbirth, contemporary Science Fiction, ectogenesis, fertility control, gestation, reproduction

1. Introducción: la medicina y el cuerpo de la mujer

Desde los orígenes de las prácticas biomédicas y anatómicas hasta las últimas tecnologías reproductivas, las mujeres² han sido tratadas como objetos más que como seres responsables que pueden decidir sobre su propia vida (Valls Llobet, 2021: 133). El sesgo de género en la medicina moderna tiene raíces históricas profundas³, ya que el cuerpo femenino ha sido consistentemente menos estudiado que

el masculino, lo que ha impactado de manera significativa la calidad de la atención médica para las mujeres. A pesar de que «[m]edicine has always seen women first and foremost as reproductive bodies» (Jackson, 2019: 44)⁴, los órganos reproductores femeninos, que en el pasado se consideraban simplemente una vasija vacía, continúan siendo malinterpretados en la actualidad: de hecho, la anatomía del útero con la que todos estamos familiarizados es en realidad la imagen de «an inert, isolated, dissected womb, whose ligaments, vessels and innervations have been stripped off»⁵, basándose en los dibujos del órgano en una mesa de disección, con las trompas uterinas colocadas de forma plana por la gravedad (Qiu Liu, 2021: s.p.). Lo más preocupante es que los textos médicos contemporáneos aún perpetúan estas representaciones incorrectas, donde se describe de manera errónea la anatomía femenina, como las trompas de Falopio y los ovarios colgando. Al mismo tiempo, las nuevas tecnologías reproductivas, presentadas como una ampliación de las opciones para las mujeres, también presagian una mayor hegemonía médica sobre sus decisiones reproductivas (Romanis *et al.*, 2021: 820).

En términos generales, la ideología patriarcal ha permitido a los hombres ejercer el control sobre los procesos biológicos femeninos, sustentándose en un modelo que ve a las mujeres como intrínsecamente anormales y el embarazo como un estado inherentemente patológico (Cahill, 2001: 334). A menudo se ha dicho que el advenimiento de la ginecología y la medicalización del embarazo y el parto han

² En este artículo utilizo las palabras «mujer» y «mujeres» como categorías, que, más allá de la mera biología, también se refieren a la «posición social» derivada de múltiples factores: algunos biológicos, culturales, sociales, históricos, lingüístico-discursivos, psicológicos, etcétera, (Robles, 2018: 43-44).

³ Algunos autores sitúan en los propios fundamentos de la medicina en la antigua Grecia (Cleghorn, 2021).

⁴ «[L]a medicina siempre ha visto a las mujeres ante todo como cuerpos reproductivos».

⁵ «un útero inerte, aislado, disecado, cuyos ligamentos, vasos e inervaciones han sido despojados».

excluido aún más a las mujeres de su propia sexualidad y de sus procesos reproductivos.

Es cierto que la atención médica salva la vida de muchas mujeres y sus bebés durante el embarazo y el parto⁶, pero la violencia obstétrica —que se define como «a form of gender-based violence»⁷ relativa a la violación de la integridad de las mujeres durante la prestación de atención de maternidad (Pickles y Herring, 2019: 151)— está aumentando, sin que en la actualidad en el Reino Unido se elaboren disposiciones legales específicas (Verity y Pickles, 2022: s.p.). Del mismo modo, en los Estados Unidos, las recientes leyes antiaborto, como la de la Corte Suprema que anuló el fallo *Roe v. Wade* de 1973, que revirtió cincuenta años de protección constitucional establecida para el aborto⁸, y están proliferando los proyectos de leyes anti-LGBTIQ+ (solo en los legisladores estatales han propuesto un récord de 238 proyectos de ley que limitarían los derechos de los estadounidenses LGBTIQ+ este año)⁹. En España podemos observar cómo recientemente han aumentado las propuestas de grupos conservadores que se oponen a Ley de Identidad de Género y que cuestionan o limitan algunos de los avances en derechos LGBTIQ+. Igualmente, en el Reino Unido, también se

están produciendo debates y tensiones sobre los derechos LGBTIQ+, la identidad de género, la educación inclusiva y los servicios de salud para personas LGBTIQ+. Estos retrocesos legales y la falta de protección específica para las mujeres en contextos de atención médica revelan un preocupante avance del control sobre los cuerpos y derechos reproductivos, lo que pone en peligro tanto la autonomía como la seguridad de las mujeres y las personas LGBTIQ+.

Como señaló la autora feminista Janice G. Raymond hace treinta años, es bastante común que los debates sobre los derechos y las tecnologías reproductivos tengan lugar sin considerar «how and why women become pregnant»¹⁰ (1993: xxv.). Como ella misma afirmó, «[r]eproduction is the consequence of men's sexual access to women»¹¹ (1993: xxv.). Y muy a menudo también, «[r]eproductive abuse of women's bodies is accepted as normal, because sexual abuse has paved the way»¹² (1993: xxv.). Creo firmemente que sus declaraciones todavía se consideran válidas hoy en día. En consecuencia, el género, la sexualidad y la reproducción están intrínsecamente interrelacionados y profundamente imbricados en una jerarquía de poder. Además, la liberación

⁶ Hay que tener en cuenta que la maternidad sigue siendo la primera causa de mortalidad prematura en África y Asia: 515 000 muertes al año, el 99 % de ellas en países en desarrollo (Valls Llobet, 2021: 120).

⁷ «una forma de violencia de género».

⁸ Dieciocho estados cuentan con leyes que abren la puerta al enjuiciamiento de mujeres embarazadas y proveedores que intentan abortar en virtud de una serie de disposiciones que incluyen homicidio, feticidio, agresión y abuso infantil (Dobbs, 2021: s.p.). Trece estados han introducido o aprobado leyes que permiten a los ciudadanos particulares demandar a las personas que ayudan o instigan al aborto a cambio de una remuneración financiera (Kitchener *et al.*, 2022: s.p.).

⁹ La lista de legislación incluye medidas como la restricción de los temas LGBTIQ+ en los planes de estudio escolares, permitiendo exenciones religiosas para discriminar a las personas LGBTIQ+, limitando la capacidad de las personas trans para practicar deportes, usar baños que correspondan con su identidad de género o recibir atención médica de afirmación de género, entre otras (Lavietes y Ramos, 2022: s.p.).

¹⁰ «cómo y por qué las mujeres se embarazan».

¹¹ «[l]a reproducción es la consecuencia del acceso sexual de los hombres a las mujeres».

¹² «[e]l abuso reproductivo de los cuerpos de las mujeres es aceptado como normal, porque el abuso sexual ha allanado el camino».

de las mujeres, junto con la política sexual y reproductiva feminista, no puede lograrse sin desafiar y erradicar la definición masculina de los cuerpos femeninos y su abuso sistemático.

2. Literatura de ciencia ficción, sexualidad femenina y fertilidad

Tradicionalmente, la literatura de ciencia ficción se ha centrado en la exploración de avances científicos y tecnológicos, así como en la manera en que la humanidad busca dominar y transformar el entorno natural. Este enfoque ha reflejado un interés en las capacidades humanas para moldear el mundo a través de la ciencia y la tecnología, a menudo subrayando la relación de control y poder que se establece entre el ser humano y el medio ambiente. Cuestiones como la sexualidad y la reproducción femeninas no se han abordado a menudo en la ciencia ficción androcéntrica, al menos desde una perspectiva femenina (Aliaga-Lavrijsen, 2019: 60). Sin embargo, tras el auge de la ciencia ficción feminista en los años setenta, han aparecido más novelas de ciencia ficción feministas que se centran en cuestiones de fertilidad y reproducción (2019: 61), desafiando la narrativa más tradicional y explorando nuevas dimensiones en las interacciones entre la tecnología, la naturaleza y las experiencias humanas. Por citar solo algunos ejemplos, encontramos *Solution Three* (1975) de Naomi Mitchison, *Ethan of Athos* (1986, *Ethan de Athos*) de Lois McMaster Bujold, *The Handmaid's Tale* (1985, *El cuento de la criada*) de Margaret Atwood, *The Children of Men* (1992, *Hijos de hombres*) de P.D. James, el relato «Bloodchild» (1995, «Hija de sangre») de

Octavia Butler, *Transformation Space* (2010) de Marianne De Pierres, *When She Woke* (2011) de Hillary Jordan, *Bumbed* (2011) de Megan McCafferty, la novela corta «The New Mother» (2015, «Nueva Madre») de Eugene Fischer, *Future Home of the Living God* (2017, *Un futuro hogar para el dios viviente*) de Louise Erdrich, *Red Clocks* (2018, *Relojes de sangre*) de Leni Zumas, *Sealed* (2018) de Naomi Booth, *The Beauty* (2018, *La belleza*) de Aliya Whiteley, *Twins, Tentacles, and Other Squirmy Things* (2021) de Talia Swanky, y muchos otros.

Como han explicado Vassallo, Grech y Callo:

The sub-genre of feminist science fiction with an emphasis on fertility explores the roles of women and men by examining social constructions and the enforcement of gender roles with particular reference to the inequalities of personal and political power that are dictated by one's gender.¹³ (2017: 4)

En consecuencia, las dinámicas de poder y su relación con el género juegan un papel fundamental en muchas de las novelas feministas de ciencia ficción publicadas en las últimas décadas. Estas obras literarias no solo exploran cómo las estructuras de poder influyen en la experiencia femenina, sino que también han sido cruciales en la reconfiguración de las representaciones de la sexualidad femenina, contribuyendo al proceso en curso de transformación y reimaginación de estos temas en la literatura contemporánea.

Un factor crucial que ha dado forma a nuestra comprensión de nuestros cuerpos ha sido el uso de tecnologías médicas. Como

¹³ «El subgénero de la ciencia ficción feminista con énfasis en temas de fertilidad explora los roles de las mujeres y los hombres mediante la exploración de las construcciones sociales y la imposición de los roles de género, con especial referencia a las desigualdades de poder personal y político que son dictadas por el género de cada uno».

se explicará en este artículo, las tecnologías de la concepción, la gestación y el parto han enfatizado típicamente el papel de los médicos y las tecnologías médicas, desplazando consecuentemente la figura de la gestante, que ha sido excluido del proceso de nacimiento (Treichler, 1990). La intervención médica y la vigilancia prenatal han aumentado significativamente, especialmente desde el decenio de 1960, lo que ha llevado al abandono gradual de las parteras y sus conocimientos tradicionales. Como resultado, las mujeres embarazadas han sido tratadas cada vez más como objetos, una tendencia que se explorará en nuestro análisis. La atención y los cuidados se han medicalizado progresivamente y se ha incrementado el control y la vigilancia del cuerpo de las mujeres, sin que se haya evidenciado que sea una opción más segura¹⁴. Es cierto que el parto libre y el parto en casa están ganando fuerza progresivamente, pero el porcentaje de mujeres que dan a luz en centros no hospitalizados sigue siendo muy bajo. En 1970, más del 80 % de los nacimientos tuvieron lugar en hospitales del Reino Unido. En 2019, solo el 2,1 % de los partos se produjeron en casa en Inglaterra y Gales (Office for National Statistics, 2019: s.f.), y en España, según los datos aportados por el Instituto Nacional de Estadística, en 2021, el porcentaje de partos que se realizan fuera del ámbito hospitalario es de un 0,3% (Instituto Nacional de Estadística, 2021: s. f.), por lo que se puede afirmar con seguridad que hoy en día la mayoría de los partos se supervisan y medicalizan en hospitales, en lugar de en el ámbito privado, en casa, o en casa de parto, dirigidos por matronas y parteras.

La creciente dependencia de las tecnologías médicas no sólo ha transformado nuestra

comprensión de la concepción, la gestación y el parto, sino que también ha marginado el papel del propio cuerpo gestante, reduciéndolo a un estatus secundario en el proceso de parto, como afirma Paula Treichler (1990). Este cambio es evidente en la creciente medicalización y vigilancia del embarazo, particularmente desde la década de 1960, que ha llevado al abandono gradual de las parteras y sus conocimientos tradicionales. Como resultado, las mujeres embarazadas han sido tratadas cada vez más como objetos, un tema que exploraremos más adelante en nuestro análisis. A pesar del resurgimiento de los partos en casa y los partos libres¹⁵, la abrumadora mayoría de los partos siguen ocurriendo en hospitales bajo supervisión médica, lo que pone de manifiesto el predominio de la atención medicalizada.

En las siguientes secciones, examinaremos cómo se representa este control medicalizado sobre los cuerpos de las mujeres en tres novelas británicas contemporáneas de ciencia ficción: *Intrusion* (2012) de Ken MacLeod, *The Growing Season* (2017) de Helen Sedgwick, y *The Birth of Love* (2010) de Joanna Kavenna. En estas obras, los personajes femeninos son excluidos de sus propios procesos biológicos (sexualidad, reproducción, embarazo y parto) que se vuelven pasivos bajo la autoridad del Estado o del personal médico masculino. Sin embargo, a pesar de los abusos y amenazas que enfrentan durante estos procedimientos impuestos, estas mujeres también muestran resistencia al control patriarcal y un poderoso deseo de reclamar autonomía sobre sus cuerpos y procesos vitales.

¹⁴ Para un análisis detallado y crítico de la atención de maternidad y la seguridad del parto, véase Tew (1990).

¹⁵ La partera Ina May Gaskin, cuyo trabajo está basado en el modelo de atención de partería centrado en las mujeres, ha publicado extensivamente sobre los beneficios del parto en casa y la centralidad de la mujer en el parto (2003).

3. Control de la fertilidad y eugenesia en *Intrusion* de Ken MacLeod

Ken MacLeod (n. 1954) es un escritor escocés de ciencia ficción cuyas más de veinte novelas publicadas exploran las sociedades tecnológicas comunistas y anarcocapitalistas. *Intrusion*¹⁶, publicada en 2012, es una novela distópica de ciencia ficción con algunos toques de sátira social que ofrece una visión de una «benevolent dictatorship»¹⁷ en un futuro cercano dirigida por tecnócratas en un Londres posterior al cambio climático. El Partido Laborista británico se ha convertido en un gobierno tecnócrata que persigue una política de «a free and social market»¹⁸ (MacLeod, 2012: 147). En la práctica, esto se traduce en una vigilancia constante del Gobierno por medio de cámaras y el estricto control de todos los sistemas de comunicación electrónica. En la línea de otras novelas distópicas clásicas y obras de ciencia ficción dura, como *Nineteen Eighty-Four* (1949, 1984) de George Orwell, o *Brave New World* (1932, *Un mundo feliz*) de Aldous Huxley, *Intrusion* comenta el uso de la tecnología, el estado de seguridad paternalista y los derechos individuales y comunitarios.

En esta sociedad del futuro cercano, a las mujeres fértiles y a las embarazadas se les implantan dispositivos llamados «monitor

rings»¹⁹ para controlar su estado reproductivo y evitar que fumen o beban, entre otras cosas (2012: 92). Todos los asuntos de salud están controlados por el Estado. Uno de los personajes principales, Hope Morrison, lleva un «monitor ring, which like all such devices logged its results with the local health centre and the national database»²⁰ (31). Cuando el aparato envía al Servicio de Salud una alerta sobre su embarazo, una enfermera del distrito aparece en el timbre de su puerta. Como explica la narradora, todas las mujeres llevan el anillo, a pesar de que «[i]t wasn't compulsory»²¹ (92). Según Hope, las mujeres quieren usarlo porque:

it was such a badge of adulthood—and indeed freedom, compared to the old system of monthly pregnancy tests and certification cards—that girls put them on long before they had the slightest intention or legal opportunity to drink alcohol, smoke or get pregnant. She'd seen ten-year-olds showing them off as if flashing engagement-rings rocks²². (92)

Además de llevar el anillo, a las mujeres embarazadas también se les aconseja encarecidamente que tomen «the Fix» [el remedio], una píldora eugenésica que corrige los «errors in the baby's genome, and confers

¹⁶ Las páginas citadas son las del original en lengua inglesa, al igual que para las otras dos novelas estudiadas.

¹⁷ «dictadura benevolente».

¹⁸ «mercado libre y social».

¹⁹ «anillos de monitoreo».

²⁰ «anillo de monitoreo, que, como todos los dispositivos de este tipo, registra sus resultados en el centro de salud local y en la base de datos nacional».

²¹ «no era obligatorio».

²² «Era una insignia de la edad adulta —y de hecho de libertad, en comparación con el antiguo sistema de pruebas de embarazo mensuales y tarjetas de certificación— que las niñas se ponían mucho antes de tener la más mínima intención u oportunidad legal de beber alcohol, fumar o quedar embarazadas. Había visto a niñas de diez años mostrándolos como si mostraran piedras preciosas de anillos de compromiso».

immunity to almost all childhood ailments»²³ (17). Esto lleva a Hope a un conflicto con el Estado cuando decide no tomarlo.

Los escasos niños y niñas que no han sido alterados genéticamente, generalmente por razones religiosas o conciencia, son llamados «niños de la naturaleza»²⁴ (50) o «niños de la fe»²⁵ (85); a menudo son rechazados por el resto de la sociedad, que aprueba y fomenta estas modificaciones genéticas. Todos parecen rechazar a Hope por no querer la dosis; como le dice Carolyn: «It's not the infections; it's that you're putting at risk the live-and-let-live thing. [...B]ut you're just causing trouble»²⁶ (86-87).

Con todo, la vigilancia y el control sobre la población y sobre sus cuerpos están inextricablemente vinculados, y estos mecanismos de poder subyacen en su vida cotidiana (124). Esta sociedad del futuro cercano se basa en la idea de que debería ser el Estado quien tomara las «decisiones libres» para la población, las «elecciones racionales» (147). Este Estado paternalista trata a los individuos con condescendencia, imponiendo decisiones sobre sus vidas y restringiendo su autonomía (Aliaga-Lavrijsen, 2018: 34). Ejercita, además, un biopoder intenso al regular aspectos personales y privados, limitando la capacidad de los ciudadanos para tomar decisiones informadas por sí mismos y

fomentando una dependencia de la autoridad estatal.

Como defiende uno de los personajes, que acepta este estado de control total, «[g]enuine liberty, based on informed choice»²⁷ (153, énfasis original). En este sentido, los ciudadanos y ciudadanas están excluidos de los procesos de toma de decisiones, especialmente las mujeres: «the government has to make choices for women»²⁸ (149). Por poner un ejemplo, a las mujeres embarazadas no se les permite trabajar «in offices where people smoked thirty years ago»²⁹ (149), ya que, supuestamente, eso supondría un riesgo para el feto. Además, el resultado de estas decisiones tomadas por el gobierno es, como dice Hope, que «this just excludes women from more workplaces»³⁰ (150). Así, la libertad personal parece estar sometida al Estado. Más adelante se revela que Hope está siendo controlada en todos y cada uno de los aspectos de su vida. Todo lo que hace está siendo monitoreado, y se la acusa de «domestic extremis[m]»³¹ por haber infringido las leyes (215). Un caso ilustrativo es que el hecho de que se haya quitado el anillo monitor durante un par de minutos podría ser una excusa para amenazarla con quitarle a su hijo Nick. Ciertamente, esto no se parece en absoluto a una «genuine liberty»³².

²³ «errores genéticos en el genoma del bebé y confiere inmunidad a casi todas las dolencias de la infancia».

²⁴ *Nature kids* en el original.

²⁵ *Faith kids* en el original.

²⁶ «No son las infecciones; Es que estás poniendo en riesgo lo de vivir y dejar vivir. [...T]ú solo estás causando problemas».

²⁷ «La libertad de expresión *genuina*, basada en la elección informada» podría oponerse a la elección hecha por el individuo».

²⁸ «el gobierno tiene que tomar decisiones por las mujeres».

²⁹ «en oficinas donde la gente fumaba hace treinta años».

³⁰ «esto simplemente excluye a las mujeres de más lugares de trabajo».

³¹ «extremismo doméstico».

³² «libertad genuina».

En este futuro cercano caracterizado por un intenso monitoreo, las tecnologías de salud y fertilidad sirven como herramientas para que un Estado paternalista o dictatorial ejerza un biopoder casi absoluto sobre la población. Aunque puede parecer que estas tecnologías mejoran la vida de los ciudadanos, en realidad están diseñadas para facilitar su control y hacer que su implementación sea más insidiosa y efectiva, en el contexto de un régimen de fuerte supervisión. En *Intrusion*, las mujeres no tienen una opción real con respecto a su sexualidad y reproducción, ya que el Estado las convierte en espectadoras en lugar de como agentes y participantes. Como comenta Raymond, esta ideología patriarcal, que la autora observa como constitutiva de nuestra sociedad contemporánea, reduce «women to the [biological] status of vehicle for the fetus»³³ (1993: XII). Políticamente, tiende a excluir a las mujeres y a «position the fetus as isolated and independent from the mother but not from the sperm source, the doctor, or the state»³⁴ (XII).

Otra novela de ciencia ficción que lleva este control un paso más allá, eliminando literalmente el feto del cuerpo femenino, y borrando la figura de la mujer embarazada, es *The Growing Season*, de Helen Sedgwick, que paso a analizar acto seguido.

4. Tecnología reproductiva y ectogénesis en *The Growing Season* de Helen Sedgwick

Helen Sedgwick (n. 1978) es una escritora y física británica con especial interés en la ciencia, la biotecnología y el feminismo, entre otros temas (Sedgwick, 2020: s.p.). Su segunda novela, *The Growing Season*, publicada en 2017, presenta una Escocia del futuro cercano en la que los bebés pueden crecer en úteros artificiales (llamados «pouches» o bolsas) que se pueden llevar a todas partes. La narración en tercera persona de la novela, en su mayoría heterodiegética, tiene múltiples focalizaciones, que representan varias perspectivas, a veces opuestas.

En esta sociedad, la desigualdad de género es vista como «an innate part of what we are, as a species» (Sedgwick, 2017: 18)³⁵; es decir, como consecuencia natural de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres en cuanto a la reproducción. Como ilustra el siguiente pasaje, algunos personajes, como Holly Morrison, la protagonista junto a su marido, Hugh, creen que esta situación se puede cambiar resolviendo un elemento de esta ecuación:

The problem wasn't simply a society sculpted around the needs of men, forcing women into the roles of wife and mother. It was deeper than that. [...W]omen would always be the primary caregivers while they were the ones *having* the children. They would always have to take more time off work while it was their bodies that needed

³³ «a las mujeres al estatus [biológico] de vehículo para el feto».

³⁴ «posicionar al feto como aislado e independiente de la madre, pero no de la fuente de esperma, del médico o del Estado».

³⁵ «una parte innata de lo que somos, como especie».

to recuperate; they were expected to breastfeed. [...] If equality was to be achieved, the physiology, the *biology*, had to evolve³⁶. (21, cursivas en el original)

Antiguamente, las mujeres eran las cuidadoras principales debido al hecho de que eran las que gestaban y amamantaban a los bebés. Luego, para lograr la equidad, tenía que evolucionar la biología. Por ello, la ectogénesis, es decir, la gestación de la vida fuera del útero femenino³⁷, se considera un avance tecnológico muy positivo, que supuestamente lograría que las mujeres finalmente se liberaran de la maternidad (128).

En esta sociedad, la ectogénesis se presenta como un desarrollo radical en la tecnología reproductiva que democratizaría la procreación y cambiaría «the world for the better»³⁸ (13), trayendo finalmente la igualdad de género: tanto hombres como mujeres podrían compartir la responsabilidad de hacer crecer un embrión sano. En este contexto, se dice que las mujeres se han liberado definitivamente de su biología (18). En consecuencia, las mujeres ya no tienen que «take more time off work»³⁹ si «if fathers play [...] an equal role to mothers»⁴⁰ (21). Los progenitores compartirían la responsabilidad desde el mismo inicio.

Sin embargo, como defienden algunos personajes de la novela, la igualdad podría no ser tan fácil de lograr, ya que se ha revelado que no es algo exclusivamente biológico, sino también profundamente ideológico. Como afirma Eva, «[t]he technology had been invented too soon»⁴¹ (103). Tal como ella misma explica, la biotecnología no debe preceder a la ideología:

So there was inequality at work—improve the legislation, and enforce it. There was a much simpler solution than an external womb [...]. If women were being subjected to prejudice, denied promotion for having had a child—or for the potential of having a child in the future—then the prejudice should be removed.⁴² (103)

El problema, sostiene Eva, es que «[t]heir society was still based on capitalism, whatever else had changed la sociedad todavía se basaba en el capitalismo, lo que fuera que hubiera cambiado» (103). Al fin y al cabo, FullLife, la empresa que fabrica estas bolsas solo está interesada en el dinero (14).

Este producto capitalista podría estar mercantilizando la reproducción social humana, ignorando la importancia biológica de las madres gestantes, la unión de madre e hijo/a

³⁶ «El problema no era simplemente una sociedad esculpida en torno a las necesidades de los hombres, obligando a las mujeres a asumir el papel de esposas y madres. Era más profundo que eso. [...] Las mujeres siempre serían las principales cuidadoras mientras fueran ellas las que tenían a los niños. Siempre tendrían que ausentarse más del trabajo mientras eran sus cuerpos los que necesitaban recuperarse; Se esperaba que amamantaran. [...] Si se quería lograr la igualdad, la fisiología, la biología, tenían que evolucionar».

³⁷ Para un análisis detallado de la ectogénesis en *The Growing Season*, véase Aliaga-Lavrijsen 2021.

³⁸ «el mundo para mejor».

³⁹ «ausentarse más del trabajo».

⁴⁰ «los padres juegan [...] un papel igual al de las madres».

⁴¹ «la tecnología se había inventado demasiado pronto».

⁴² «Así que había desigualdad en el trabajo: mejoradla legislación y hacédla cumplir. Había una solución mucho más sencilla que un útero externo [...]. Si las mujeres están siendo objeto de prejuicios, se les niega el ascenso por haber tenido un hijo —o por la posibilidad de tener un hijo en el futuro—, entonces el prejuicio debe eliminarse».

y la naturaleza simbiótica del embarazo y de la vida en general (Aliaga-Lavrijsen, 2020: s.p.). Esta mercantilización de la gestación se puede ver más claramente en el primer capítulo de la novela, que ofrece, a través de la focalización de Eva, una visión general del establecimiento del uso de úteros artificiales, comercializado por FullLife. La bolsa se puede llevar como una mochila de moda, hecha en «pretty colours»⁴³ y «matching outfits»⁴⁴ (19). También se puede colocar «on the pouch stand»⁴⁵ por la noche, y «turn on the incubator and attach[...] the nutrient bag to the feed on the pouch's surface encender la incubadora y colocar [...] la bolsa de nutrientes al alimento en la superficie de la bolsa» (11). Todo puede ser controlado médica y tecnológicamente. Todo el proceso de crianza se estandariza y comercializa por FullLife incluso después de que nacen los bebés. Por ejemplo, la leche también es transgénica, «specifically tailored, the healthiest option específicamente adaptada, la opción más saludable» (48). Sin embargo, como afirman personajes como Freida (la abuela de Eva), los productos fabricados y comercializados por FullLife subestiman el papel de la madre biológica, ignorando su vida afectiva y espiritual. Dejando a un lado el tema de que podría ser un invento positivo que ayudará a las personas infértiles a tener hijos, la ideología subyacente es profundamente misógina. En pocas palabras, empresas como esta defienden la visión de que las mujeres embarazadas son meros recipientes neutros que llevan un embrión, mercantilizando la reproducción social humana. Como ha afirmado la propia

Sedgwick, la gestación extrauterina podría salvar algunas vidas, pero también «removes the psychological bond»⁴⁶ (2019: s.p.).

Como recuerda uno de los personajes de la novela: «We are women, her mother would say. Life grows inside us, and we protect it. Now more than ever, we must protect it»⁴⁷ (13). Este pensamiento va en línea con el debate iniciado en la década de 1980 por pensadoras feministas como Gene Corea, Duelli Klein o Robyn Rowland, quienes han declarado que las Nuevas Tecnologías Reproductivas (TSN en inglés) aportarían una nueva forma de dominar y explotar la maternidad y el cuerpo femenino (Duelli Klein, 1985: 67). En esta misma línea de pensamiento, bioéticas feministas como Rosemarie Tong afirman que los úteros artificiales podrían conducir a una mercantilización de todo el proceso del embarazo (2006: 59-75). Autoras más recientes, como Nancy Scheper-Hughes y Loïc Wacquant (2002), Sophie Jones (2018), Sophie Lewis (2019), Angela Garbes (2018), Victoria Browne (2022), Sherryl Vint y Buran Sümeyra (2022), han seguido dinamizando el debate planteando nuevas cuestiones en torno a las tecnologías reproductivas, el feminismo y la cultura.

En resumen, estos procesos técnicos separan a las mujeres de su biología y conocimientos «naturales», las excluyen y las relegan al papel de recursos explotables para los hombres (Mies y Shiva, 1993: 187). Este útero externo o «pouch», visto como una mercantilización de la concepción, podría potenciar la paternidad sobre la maternidad

⁴³ «colores bonitos».

⁴⁴ «conjuntos a juego».

⁴⁵ «en el soporte».

⁴⁶ «elimina el vínculo psicológico entre madre e hijo/a».

⁴⁷ «Somos mujeres, diría su madre. La vida crece dentro de nosotros y nosotros la protegemos. Ahora más que nunca, debemos protegerlo».

(Raymond, 1993: 30). Como defiende Janice G. Raymond, la institución del derecho paterno presente en lo que ella ha llamado «ejaculatory fatherhood»⁴⁸, «increasingly reduces women to ‘alternative reproductive vehicles,’ ‘incubators,’ and ‘rented wombs’»⁴⁹, (1993: 30-31, cursivas añadidas). En cierto sentido, las mujeres se convierten en meros recipientes y son excluidas del proceso de la maternidad como algo biológico.

De hecho, como reconoce Freida, la posibilidad de gestación externa da a los hombres más poder sobre las mujeres durante la exogestación: «He was forcing her into this, so that he would have control of their unborn child»⁵⁰ (199). Como ella misma explica: «We have invented a whole new form of abuse. We have given men the ultimate power over women»⁵¹ (200). Y, como sugiere la novela, con la ectogénesis, existe el peligro de que las mujeres puedan ser excluidas aún más de la civilización en general, hasta que ellas y sus derechos hayan sido completamente borrados: «Pretty soon no one will [have...] [n]o wives, no mothers...’ [...] ‘No women’»⁵² (125). Tanto en la novela de Macleod como en la de Sedgwick, así como en la novela de ciencia ficción que se analiza en la siguiente sección, *The Birth of Love*, de Joanna Kavenna, son los varones los agentes centrales en estos problemas exclusivamente femeninos. Como vamos a ver, la novela de Kavenna explora la última etapa del embarazo y el parto, desde una perspectiva múltiple, como un proceso históricamente controlado por los hombres en el que las madres

luchan por encontrar una voz propia y hacerla audible.

5. Violencia obstétrica y parto en *The Birth of Love* de Joanna Kavenna

Joanna Kavenna (n. 1974) es una escritora británica que ha publicado cinco novelas, así como varios ensayos y artículos. Su segunda novela, *The Birth of Love*, publicada en 2010 y ganadora del Orange Award for New Writers, aborda el tema del poder y el parto a través de la narración de cuatro historias diferentes que se desarrollan en tres tiempos y lugares diferentes: el segundo parto de Brigid Hayes en Londres en 2009, el relato ficticio de Michael Stone sobre la figura del médico obstetra Ignaz Semmelweis (1818-1865) y su descubrimiento de la causa de la fiebre puerperal en la Viena de 1865; y la historia futurista ambientada en 2153 en el «Sector del Círculo Ártico» de la prisionera 730004, que ha sido testigo de un embarazo ilegal y natural de una descendiente esterilizada de Brigid. Todas estas narraciones, que se funden en el último capítulo de la novela, comparten una descripción del parto como producto de un sistema patriarcal que tiende a ignorar el bienestar de las mujeres, y las excluye de todo el proceso de reproducción al considerarlas como objetos pasivos en lugar de partícipes y decisores de este poderoso momento de sus vidas.

El profesor Semmelweis, que una vez fue un respetado médico en Viena, es presentado como una figura destruida y traumatizada encerrada

⁴⁸ «paternidad eyaculatoria».

⁴⁹ «Reduce cada vez más a las mujeres a «vehículos reproductivos alternativos», «incubadoras» y «vientres de alquiler».

⁵⁰ «Él la estaba obligando a esto, para tener el control de su hijo por nacer».

⁵¹ «Hemos inventado una forma completamente nueva de abuso. Hemos dado a los hombres el poder supremo sobre las mujeres».

⁵² «Muy pronto nadie [tendrá...]. [n]i esposas, ni madres... [...] No habrá mujeres».

en «the asylum in Lazarettgasse»⁵³ (Kavenna, 2010: 5). El Dr. Ignaz Semmelweis, conocido como el «salvador de las madres», descubrió en 1847 que la fiebre puerperal en las instituciones de maternidad era provocada por las manos sin lavar de los médicos, quienes realizaban autopsias y luego examinaban diariamente a las parturientas. Por el contrario, las salas asistidas por parteras tenían tasas de mortalidad tres veces menores. Según su teoría, los médicos llevaban las «partículas cadavéricas» que provocaban las infecciones mortales. La reacción de sus colegas no fue positiva y pasó sus últimos días confinado en un manicomio por el terrible acoso recibido.

El paciente Semmelweis tiene terribles pesadillas y alucinaciones que están relacionadas con las miles y miles de mujeres embarazadas que vio morir debido a «childbed fever, or puerperal sepsis as it is known within the medical profession»⁵⁴ (41). Como se explica, en la «Primera División» del hospital donde trabajaba el Dr. Semmelweis:

every woman in labour was examined several times by doctors and students, for the purposes of research and teaching, even if the labour hardly required it.

The students were often inexperienced, and sometimes they would push their hands clumsily into the women, hurting them even as they writhed in the usual agony. Students and doctors would delve deep inside these women, and then the women would become ill⁵⁵. (152-153)

El médico se siente terriblemente culpable por «these poor babies, these poor mothers»⁵⁶ (153). Como él mismo expresa, «it was terrible to witness the decline of these mothers, just when they had performed this most vital act, summoning life»⁵⁷ (153), a las que se les había «denied their destiny, to love and nurture their young»⁵⁸ (158). En los hospitales, eran los médicos varones —unos «murderers»⁵⁹ (170)— los que tomaban el control de los cuerpos femeninos y de los destinos de las mujeres y sus hijos.

Como dice el narrador homodiegético y focalizador de esta historia, Robert von Lucious, los delirios de Semmelweis son «symbolically representative of a sense of being *cast out*, or of feeling oneself beleaguered by events and *powerless* to control them»⁶⁰ (15, énfasis añadido). De hecho, Semmelweis ha sido rechazado por la comunidad médica,

⁵³ «el manicomio de Lazarettgasse».

⁵⁴ «fiebre puerperal, o sepsis puerperal como se conoce dentro de la profesión médica».

⁵⁵ «cada parturienta era examinada varias veces por médicos y estudiantes, con fines de investigación y enseñanza, incluso si el parto apenas lo requería. Los estudiantes eran a menudo inexpertos, y a veces empujaban torpemente sus manos hacia el interior de las mujeres, lastimándolas incluso mientras se retorcían en la agonía habitual. Los estudiantes y los médicos se metían profundamente en el interior de estas mujeres, y después las mujeres enfermarían».

⁵⁶ «estos pobres bebés, estas pobres madres que morirían a causa de la infección».

⁵⁷ «fue terrible presenciar la decadencia de estas madres, justo cuando habían realizado este acto tan vital, convocar a la vida».

⁵⁸ «negado su destino, el de amar y criar a sus crías».

⁵⁹ «asesinos».

⁶⁰ «simbólicamente representativos de una sensación de ser expulsado, o de sentirse asediado por los acontecimientos e impotente para controlarlos».

ya que sus hallazgos sobre esta «global epidemic, spread by doctors»⁶¹ sugieren que estos hombres «doctors are unclean, and the bearers of contagion, and this assertion irritated many of his colleagues»⁶² (41). Debido a sus hallazgos sobre la enfermedad, Semmelweis es pronto excluido por la comunidad científica, y es expulsado de este poderoso círculo y confinado impotente en un manicomio.

El personaje principal y focalizador de otra de las historias de la novela, Brigid Hayes, una mujer de cuarenta y dos años que está a punto de dar a luz a su segundo hijo, y también es retratada como una figura desempoderada. Ya durante y después de su primer parto, se había sentido debilitada y disminuida:

she agreed to everything, when they said she must be induced. They took her to hospital and controlled the contractions with a chemical drip, oxytocin. [...] Chemicals were flushed through her system, and her body was subdued by them, her responses dulled. [...] She was numb and powerless⁶³. (187)

Como se puede ver en la narración del pasaje anterior, Brigid se siente desapegada de su propio cuerpo y se convierte en una entidad pasiva, sujeta a las decisiones de los demás, que han tomado el control de la situación. Según

relata, «some doctors came and peered inside her. [...] They broke the membranes with a hook. [...] The rest of her body was unfeeling, unknowing»⁶⁴ (188). Por la forma en que estos eventos son descritos y sentidos a través del focalizador, se invita a los lectores a sentir la violencia inherente a estos actos y a empatizar con la impotencia del personaje.

Con su segundo parto, Brigid tiene la intención de dar a luz en casa de la manera más natural posible, tratando de evitar «[t]he imposition of technology on ancient process»⁶⁵ (56) y la violencia obstétrica. Como ella misma explica, «[s]he wanted to be *active*, to control the pain herself»⁶⁶ (188, énfasis añadido). Sin embargo, en un momento dado siente que ya no puede soportar más el dolor y la llevan en ambulancia al hospital. Allí, pierde temporalmente todo su poder, como sugiere el estilo narrativo:

They are sending stronger waves of chemicals into her body. [...] Deprived of feeling, her body does not seem to be her own. [...] The epidural has numbed her body and somehow it also seems to have detached her altogether from her surroundings. From what is really happening to her. She is obeying the midwife, but automatically, as it doesn't matter anymore⁶⁷. (288)

⁶¹ «epidemia global, propagada por los médicos».

⁶² «son impuros y portadores de contagio, afirmación que irritó a muchos de sus colegas».

⁶³ «ella accedió a todo, cuando le dijeron que debía ser inducida. La llevaron al hospital y controlaron las contracciones con un goteo químico, oxitocina. [...] Los productos químicos fueron pasados a través de su sistema, y su cuerpo fue sometido por ellos, y sus respuestas embotadas. [...] Ella estaba entumecida e impotente».

⁶⁴ «vinieron unos médicos y se asomaron a su interior. [...] Rompieron las membranas con un gancho. [...] El resto de su cuerpo era insensible, no sabía qué pasaba».

⁶⁵ «la imposición de la tecnología sobre el proceso antiguo».

⁶⁶ «[e]lla quería estar activa, controlar el dolor por sí misma».

⁶⁷ «Están enviando oleadas más fuertes de productos químicos a su cuerpo. [...] Privado de sentimientos, su cuerpo no parece ser el suyo. [...] La epidural ha adormecido su cuerpo y, de alguna manera, también parece haberla separado por

Entonces Brigid siente, como si estuviera pasando por una experiencia traumática, que mientras «she is pushing tough her body has been silenced»⁶⁸ (288). Al ser examinada, Brigid les recuerda a los lectores los exámenes realizados por los médicos en la Viena de 1865, empujando «their hands inside her, one after the other»⁶⁹ (286). Ambos médicos hablan rápidamente, «using medical terms»⁷⁰ que ella no puede entender (287). Como explica la narradora, se siente impotente, alejada de toda la experiencia del parto, y permanece pasiva «lying on her back, with Patrick and the midwife peering doubtfully inside her»⁷¹ (289). Los médicos deciden entonces hacer una cesárea, y la madre siente «that it is no longer her responsibility, that someone else will prise the baby out»⁷² (292), perdiendo así el control sobre las decisiones que se toman en torno a su cuerpo.

En la historia ambientada en una línea de tiempo futura, el año 2153, el lenguaje ha evolucionado, transmitiendo los cambios en la ideología, que se ha vuelto más tecnificada

e incluso más patriarcal y opresiva. En esta sociedad, todas las mujeres, cuando cumplen dieciocho años, son esterilizadas por el Estado, que se lleva todos sus óvulos y los selecciona, los conserva y los fertiliza (o los descarta). Como explican los varones, ya que no hay mujeres médicas, «we filter out genetic deficiencies. Such deficiencies and your egomaniacal fixations are luxuries the species can no longer allow itself, if it is to survive»⁷³ (113). La eugenesia se ha convertido en la norma y las mujeres han sido sometidas a ella. La palabra madre ha sido sustituida por «egg donor»⁷⁴ y la palabra padre por «sperm donor»⁷⁵ (110). Los «bebés» y los «niños» son ahora la «progeny of the species»⁷⁶ (111), ya que se consideran un producto de la sociedad y su sistema Genetix, «generated in a laboratory»⁷⁷ (112), y luego cultivado «at the nurture grounds»⁷⁸ (117).

El personaje principal de esta historia, la prisionera 730004, es acusada de ser miembro de una «anti-species conspiracy»⁷⁹ (257), y de conspirar contra su sociedad. Después de que sus úteros han sido «closed up»⁸⁰ (119), las

completo de su entorno. De lo que realmente le está pasando. Ella obedece a la matrona, pero automáticamente, ya que ya no importa».

⁶⁸ «está empujando con fuerza, su cuerpo ha sido silenciado».

⁶⁹ «sus manos dentro de ella, uno detrás de otro».

⁷⁰ «usando términos médicos».

⁷¹ «acostada boca arriba, con Patrick y la comadrona mirando dubitativamente dentro de ella».

⁷² «que ya no es su responsabilidad, que alguien más va a sacar al bebé».

⁷³ «Filtramos las deficiencias genéticas. Tales deficiencias y sus fijaciones ególatras son lujos que la especie ya no puede permitirse, si quiere sobrevivir».

⁷⁴ «donante de óvulos».

⁷⁵ «donante de esperma».

⁷⁶ «progenie de la especie».

⁷⁷ «generado en un laboratorio».

⁷⁸ «en las zonas de crianza».

⁷⁹ «conspiración contra la especie».

⁸⁰ «cerrados».

mujeres se ven obligadas a tomar «the advised doses of hormone readjustment»⁸¹ (115) para no sentir la necesidad de procrear de forma natural. Sin embargo, a pesar de las dosis de hormonas, la protagonista de esta historia siente «a profound grief that [she] would never birth [her] own baby»⁸² (115). La joven siente «a terrible ache, the mourning of [her] body»⁸³, y se consuela «with the thought that something might go wrong. The Genetix might fail. Society might collapse. And afterwards, from the ruins, women might regain our former power, to create life within our bodies»⁸⁴ (117).

Sin embargo, los jueces que la interrogan por sus actitudes conspirativas contra Genetix no la escuchan y siguen refutando sus palabras y sus actos. Cuando afirma que presenció «the birth of Birgitta's child»⁸⁵ (2010: 255), ellos lo siguen negando, negándola:

You did not see it.
You were not there.
We do not need to have been there. It is not possible for a closed womb to be fertilised. We are certain of this⁸⁶.
(2010: 255)

Debido a que parece hablar un idioma diferente que no se ajusta al establecido por las personas en el poder, llamadas los Protectores

(266), y sigue diciéndoles su verdad, no la de ellos, los Protectores la consideran «ill and delusional»⁸⁷ (266) y la comprometen «to an Institution for the Improvement of Reason»⁸⁸ para su tratamiento (267).

Haciéndose eco de la narración del parto de Brigid en el hospital en 2009 —«is being wheeled along a corridor, confused»⁸⁹ (301)—, llena de frases pasivas y de un estilo impersonal y distante, «[p]risoner 730004 is dragged roughly from her cell. [...] she is walked along corridors»⁹⁰ (292). A través del estilo narrativo queda patente que ambas mujeres son tratadas de manera similar, aunque hay que decir que parece que las cosas empeoran mucho para las mujeres a medida que esta sociedad patriarcal evoluciona hacia una distopía aterradora en manos de los varones.

En el último capítulo de la novela, todos los personajes están aislados, confundidos y vulnerables. No pueden decidir su destino por sí mismos y se les representa como si estuvieran en manos de figuras poderosas y siniestras. Como se ha comentado anteriormente, varias pensadoras feministas se han centrado en los peligros de las tecnologías reproductivas para el papel de la mujer en una sociedad patriarcal. En esta misma línea de pensamiento podemos ver en *The Birth of Love* que, una vez se ha despojado a las mujeres de su poder de procrear,

⁸¹ «las dosis aconsejadas de reajuste hormonal».

⁸² «un profundo dolor de que nunca [ella] daría a luz a [su] propio bebé».

⁸³ «un dolor terrible, el llanto de [su] cuerpo».

⁸⁴ «con la idea de que algo podría salir mal. El Genetix podría fallar. La sociedad se podría colapsar. Y después, desde las ruinas, las mujeres podríamos recuperar nuestro antiguo poder, para crear vida dentro de nuestros cuerpos».

⁸⁵ «el nacimiento del hijo de Birgitta».

⁸⁶ «No lo viste. Tú no estabas allí. No necesitamos haber estado allí. No es posible fecundar un útero cerrado. Estamos seguros de ello».

⁸⁷ «enferma y delirante».

⁸⁸ «a una Institución para el Mejoramiento de la Razón».

⁸⁹ «la llevan en silla de ruedas por un pasillo, confusa».

⁹⁰ «[l]a prisionera 730004 es arrastrada bruscamente fuera de su celda y llevada por los pasillos».

de la antigua fuerza de lo que llaman la «Magna Mater» (138), «the life force»⁹¹ (2010: 238); «the Great Mother of the World»⁹² (250), los varones han recuperado todo el poder. La única esperanza que da la novela es el amor incondicional que una madre siente por su hijo. Con todo, como la narración hace obvio, los sentimientos de amor no son suficientes para reclamar el cuerpo de las mujeres y su agencia política.

6. Conclusión

La hipótesis central del artículo es que la violencia sistémica y el control ejercido sobre los cuerpos reproductivos y en gestación infligen traumas que se reflejan en la ciencia ficción contemporánea. A través de un análisis de novelas seleccionadas, se evidencia que los personajes femeninos en estas obras experimentan una profunda sensación de opresión y marginación en relación con su sexualidad, reproducción, embarazo y parto, deseando ser reconocidas y participar activamente en estos procesos, en lugar de ser meros objetos en una sociedad patriarcal y opresiva.

En *Intrusion* de Ken MacLeod, el control estatal sobre la salud y la reproducción femenina se manifiesta a través de dispositivos de monitoreo que limitan los derechos individuales de las mujeres y tecnologías que permiten la manipulación genética de los fetos, reflejando un entorno donde la libertad personal ha sido suprimida. Este tipo de biopoder estatal representa una forma extrema de paternalismo que excluye a las mujeres de la toma de decisiones sobre sus propios

cuerpos. En *The Growing Season* de Helen Sedgwick, la ectogénesis, o gestación externa, se presenta como un avance tecnológico destinado a liberar a las mujeres de la carga de la maternidad y promover la igualdad de género. Sin embargo, esta tecnología también resulta en la mercantilización de la reproducción y en una nueva forma de explotación de las mujeres, al desplazar sus cuerpos del proceso de gestación. De manera similar, *The Birth of Love* de Joanna Kavenna explora el control masculino sobre el embarazo y el parto, representando a las mujeres como meras incubadoras en una sociedad que trata a los bebés como productos de un sistema opresivo y patriarcal. En esta novela, los personajes femeninos también enfrentan la exclusión y el desdén en relación con los procesos de gestación y parto.

En conjunto, estas novelas de ciencia ficción cumplen una doble función. En primer lugar, destacan la violencia histórica ejercida sobre los cuerpos de las mujeres en nombre del bien común, sin considerar sus necesidades y derechos individuales. En segundo lugar, sirven de advertencias frente a futuros distópicos posibles, donde las sociedades descritas, similares a la nuestra, podrían llevar a una completa exclusión de las madres como figuras políticas y humanas con voz propia. Estos textos no sólo reflejan las realidades actuales, sino que también ofrecen una visión crítica sobre las direcciones en que podrían desarrollarse las estructuras sociales que perpetúan la opresión de género.

En cierto sentido, se podría argumentar que, como la mayoría de la literatura feminista de ciencia ficción, la función de estas novelas es doble. Por un lado, logran mostrar la violencia que históricamente se ha ejercido sobre el

⁹¹ «la fuerza vital».

⁹² «la Gran Madre del Mundo».

cuerpo de las madres en aras del bien común (es decir, en su propio beneficio o en el de sus propios bebés), sin tenerlas en cuenta a ellas. Y, por otro, estos trabajos dejan entrever los posibles futuros distópicos a los que podrían conducir sociedades como las que en ellos se describen, tan parecidas al que ahora vivimos; futuros en los que las madres han sido completamente excluidas como figuras políticas, como miembros activos y como seres humanos con voz propia.

Obras citadas

- ALIAGA-LAVRIJSEN, Jessica (2018). «Ken MacLeod's *Intrusion* or a Transmodern Approach to the Near Future», María Ferrández San Miguel y Claus-Peter Neumann (eds.), *Taking Stock to Look Ahead: Celebrating Forty Years of English Studies*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 33-38.
- _____ (2019). «A Feminist Perspective on the End of Humanity: P. D. James's *The Children of Men*», *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 8.11, 3. [http://www.ijhssi.org/v8i11\(series3\).html](http://www.ijhssi.org/v8i11(series3).html) (Acceso: 3 de febrero de 2020).
- _____ (2020). «A Transmodern Approach to Biology in Naomi Mitchison's *Memoirs of a Spacewoman*», Susana Onega y Jean-Michel Ganteau (eds.), *Transcending the Transmodern: The Singular Response of Literature to the Transmodern Paradigm*. New York: Routledge, 213-230.
- _____ (2021). «Ectogenesis and Representations of Future Motherings in Helen Sedgwick's *The Growing Season*». *Atlantis*, 43. 1: 55-71. <https://www.atlantisjournal.org/index.php/atlantis/article/view/784> (Acceso: 17 de julio de 2022).
- ATWOOD, Margaret (1985). *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart Houghton.
- _____ (2006) *El cuento de la criada*. Trad. Elsa Mateo Blanco. Barcelona: Random House Mondadori.
- BOOTH, Naomi (2018). *Sealed*. London: Titan Books.
- BUJOLD, Lois McMaster (1986). *Ethan of Athos*. New York: Baen Books.
- _____ (1998). *Ethan de Athos*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Ediciones B.
- BUTLER, Octavia (1995). «Bloodchild». *Bloodchild and Other Stories*. New York: Seven Stories Press, 1-6.
- _____ (2020). «Hija de sangre». *Hija de sangre y otros relatos*. Trad. Arrate Hidalgo. Bilbao: Consonni Ediciones.
- CAHILL, H. A. (Marzo 2001). «Male Appropriation and Medicalization of Childbirth: A Historical Analysis», *Journal of Advanced Nursing*, 33.3: 334-42.
- CLEGHORN, Elinor (2021). *Unwell Women: Misdiagnosis and Myth in a Man-Made World*. New York: Dutton Books.
- DE PIERRES, Marianne (2010). *Transformation Space*. London: Orbit.
- DOBBS, Thomas E. (20 septiembre 2021). *Supreme Court of the United States*. No. 19-1392. <https://fairandjustprosecution.org/wp-content/uploads/2021/09/FJP-Dobbs-Amicus-Brief.pdf> (Acceso: 18 de julio de 2022).
- DUELLI KLEIN, R. (1985). «What's 'New' about the 'New' Reproductive Technologies?». G. Corea et al. (eds.), *Man-Made Women: How New Reproductive Technologies Affect Women*. London: Hutchison.
- ERDRICH, Louise (2017). *Future Home of the Living God*. New York: Harperlux.

- _____ (2019). *Un futuro hogar para el dios viviente*. Trad. Susana de la Higuera Glynn-jones. Madrid: Siruela.
- FISCHER, Eugene (2015). «The New Mother», en *Asimov's Science Fiction*, Sheila Williams (ed.). <https://www.eugenefischer.com/writing/the-new-mother/> (Acceso: 18 de julio de 2022).
- _____ (2016). *Nueva Madre*. Trad. Arrate Hidalgo. San Fernando: Cerbero.
- HARAWAY, Donna (1989). «The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse», *Differences*, 1: 3-43.
- HUXLEY, Aldous. (1932). *Brave New World*. London: Chatto & Windus.
- _____ (1964). *Un mundo feliz*. Trad. Ramón Hernández. Barcelona: Plaza & Janés.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2021). «Partos en casa, datos y estadísticas». <https://www.epdata.es/datos/partos-casa-nacimientos-datos-estadisticas/237/espana/106> (Acceso: 21 de noviembre de 2024)
- JACKSON, Gabrielle (2019). *Pain and Prejudice. A Call to Arms for Women and their Bodies*. London: Little.
- JAMES, P. D. (1992). *The Children of Men*. New York: Alfred A. Knopf.
- _____ (1993). *Hijos de hombres*. Trad. José Miguel Pallarés. Barcelona: Anagrama.
- JORDAN, Hillary (2011). *When She Woke*. Chapel Hill: Algonquin Books.
- KAVENNA, Joanna (2010). *The Birth of Love*. London: Faber and Faber.
- KITCHENER C, K. SCHAUL K, y D. SANTAMARIÑA (26 marzo 2022). «The Latest Action on Abortion Legislation across the States», *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/nation/interactive/2022/abortion-rights-protections-restrictions-tracker> (Acceso: 18 de julio de 2022).
- LAVIETES, Matt y Elliott RAMOS (20 marzo 2022). «Nearly 240 Anti-LGBTQ Bills Filed in 2022 so Far, Most of Them Targeting Trans People», *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/nbc-out/out-politics-and-policy/nearly-240-anti-lgbtq-bills-filed-2022-far-targeting-trans-people-rcna20418> (Acceso: 18 de julio de 2022).
- MACLEOD, Ken (2012). *Intrusion*. London: Orbit.
- MARTIN, Emily (1987). *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*. Boston: Beacon.
- MAY, Ina G. (2003). *Ina May's Guide to Childbirth*. New York: Bantam.
- MCCAFFERTY, Megan (2011). *Bumbed*. New York: HarperCollins.
- MIES, Maria y Vendana SHIVA, eds. (1993). *Ecofeminism*. London: Zed Books.
- MITCHISON, Naomi (1975). *Solution Three*. London: Gollanz.
- OFFICE FOR NATIONAL STATISTICS (2019). «Birth Characteristics in England and Wales: 2019». <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/birthsdeathsandmarriages/livebirths/bulletins/birthcharacteristicsinenglandanddwales/2019#place-of-birth> (Acceso: 11 julio 2023).
- ORWELL, George (1949) *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- _____ . *1984*. Trad. Juan de Sola. Barcelona: Seix Barral.
- OUDSHOORN, Nelly (2004). *Beyond the Natural Body: An Archaeology of Sex Hormones*. London – New York: Routledge.
- QIU Liu, Sara (2021). *Cuerpos cíclicos*. <https://www.instagram.com/cuerposciclicos/?hl=es> (Acceso: 17 de julio de 2022).
- PICKLES, Camilla y Jonathan HERRING, eds. (2019). *Childbirth, Vulnerability and Law:*

- Exploring Issue of Violence and Control*. London: Routledge.
- RAYMOND, Janice G. (1993). «Critique of Reproductive Liberalism». *Women as Wombs. Reproductive Technologies and the Battle over Women's Freedom*. New York: Harper, 76-107.
- ROBLES, Lola, ed. (2018). *Creadoras de ciencia ficción. ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial*. Madrid: Enclave de libros.
- ROMANIS, Elizabeth Chloe, Dunja BEGOVIĆ, Margot R. BRAZIER y Alexandra Katherine MULLOK (2021). «Reviewing the Womb», *Journal of Medical Ethics*, 47: 820-829. <https://jme.bmj.com/content/47/12/820> (Acceso: 23 junio 2022).
- SEDGWICK, Helen (2017). *The Growing Season*. London: Harvill Seeker.
- _____ (21 marzo 2019). «Reinventing Motherhood», Vintage, Acast. <https://play.acast.com/s/vintagepodcast/f0c84bfa-bee3-4d76-8269-808ac3a1c3e6> (Acceso: 21 marzo de 2020).
- _____ (2020). «Helen Sedgwick», *Scottish Book Trust*, <https://www.scottishbooktrust.com/authors/helen-sedgwick> (Acceso: 21 marzo de 2020).
- TEW, Marjorie (1990). *Safer Childbirth? A Critical History of Maternity Care*. London: Springer.
- TREICHLER, Paula A. (1990). «Feminism, Medicine, and the Meaning of Childbirth». M. Jacobus, E. F. Keller, S. Shuttleworth (eds.), *Body/Politics: Women and Discourses of Science*. New York – London: Routledge.
- TONG, Rosemarie (2006). «Out of Body Gestation: In Whose Best Interest?». S. Gelfand and J. R. Shook (eds.) *Ectogenesis: Artificial Womb Technology and the Future of Human Reproduction*. Amsterdam – New York: Rodopi, 59-75.
- VALLS LLOBET, Carme (2021). *Mujeres invisibles para la medicina*. Madrid: Capitán Swing.
- VASALLO, Clare, Victor GRECH e Ivan CALLUS (2017). «Infertility in Science Fiction as a Feminist Issue», *SFRA Review*, 319: 4-9.
- VERITY, Olivia y Camilla PICKLES (2022). «Obstetric Violence: Where is the Law?», *AIMS Journal*, 34:2. <https://www.aims.org.uk/journal/item/obstetric-violence-law> (Acceso: 17 de julio de 2022).
- WHITELEY, Aliya (2018). *The Beauty*. London: Titan Books.
- _____ (2020). *La belleza*. Trad. Santiago del Rey. Madrid: Alianza de Novelas.
- ZUMAS, Leni (2018). *Red Clocks*. New York: Lee Boudreaux Books.
- _____ (2018). *Relojes de sangre*. Trad. Margarita Sánchez. Madrid: Alianza de Novelas.



© Sofia Duarte

Dominación y silencio en torno a la maternidad en *The Handmaid's Tale* (1985) y *Cadáver exquisito* (2017)

SOFIA DUARTE
Universitat de València

Resumen: La ciencia ficción es un género que permite explorar escenarios afines a la realidad a la vez que critica la actualidad. Un tema poco explorado en los futuros distópicos que la ciencia ficción a veces plantea es la maternidad, mucho menos lo que ello implica para la mujer cuando es convertida en una máquina proveedora de recién nacidos. Por consiguiente, este artículo busca examinar las similitudes en el proceso de maternidad entre las mujeres y los animales no humanos en las novelas *The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*, 1985)

de la autora canadiense Margaret Atwood y *Cadáver exquisito* (2017) de la escritora argentina Agustina María Bazterrica. Mediante la teoría del referente ausente, acuñada por Carol J. Adams en su libro *The Sexual Politics of Meat* (*La política sexual de la carne*, 1990), se estudiará cómo ambas escritoras exploran la cosificación del cuerpo femenino como suministrador de hijos y los paralelismos que existen con la explotación de animales no humanos, particularmente los animales domesticados. A pesar de las tres décadas entre

un libro y otro, tanto Atwood como Bazterrica manifiestan su preocupación en torno a la falta de autonomía corporal, especialmente de las mujeres, en un futuro no muy lejano. En las novelas los cuerpos humanos se convierten en productos consumibles y desechables, tal como ocurre con los animales no humanos en nuestro día a día. Estas realidades son silenciadas por sociedades androcéntricas, de ahí la importancia de estudiar las obras de Atwood y Bazterrica desde los Estudios Animales y el ecofeminismo.

Palabras clave: Referente ausente; animales no humanos; maternidad; mercantilización; cosificación; cuerpos femeninos

Abstract: Science fiction is a genre that allows us to explore scenarios similar to reality while criticizing current events. An under researched theme within dystopian futures that science fiction sometimes discusses is motherhood, much less what this implies for women when they are turned into machines providers of newborns. Therefore, this article seeks to examine the similarities in the process of motherhood between women and nonhuman animals in the novels *The Handmaid's Tale* (1985) by the Canadian author Margaret Atwood and *Cadáver exquisito* (*Tender Is the Flesh*, 2017) by Argentine writer Agustina María Bazterrica. Through the theory of the absent referent, coined by Carol J. Adams in her book *The Sexual Politics of Meat* (1990), this article will study how both writers explore the objectification of the female body as a provider of children and the parallels that exist with the exploitation of nonhuman animals, particularly domesticated animals. Despite the three decades between one book and another, both Atwood and Bazterrica express their concerns regarding the lack of bodily autonomy, especially of women, in the not-

too-distant future. In the novels, human bodies become consumable and disposable products, just as it happens with nonhuman animals in our daily lives. These realities are silenced by androcentric societies, hence the importance of studying the works of Atwood and Bazterrica from the perspective of Animal Studies and Ecofeminism.

Key words: Absent referent; nonhuman animals; maternity, commodification; objectification; female bodies

1. Introducción

La ciencia ficción es un género que permite explorar escenarios afines a la realidad a la vez que critica la actualidad. Un tema poco explorado a fondo en los futuros distópicos que la ciencia ficción a veces plantea es la maternidad, mucho menos lo que ello implica para la mujer cuando es convertida en una máquina proveedora de recién nacidos. El maternaje es un gran ausente en la representación de la maternidad, particularmente en las novelas donde las mujeres son sometidas a un dominio absoluto de sus cuerpos por parte de aquellos en el poder y sus convicciones arraigadas en el patriarcado. Este poder ejercido sobre el cuerpo de las mujeres y su maternidad a menudo es indistinguible al trato recibido por parte de las hembras de los animales domesticados, principalmente aquellas explotadas para obtener beneficios de sus cuerpos tanto durante su vida como posteriormente, tal como es el caso de las vacas o las gallinas.

Por consiguiente, este artículo busca examinar las similitudes en el proceso de maternidad entre las mujeres y los animales no humanos. Con este fin, las novelas *The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*, 1985)

de la autora canadiense Margaret Atwood y *Cadáver exquisito* (2017) de la escritora argentina Agustina María Bazterrica son el objeto de estudio de este artículo debido a la particular y alarmante representación de la maternidad en ambas. Mediante la teoría del referente ausente, acuñada por Carol J. Adams en su libro *The Sexual Politics of Meat (La política sexual de la carne, 1990)*, se estudiará cómo ambas escritoras exploran la cosificación del cuerpo femenino como suministrador de hijos y los paralelismos que existen con la explotación de animales no humanos, particularmente los animales domesticados.

A pesar de las tres décadas entre un libro y otro, tanto Atwood como Bazterrica manifiestan su preocupación en torno a la falta de autonomía corporal, especialmente de las mujeres, en un futuro no muy lejano. El planteamiento de los personajes femeninos por parte de ambas escritoras tiene como eje la maternidad y la incapacidad de proveer el maternaje necesario tanto para el bienestar de ellas como para sus hijos, hasta el punto de sentenciarlas a la muerte. Asimismo, en las novelas los cuerpos humanos se convierten en productos consumibles y desechables, tal como ocurre con los animales no humanos en nuestro día a día. Es más, la investigadora Yamini Narayanan defiende que la separación de las madres y sus crías es el pilar fundamental de la industria láctea (2023: 115), una realidad similar se aprecia en los relatos de ambas novelas. Estas realidades son silenciadas por sociedades androcéntricas, de ahí la importancia de estudiar las obras de Atwood y Bazterrica desde los Estudios Animales y el ecofeminismo. Como bien indica Angélica Velasco Sesma, «la eliminación de la dominación y la revalorización de nuestra mutua interconexión tanto con los humanos como con el mundo no humano constituyen propuestas fundamentales

del ecofeminismo» (2017: 112). Por ello, las lecturas como las que se proponen en este artículo pueden servir de puente para afrontar los diferentes tipos de dominación y mercantilización a los que están sometidos los cuerpos femeninos independientemente de su especie.

2. La mercantilización de la maternidad en los cuerpos femeninos

Si bien los escenarios distópicos que se han propuesto en numerosas novelas parecen ser solo relatos de ficción, al inspeccionar con atención nuestro entorno descubrimos que a menudo son un fiel reflejo de la realidad que nos rodea. Este es el caso de la mercantilización de los cuerpos femeninos de los humanos y de los animales no humanos, los cuales son sometidos a los deseos y convicciones de aquellos en el poder. Mientras que para las mujeres esto se ve reflejado en la implementación de leyes que afectan su libertad sexual y reproductiva, las hembras de los animales domesticados son víctimas de un control absoluto sobre sus vidas e incluso muertes dentro del sector agrícola. Ellas, o mejor dicho sus cuerpos, no son más que un medio por el que el humano puede sacar beneficios sometiéndolas repetidamente a embarazos forzados a la vez que son separadas de sus crías durante su breve y angustiosa vida. A pesar de que la cosificación y mercantilización de cuerpos femeninos de los humanos y de animales no humanos han sido tratadas como cuestiones independientes dentro del feminismo, el ecofeminismo ha denunciado que existe una clara relación entre la dominación de ambos.

En la década de los noventa, Carol J. Adams marcó un punto de inflexión dentro del feminismo con la publicación de su obra *The*

Sexual Politics of Meat (1990) al identificar las conexiones que existen entre el sometimiento de las hembras humanas y no humanas como consecuencia de las creencias patriarcales que configuran nuestra sociedad. Dentro de las diferentes teorías que propone Adams, el concepto del referente ausente resulta especialmente relevante para este análisis. Según Adams, la principal función del referente ausente es retirar la moral de un ser de tal forma que su cosificación no sea cuestionada (2010: 304). Al alcanzar esta finalidad, un ser que es visto como un objeto puede ser fragmentado y extirpado «not only from its body but its ontological meaning» para posteriormente ser consumido (2010: 304)¹. En definitiva, el referente ausente conlleva la destrucción total del estado de sujeto (Adams, 2003: 25). Adams denuncia que este es el caso de los animales no humanos, en particular aquellos más cercanos a nosotros, ya que al ser reconfigurados como un colectivo sin singularidad el consumo de sus cuerpos por parte de la sociedad es aceptado mientras que su sufrimiento es ignorado.

De tal modo, los animales no humanos se convierten en referentes ausentes de forma literal al ser consumidos, pero también mediante el lenguaje y cómo hablamos sobre ellos, cambiando los términos empleados para referirnos a ellos antes y después de ser consumidos (Adams: 21)². Asimismo, una tercera forma de convertirlos en referentes ausentes es emplear a los animales no humanos

como metáforas para describir experiencias humanas, de forma que hay una jerarquía que sitúa las vivencias humanas por encima de las no humanas (21-22). Las diferentes formas de convertir a un ser en referente ausente permiten la sistematización de valores patriarcales debido a que afectan también a la violencia ejercida hacia las mujeres. Adams afirma que la violencia sexual que sufren las mujeres y el consumo de carne tienen puntos en común cuando aplicamos el concepto del referente ausente.

Entre los animales no humanos, Adams destaca la doble explotación que sufren las hembras de mamíferos y aves que producen lo que ella denomina como «feminized protein», es decir, «egg and dairy products; [...] protein produced through the abuse of the reproductive cycle of female animals. Feminized protein is taken from living female animals, whose reproductive capacity is manipulated for human needs» (2010: 305)³. Por consiguiente, las hembras son explotadas tanto a lo largo de sus vidas para obtener la proteína feminizada como tras sus muertes ya que sus cuerpos son consumidos. En palabras de Adams, las hembras son oprimidas precisamente por su feminidad y existe una gran dependencia de su explotación por parte de los humanos para subsistir (XXXI, 55).

Siguiendo esta línea de pensamiento, Stacy Banwell defiende que históricamente «human and nonhuman animals have, and continue to be, victims of expressions and consequences of

¹ «no solo de su cuerpo sino de su significado ontológico». Las traducciones de las citas originalmente en inglés se atribuyen a la autora a menos que se indique lo contrario.

² Adams expone esta idea al destacar cómo en el inglés hay una clara distinción entre los términos utilizados para referirse a los animales no humanos mientras están vivos y cuando se convierten en un producto para el consumo humano. Dos claros ejemplos de ello son el uso de *cow* y *pig* para referirse al animal vivo, mientras que se emplea *beef* y *pork* para la carne obtenida de estos animales no humanos. En español esta diferenciación se puede apreciar sobre todo en la distinción que existe entre *vaca* y *ternera*.

³ «proteína feminizada»; «huevo y productos lácteos; [...] proteína producida mediante el abuso del ciclo reproductivo de las hembras. La proteína feminizada se extrae de las hembras vivas, cuya capacidad reproductiva se manipula para satisfacer las necesidades humanas».

reproductive violence: rape, sexual violence, and forced pregnancy» (2023: 112)⁴. Independientemente de la especie, los cuerpos femeninos son dominados y mercantilizados, un proceso que implica el control no solo de la reproducción y la maternidad, sino también del maternaje. Si bien el maternaje ha sido concebido como una experiencia vinculada al empoderamiento de la mujer y su capacidad reproductiva, el maternaje por lo contrario tiene como objetivo controlar esta autonomía femenina mediante la dominación masculina (Sancho Moreno, 2016: 61). Así pues, Banwell añade que la maternidad y el maternaje pueden ser limitados e incluso destruidos cuando las madres forman parte de sociedades patriarcales (2023: 130). Es más, en su análisis, Ekman considera que cada parte del cuerpo femenino es concebido como si existiera de forma individual y por lo tanto se le puede sacar provecho vendiéndolo como un producto (2013: 110).

Esta mercantilización va más allá del propio cuerpo femenino ya que afecta a su capacidad reproductora y sus descendientes. Como Banwell argumenta, «forcibly removing a child from their mother is another means of controlling pregnancy outcomes. In all of these situations, motherhood is either granted or denied on behalf of the mother. Her wishes are dismissed» (2023: 120)⁵. Independientemente de su raza, clase o incluso especie, los cuerpos femeninos y el maternaje son objeto de control por parte de lo que Narayanan denomina «anthropatriarchy» (2019: 196)⁶. Ella emplea este término para referirse a la opresión de género que va más allá de lo humano, y denuncia el control que se

ejerce sobre los sistemas sexuales y reproductivos de los animales no humanos con el objetivo de sostener las necesidades de la agricultura (196). Al igual que Adams, Narayanan denuncia que los animales de granja, concretamente las vacas, y su sistema reproductor, sus relaciones familiares y su material genético no son más que propiedad humana (198), eliminando así cualquier tipo de individualidad y sintiencia. Además, recalca que la ruptura de una relación entre madre e hijo es una parte fundamental de la industria láctea, sin embargo, el especismo inherente en nuestras sociedades impide que lo concibamos como un tipo de violencia y trauma hacia las hembras, un hecho ignorado por parte de la mayoría de los feminismos (201). De ahí la importancia de las propuestas ecofeministas y sus denuncias hacia cualquier tipo de violencia y dominación, independientemente de la especie.

3. (Re)Producción en *The Handmaid's Tale* (1985) y *Cadáver exquisito* (2017)

Cada vez resulta más difícil ignorar la cruda realidad a la que están sometidos los animales no humanos, en particular las hembras, en el sector ganadero. Novelas como *The Handmaid's Tale* y *Cadáver exquisito* pueden ayudar a explorar estas realidades silenciadas y plasmar cómo la mercantilización de los cuerpos femeninos afecta a la maternidad y maternaje de las especies con las que convivimos. Las descripciones en ambas novelas proponen al lector una reflexión sobre el trato que reciben las mujeres en estos relatos, un comportamiento

⁴ «animales humanos y no humanos han sido y son víctimas de las expresiones y consecuencias de violencia reproductiva: violación, violencia sexual y embarazos forzados».

⁵ «apartar a la fuerza un hijo de su madre es otro medio de control de los resultados del embarazo. En todas estas situaciones, la maternidad se concede o se niega en nombre de la madre. Sus deseos son ignorados».

⁶ «antropatriarcado».

que puede resultarnos familiar si bien a menudo es eliminado del imaginario colectivo. En ambos casos, las penalidades que las mujeres resultan indistinguibles de la violencia que padecen a diario millones de animales de granja, particularmente aquellos que producen proteína feminizada. Tanto Atwood como Bazterrica usan un lenguaje mediante el cual la percepción de los cuerpos femeninos humanos no difiere de aquellos no humanos, resaltando así el trato que reciben las mujeres y su reconceptualización en referentes ausentes. Las mujeres son concebidas como un objeto que puede ser mercantilizado y cuyo único propósito es complacer las necesidades del hombre, hasta el punto de dar su vida al convertirse en seres (re)productores.

Una de las novelas con mayor impacto social en las últimas décadas debido a su representación de una sociedad distópica que cada vez parece más viable y sus reivindicaciones feministas es *The Handmaid's Tale* (1985). Escrita por la autora canadiense Margaret Atwood, la novela propone un futuro donde Gilead, un estado totalitario y teonómico, basa su poder en el control absoluto de los ciudadanos, en particular de las mujeres. Diferenciadas por sus clases sociales, la novela se centra en el relato de Offred (es decir «la de Fred»), una criada cuyo único propósito es (re) producir hijos para los comandantes que forman parte de la élite social. Así pues, descubrimos cómo Offred y las demás criadas deben adaptarse a esta nueva sociedad a la vez que van perdiendo su identidad y su pasado, cayendo en el olvido y convirtiéndose en una máquina (re) productora. Una de las grandes motivaciones de Offred para resistir y mantenerse con vida es la posibilidad de reencontrarse con su hija, productor de una relación romántica anterior a

la dictadura, evidenciando el poder que tiene el maternaje.

Tres décadas más tarde, la escritora argentina Agustina Bazterrica presentó a los lectores *Cadáver exquisito* (2017), una distopía donde la humanidad ha incorporado en sus dietas el canibalismo como algo natural tras la aparición de un virus, reemplazando así el consumo de carne no humana. En este caso el narrador es Marcos, el encargado de un frigorífico donde la mercantilización de los cuerpos femeninos es lo cotidiano. Tras recibir como regalo una «cabeza» (de ganado), es decir, una mujer criada para el consumo, Marcos ve en ella algo más que un trozo de carne. De tal forma, las mujeres son tanto objetos sexuales como comida, por lo que pueden ser devoradas de forma metafórica y literal. Si bien el protagonista es un personaje masculino, Bazterrica es capaz de plasmar de una forma vivaz a la vez que perturbadora el dolor que sufren las mujeres criadas para el consumo cuando se convierten en madres.

Siguiendo el planteamiento de O'Reilly, en ambas novelas se puede apreciar cómo la maternidad es un «male-defined site of oppression», contrastando con el maternaje que puede entenderse como una fuente de poder (2004: 159)⁷. Tanto Offred como Jazmín, la cabeza regalada a Marcos, se rebelan a su manera ante las sociedades patriarcales que las domina al intentar expresar su instinto de maternaje. Atwood y Bazterrica parecen poner el foco en cómo el patriarcado intenta borrar y silenciar los casos de violencia específicamente ejercidos contra las mujeres (Allen, 2019: 145). Este encubrimiento de la mercantilización, así como la cosificación de los cuerpos femeninos, en particular cuando son madres, tienen un claro paralelismo con las hembras que producen

⁷ «sitio de opresión definido por los hombres».

proteína feminizada. Cuando se extrae leche para el consumo diario de los humanos, la hembra que lo produjo y su sufrimiento están ausentes del imaginario colectivo (Czerny, 2023: 155). Por lo tanto, como bien indica Adams, es necesario tratar al animal no humano, o en este caso a las mujeres, como un objeto inerte (2015: 33) para así justificar su mercantilización a la vez que se intenta dominar y eliminar su maternaje.

3.1. Dominación de los cuerpos femeninos

Cuando el propósito es conseguir el máximo beneficio para aquellos en el poder mientras se explota a los subordinados, la dominación total de un cuerpo se vuelve imprescindible ya que de esto dependerá el éxito o fracaso de los ideales que se buscan hacer realidad. Esto es lo que Atwood y Bazterrica buscan reflejar en sus respectivas novelas, donde el gradual, pero despiadado dominio de los cuerpos femeninos es un pilar fundamental de las nuevas sociedades. Así, encontramos numerosos paralelismos entre cómo se puede someter a las mujeres y su capacidad reproductora en estos mundos ficticios con la realidad a la que se enfrentan todos los días millones de animales de granja. Las hembras sufren a diario «reproductive, sexual, and gendered violence, and emotional traumas, *always* a cold reality of dairying» (Narayanan, 2023: 98)⁸. Por ello, Velasco Sesma recalca que la animalización de las mujeres es necesaria para justificar el sometimiento al que se enfrentan en sociedades patriarcales (2017: 15), una transmutación oportuna que también las convierte en referentes ausentes. En consecuencia, al analizar las novelas se puede apreciar tanto el dominio literal de los cuerpos de los personajes femeninos como su control

psicológico y emocional, reduciendo así su singularidad e invisibilizándolas.

La reducción del libre movimiento es a menudo uno de los primeros indicios del poder ejercido sobre aquellos considerados como inferiores. En el caso de *The Handmaid's Tale*, si bien las mujeres destinadas a (re)producir son consideradas extremadamente valiosas para una sociedad con niveles de natalidad ínfimos, esto no impide que sean reducidas a meros contenedores portadores de bebés. Por ello, no es de extrañar que la salud de las criadas sea controlada mediante chequeos rutinarios, al igual que se hace en la vida real, con la excepción de que en la novela se realizan al margen de su voluntad. Con el objetivo de que no escapen, las criadas están perpetuamente vigiladas mientras las tías, sus guardianas, están equipadas con picanas eléctricas, las mismas que son empleadas con el ganado. Otra similitud que comparten las criadas con las hembras es la incapacidad de desplazarse hacia donde desean. Mientras que las criadas pueden salir a caminar en parejas alrededor de un campo de fútbol cercado con alambre de espino, las hembras en las granjas no tienen la misma suerte. En la ganadería extensiva, la necesidad de explotar el mayor número de hembras para obtener el máximo beneficio implica que estas tengan un espacio reducido donde vivir, incluso durante el parto o mientras amamantan a sus crías. En su documental *Dominion* (2018), Delforce desvela cómo las cerdas y las vacas deben dar a luz rodeadas de sus propios excrementos e incluso es frecuente encontrar a crías muertas que han sido aplastadas accidentalmente por sus propias madres. De acuerdo con Narayanan, la amabilidad y la empatía no tienen lugar en la ganadería extensiva de mamíferos y aves ya que la prioridad está en la eficiencia y la producción,

⁸ «violencia reproductiva, sexual y de género, y traumas emocionales, *siempre* una cruda realidad de la industria láctea». Énfasis en el original.

no en los seres reducidos a comodidades (2023: 96).

Además, tanto las madres como las crías son mutiladas para evitar que se hagan daño entre ellos debido a la carencia que tienen de espacio personal. Estas mutilaciones resuenan con aquellas sufridas por parte de las mujeres en ambos escenarios. Aquellos en el poder son conscientes de que hay partes del cuerpo prescindibles a la hora de obtener los recursos deseados, en este caso los bebés que llevan las mujeres dentro de sus cuerpos. Siguiendo esta lógica, cuando resulta necesario corregir a las criadas uno de los métodos de castigo consiste en la mutilación de las manos o los pies ya que para el propósito que tienen no son esenciales. Bazterrica lo lleva al extremo y describe unas escenas dantescas que no difieren de las condiciones a las que están sometidas las hembras en la ganadería. Así, descubrimos que se «mantiene a las cabezas separadas, cada una en su jaula, para evitar episodios de violencia, que se lastimen o que se coman los unos a los otros» (Bazterrica, 2023: 29). Incluso es posible encontrar a mujeres embarazadas que

[E]stán en jaulas y otras están acostadas en mesas, sin brazos, ni piernas. Él desvía la mirada. Sabe que en muchos criaderos se inhabilita a las que matan a los fetos golpeándose la panza contra los barrotes, dejando de comer, haciendo lo que sea para que ese bebé no nazca y muera en un frigorífico. Como si supieran, piensa. (34)

Como se ha mencionado previamente, las mutilaciones no son infrecuentes entre el ganado, principalmente debido a la falta de espacio, pero también como consecuencia de los daños psicológicos y el sufrimiento al que están

sometidos a lo largo de sus vidas. En el caso de las mujeres criadas como cabeza de ganado, Bazterrica acentúa la sintiencia y empatía que estas tienen hacia las futuras generaciones y su instinto por protegerla, aunque esto suponga la muerte tanto de ellas como de sus bebés. Son conscientes de que el único futuro que les espera a sus descendientes es uno donde acaban en el matadero tras haber sido aislados y encarcelados desde la infancia, con las cuerdas vocales extraídas como forma de control. Si bien la violencia a la que están sometidas tanto las mujeres como las hembras de los animales no humanos se oculta a la sociedad, el producto resultante de ello está a simple vista (Allen, 2019: 144). Por ello, en ambas novelas la explotación de los cuerpos femeninos es una realidad aceptada e ignorada por el resto de la sociedad, ayudando así a la percepción de estos seres como referentes ausentes. En palabras de Cary Wolfe, estas mujeres podrían ser calificadas como «animalized humans» (2003: 101); su animalización sirve de excusa para justificar la violencia y mercantilización a las que están sujetas⁹.

Esta animalización no solo implica violencia física, sino también violencia sexual y reproductiva. Según Velasco Sesma, «el cuerpo de las mujeres aparece como una mercancía al servicio del “comprador”. También el cuerpo de los animales aparece como un simple objeto a nuestra disposición» (2017: 272). Esta «disponibilidad» de los cuerpos implica que no son más que meros objetos desechables con los que cada uno puede hacer como plazca. Así pues, los hombres en el poder tienen a su disposición un grupo de criadas entre las que pueden elegir aquella que ha «demonstrated their reproductive fitness by having produced one or more healthy children» (Atwood,

⁹ «humanos animalizados».

2010: 316)¹⁰. Estas mujeres eran consideradas adúlteras y moralmente inapropiadas para criar a sus hijos pues habían contraído matrimonio por segunda vez o no se habían casado con sus respectivas parejas. De hecho, los hijos que habían tenido antes del ascenso de Gilead eran confiscados y se repartían entre las familias de la élite. Una vez llevada a cabo esta separación y consideradas aptas para su rol, las criadas deben someterse mensualmente a la «Ceremonia», en otras palabras, a ser violadas por el comandante asignado. Como afirma Offred, ellas no son más que «two-legged wombs»¹¹ cuyo único objetivo es suministrar hijos.

Mientras que en Gilead la violación es enmascarada como un ritual sagrado, en *Cadáver exquisito* encontramos un contraste radical respecto a este tipo de violencia sexual. Por una parte, descubrimos que mantener relaciones sexuales con una cabeza es considerado como uno de los peores crímenes posibles, por lo que algunos perpetuadores pueden ser ejecutados y llevados al matadero mientras que otros el único castigo que reciben es una «denuncia policial por destrucción de un bien mueble» (Bazterrica, 2023: 70). En la mayoría de las sociedades occidentales, los animales no humanos empleados en la ganadería comparten esta cosificación. Si bien se han promulgado leyes para mejorar su bienestar, la cruda realidad es que no dejan de ser un recurso del que sustraer el máximo beneficio posible y, como tal, una vez dejan de ser rentables son sacrificados. La violencia sexual a las que están sometidas las hembras es totalmente ignorada por estas leyes. Bazterrica plasma este contraste al describir cómo los

mataderos tienen un «padrillo» o semental que «sirve a las hembras, se las monta. [...] le detecta a las hembras que están listas para ser fertilizadas» así posteriormente tienen «mejor disposición para la inseminación» (30-31). La inseminación artificial resulta ser imprescindible para la ganadería ya que asegura una producción de calidad, por lo que las hembras son violadas en primer lugar por parte de machos también en cautiverio y después al ser inseminadas artificialmente. Narayanan recuerda que es un hecho cotidiano en la ganadería donde «humans intervene in the sexual encounter between bulls and cows to orchestrate selective breeding» (2023: 75)¹². Por consiguiente, aquellas hembras destinadas al consumo pierden su libertad sexual, la cual queda en las manos de los ganaderos, tanto de forma literal como metafórica.

Por último, encontramos instancias de dominio psicológico y emocional ejercido sobre los cuerpos femeninos. En el caso de Gilead, un detalle que destaca dentro de esta sociedad ficticia es la falta de individualidad entre las criadas, un acto necesario para reducir las por completo a referentes ausentes. De tal forma, las criadas llevan el nombre de sus comandantes junto con la preposición de pertenencia *Of* en inglés¹³. Offred recuerda su antiguo nombre, el cual nadie utiliza al estar prohibido y pronto caerá en el olvido, borrando así permanentemente su identidad. Dicho esto, las criadas también son reducidas a un mero número de cuatro dígitos tatuado en sus tobillos, un tipo de identificador que tiene como objetivo que jamás puedan integrarse en otra sociedad sin olvidar lo que fueron. Entre

¹⁰ «demostrando su aptitud reproductiva al haber producido uno o más niños sanos».

¹¹ «úteros de dos piernas».

¹² «los humanos intervienen en los encuentros sexuales entre toros y vacas para organizar la reproducción selectiva».

¹³ En las traducciones al español, los nombres de las criadas comienzan por *De*. Por lo tanto, Offred pasa a ser Defred y Ofglen se convierte en Deglen.

el ganado es obligatorio que los animales lleven algún tipo de número identificatorio. Este sello puede tatuarse directamente en la piel, como en el caso de las criadas, o marcarse con un hierro. El último tipo de etiquetamiento resuena con el de *Cadáver exquisito* donde los humanos comestibles tienen «la frente, marcada a fuego. El símbolo de propiedad, de valor» (Bazterrica 103). Además, estos humanos carecen de nombre y solo son «un número en un registro, [...] una cabeza doméstica como tantas otras» (186). Si en *The Handmaid's Tale* la eliminación del nombre convierte a las criadas en referentes ausentes, en el caso de *Cadáver exquisito* vemos un intento de revertir el proceso ya que Marcos otorga un nombre a la cabeza que le han regalado, Jazmín, dándole la posibilidad de ser un individuo. Así lo reafirma Romano Hurtado, quien considera que al adquirir un nombre Jazmín se convierte «en una mujer, ya no es carne o una cabeza; el nombre confiere humanidad» (2023: 25). No obstante, el hecho de que sea él quien decide el nombre de Jazmín parece seguir la cultura patriarcal de nombrar aquellos a los que se explota (Adams, 2015: 56). Marcos es quien tiene el control y determina si ella continuará siendo Jazmín, un ser solo explotado por él, o si volverá a convertirse en un trozo de carne comestible explotado por una sociedad patriarcal.

Adams destaca el poder que yace en el lenguaje empleado para referirse a los animales no humanos ya que nos referimos a ellos de forma diferente una vez que se convierten en seres consumibles, dando lugar a que el lenguaje contribuya a reducir la individualidad del animal (21). Jazmín, al igual que el resto de las hembras explotadas, acabará siendo «media res» o «milanesas a la provenzal» cuando deje de ser útil (15, 49). El propio Marcos reflexiona sobre esto y comenta que

[é]l usa las palabras técnicas para referirse a eso que es un humano, pero nunca va a llegar a ser una persona, a eso que es siempre un producto. Se refiere al número de cabezas a procesar, al lote que espera en el patio de descarga, a la línea de sacrificio que debe respetar un ritmo constante y ordenado, a los excrementos que deben ser vendidos para abono, al área de tripería. Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento. (20)

El razonamiento que plantea no difiere de aquel que se emplea para consumir y explotar los cuerpos de las hembras embarazadas en la ganadería. En contraste, a las mujeres embarazadas se las cuida, al igual que se protege a las hembras de las especies con las que se empatiza. Por lo tanto, la forma en la que nombramos a un ser o cómo lo etiquetamos determinará cómo es tratado y percibido por la sociedad en la que vive. Según Czerny, con las vacas esto se consigue cuando son denominadas como ganado ya que culmina su transformación en un producto (2023: 149). La forma con la que nos referimos a otro ser ayudará a darle individualidad o convertirlo en referente ausente. Es decir, en ambas novelas la clave reside en eliminar la singularidad de estas mujeres para que, una vez conseguido, su consumo o mercantilización sean aceptado fácilmente. Este proceso es lo que ocurre con los animales no humanos en la ganadería, donde simplemente son uno más entre la multitud y su valor se encuentra en su capacidad (re) productora. Tan pronto como se interioriza la mercantilización de la maternidad y el intento de controlar el maternaje, la separación de madres y crías se convierte en un hecho cotidiano e incuestionado por las sociedades patriarcales.

3.2 *Silenciando la maternidad y el maternaje*

Una vez que los cuerpos femeninos son violentados y moldeados según las necesidades del mercado, el siguiente paso es beneficiarse de sus capacidades (re)productoras. Así comienza el ciclo de los embarazos continuos y las separaciones perpetuas entre las hembras y sus crías hasta que sus cuerpos ya no sean considerados solventes. De hecho, el proceso de (re)producción y la negación de la maternidad son aspectos de tal importancia que Hirtenfelder y Prouse consideran que constituyen «the backbone of the dairy industry» (2022: 1311)¹⁴. A pesar de los intentos de gobernar cada momento del embarazo y posterior nacimiento de las crías, el maternaje resulta ser un arma potente contra este dominio. Así, por pequeñas que sean las muestras de maternaje, estas pueden ser concebidas como una forma de sublevación contra aquellos en el poder. En esta línea, Jiao se pregunta hasta qué punto es el maternaje un medio para empoderar o explotar a las mujeres (2019: 543). A pesar de que las dos novelas tienen un final devastador para las protagonistas femeninas, cabe destacar que sus deseos de cuidar a sus hijos son un símbolo de la resistencia hacia las sociedades patriarcales que les impide desarrollar el maternaje en toda su plenitud. De la misma forma, en ambas novelas encontramos cómo existe una delimitación entre la posibilidad de desarrollar la maternidad y el maternaje entre una parte de la población femenina a la cual se le fomenta, mientras esto mismo se les niega a aquellas que han sido reconfiguradas como referentes ausentes. Por ello, argumento que el propio maternaje podría entenderse como un potencial peligro para estas estructuras sociales y de ahí la necesidad que tienen de controlarlo, e incluso intentar erradicarlo, en el caso de ciertas mujeres.

Los personajes de Offred y Jazmín reflejan cómo a pesar de ser sometidas y silenciadas, su maternaje resulta ser algo poderoso. Así pues, cabe destacar que mientras Jazmín aparentemente experimenta esto por primera vez, Offred ya era madre antes del ascenso de Gilead y la necesidad de volver a encontrarse con su hija resulta ser su gran motivación para continuar con vida. Offred y las demás criadas representan las emociones contradictorias y complejas que tienen las madres, independientemente de su especie, al saber que sus hijos van a ser separados de ellas, cayendo así su rol de madres en el olvido, solo para volver a comenzar el proceso las veces que sean posibles. Offred expresa la decepción que siente al descubrir que está menstruando mes tras mes, sintiendo que ha fracasado con su deber y que es una decepción para los demás. Al mismo tiempo es consciente de que un embarazo supone estar más cerca de la muerte por las posibles complicaciones que pueden surgir en una sociedad que ha retrocedido en el tiempo y solo acepta los partos naturales, donde incluso la anestesia está prohibida. De hecho, un embarazo no es sinónimo de éxito ya que con frecuencia los bebés no llegan a nacer o, incluso si lo hacen, a veces mueren en cuestión de días, tal como ocurre con el personaje de Janine y su hija. Offred lamenta que haya tenido que atravesar todo eso para que acabe muriendo, calificándolo como algo peor que no concebir. Además, las madres son obligadas a llevar a término sus embarazos independientemente del riesgo que suponga tanto para ellas como para sus bebés ya que el aborto es considerado un delito extremadamente grave. Si el bebé nace conforme los estándares y sobrevive, la madre tendrá la posibilidad de amamantarlo «for a few months, they believe in mother's milk.

¹⁴ «la columna vertebral de la industria láctea».

After that she'll be transferred, to see if she can do it again, with someone else who needs a turn» (137)¹⁵. En pocas palabras, sea cual sea el desenlace del embarazo, el sufrimiento de la madre es algo que siempre está presente. Por lo tanto, las madres en *The Handmaid's Tale* atraviesan el mismo dolor que las hembras en la ganadería. Ellas son violentadas durante el proceso previo al embarazo y posteriormente son sometidas al sufrimiento que conlleva ser separadas de sus crías al poco tiempo de haber dado a luz (Banwell, 2023: 119). Si bien Banwell considera que la separación de madres e hijos es una negación de la maternidad (130), añadiría que también es una negación del maternaje y una forma más de violentarlas.

A pesar del paso del tiempo y el sufrimiento que le causa pensar en ella, Offred sigue luchando por mantenerse viva con la esperanza de algún día reencontrarse con su hija. Serena, la esposa del comandante asignado a Offred, utiliza estos sentimientos para presionar a Offred a tener una aventura y así asegurar el embarazo a cambio de poder ver una foto de su hija. Offred se enfurece al descubrir que Serena es conocedora del paradero de su hija y se ha decantado egoístamente por mantenerlo en secreto hasta poder utilizar ese conocimiento a su favor. Cuando Offred finalmente puede ver la foto, desarrolla sentimientos encontrados ya que por una parte se alegra de que su hija esté viva y creciendo de forma sana, pero, por otra, no puede soportar el hecho de haber sido borrada de su vida, de haberse convertido en «a shadow of a shadow, as dead mothers become» (240)¹⁶. Aunque asegura que preferiría no haber visto la foto, el hecho de que acepta tener una aventura demuestra que la posibilidad de volver a ver a su hija es una de sus principales

motivaciones para desafiar a Gilead, incluso si esto supone su propia muerte.

Nuevamente, Bazterrica es quien da un paso más y plasma la crudeza de la maternidad y el maternaje cuando uno es «nadie» (56). De acuerdo con Romano Hurtado, «[e]l abuso que se hace sobre el cuerpo del otro sea animal o humano, se realiza sin tomar en cuenta al otro como una conciencia que me cuestiona o que da cuenta de mí» (2023: 27). Así pues, las mujeres y sus futuros hijos son reducidos a objetos mercantilizados a lo largo de las diferentes etapas por las que atraviesan. Las hembras embarazadas alcanzan un mayor valor gracias a la extracción de su sangre al tener «propiedades especiales» y cuyos usos son «infinitos»; su demanda es tal que las hembras acaban «abortando porque quedan anémicas» (Bazterrica, 2023: 33). Un fenómeno similar ocurre con las vacas gestantes que son asesinadas para extraer la sangre de las crías no nacidas para obtener lo que es conocido como el suero bovino fetal, el cual tiene un gran reclamo dentro de la industria farmacéutica (Delforce, 2018). No solo la sangre de las embarazadas es rentable, el terror que sienten y su necesidad por proteger a sus futuros hijos resultan ser una experiencia placentera para ciertos hombres en el poder. Al igual que estas cabezas son criadas para sustituir a los animales no humanos que eran consumidos, también cumplen el papel de convertirse en presas para los cazadores, los cuales tienen un particular interés en las embarazadas ya que resultan ser «un desafío» y «se vuelven feroces» al ser perseguidas (Bazterrica, 2023: 73). La actitud de estas mujeres resuena con los diferentes cambios psicológicos y de comportamiento que experimentan las madres en innumerables

¹⁵ «durante unos meses, creen en la leche materna. Después de eso la trasladarán, para ver si puede hacerlo de nuevo, con otra persona que necesite el turno».

¹⁶ «una sombra de una sombra, como se convierten las madres muertas».

especies al anticipar la llegada de sus hijos (Tu *et al.*, 2005:19).

Estos cambios se vuelven más evidentes una vez que dan a luz y deben cuidar de sus hijos. Uno de los cambios fácilmente reconocibles es la producción de leche para alimentar a su hijo. Dentro del mundo de los mamíferos, las madres por lo general elaboran una cantidad de leche reducida, solo la necesaria para amamantar a sus crías. Sin embargo, en un estado natural esta producción no alcanza los mínimos necesarios para que sea rentable económicamente dentro del sector lácteo, por lo que es necesario una continua explotación de sus cuerpos además de las modificaciones genéticas que han sufrido en manos de los humanos a lo largo del tiempo (Narayanan, 2023: 72). De tal forma, en *Cadáver exquisito* encontramos a las denominadas como «lecheras», que tienen «máquinas que les succionan las ubres» y cuyas vidas útiles son cortas debido al estrés al que están sometidas, por lo que cuando dejan de aportar beneficios se vende su carne a un precio reducido (34). Czerny destaca el contraste radical que existe entre cómo es concebido el acto de amamantar entre los humanos y el resto de los mamíferos, ya que

[i]n human milk production, the ability of women to breastfeed their infants becomes closely conflated with their status as mothers, whereby their “patience” and “dedication” to breastfeeding is read by others as evidence of them being “good” or “bad” mothers. In contrast, in animal milk production, the notion of motherhood in this way is absent, where the focus of

interest is on the quantity of milk the cows produce and how they respond to being milked (2023: 136)¹⁷.

Otra diferencia que habría que añadir es que a menudo las madres de los animales no humanos y sus crías son separadas al poco tiempo de nacer para así comercializar la mayor cantidad de leche posible. Así, las vacas son ordeñadas al menos dos veces al día mediante las máquinas de ordeño. Esta es una experiencia dolorosa física y emocionalmente para las madres que no pueden estar con sus crías ni alimentarlas como es debido, dejando a las crías hambrientas y aterradas ante la separación (Narayanan, 2023: 109). El acto de amamantar supone beneficios tanto para la madre como para sus hijos ya que desarrollan un vínculo más profundo y produce una sensación de calma para ambos (109). De ahí que cerca de las lecheras se encuentran «los críos en las incubadoras», los cuales son descritos como «la carne más tierna que existe, poca, porque no pesa lo mismo que un novillo» (Bazterrica, 2023: 37). A partir de estas afirmaciones podemos destacar que las madres han sido separadas de sus hijos al poco tiempo de dar a luz ya que las crías están en incubadoras. Es más, si tenemos en cuenta que el término novillo en el sector cárnico vacuno suele referirse a un macho de aproximadamente dos años, podemos inferir que la edad de estos humanos destinados al consumo es similar. Una vez más, la (re)producción exitosa para el sector lácteo depende del impedimento de maternaje entre madre e hijo. Según Narayanan el principal motivo de esto reside en que amamantar y cuidar a una cría implicaría una interrupción

¹⁷ «[E]n la producción de leche humana, la capacidad de las mujeres para amamantar a sus hijos se fusiona con su condición de madre, por lo que su “paciencia” y “dedicación” a la lactancia son concebidas como evidencia de que son “buenas” o “malas” madres. En cambio, en la producción de leche animal, la noción de la maternidad en este sentido está ausente, ya que el foco de interés se sitúa en la cantidad de leche que producen las vacas y en cómo responden al ser ordeñadas».

en la producción láctea (2023: 105). De igual manera, argumento que esto significaría una pérdida de producto y beneficios, a la vez que supone aceptar que estas madres son seres sintientes capaces de sentir una amplia gama de emociones, emociones que a menudo se asocian exclusivamente con los humanos.

Esta capacidad de sentir emociones nos lleva precisamente al último punto a destacar, el breve pero indiscutible sentido de maternaje que experimenta Jazmín en sus últimos momentos de vida. Si bien Marcos intenta que Jazmín sea lo más «humana» posible al vestirla y enseñarle ciertos comportamientos humanos, él es consciente de que «jamás podría integrarse a una sociedad que la ve como un producto comestible» (153-154). De tal modo, la única persona que puede ayudarlo en el momento del parto es Cecilia, su esposa, quien también desea tener un hijo de cualquier forma. Cecilia ayuda a Jazmín dar a luz al tratarse de un parto complicado. Mientras le entrega el hijo a Marcos, Jazmín yace «en la cama y estira los brazos. Los dos la ignoran, pero ella abre la boca y mueve las manos» e intenta levantarse, pero cae junto a la cama (248). Banwell describe esta separación forzada entre la madre e hijo como un «assault on motherhood» (2023: 119)¹⁸. Es más, añade que esta práctica destruye la maternidad y se trata de una forma de «reproductive coercion, where the [...] separation of mother and child deprives the mother of her personhood and her inter-subjective relationship with the child» (120)¹⁹. Mientras Cecilia acuna al bebé, Marcos le afirma que es de ellos, ignorando la desesperación de Jazmín por tocar y proteger a su hijo. Al ver cómo Jazmín «sólo mueve las manos intentando abrazar a su hijo. Quiere hablar, gritar, pero no hay sonidos», Marcos le

golpea en la frente con una maza al igual que a las cabezas del matadero (249). Cuando Cecilia cuestiona la acción, ya que podrían haberla utilizado para tener más hijos, Marcos responde que «[t]enía la mirada humana del animal domesticado», justificando así su necesidad de matarla y llevársela para faenar (249). Romano Hurtado explica que «[l]a falta de voz impide que Jazmín pronuncie las palabras que su cuerpo grita, el reclamo del hijo que le pertenece; y completa una forma de conciencia que reconoce al hijo como propio y la lleva a reconocerse a sí misma como su madre» (2023: 26). Por lo tanto, podemos argumentar que es el maternaje lo que representa un peligro para Marcos y su dominio sobre el cuerpo de Jazmín; por ello, la única solución que el encargado del frigorífico contempla es la muerte. Las emociones que expresa Jazmín la realzan como un ser con sentimientos y dispuesto a proteger a su hijo, dejando así de ser un referente ausente, aunque solo sea durante unos instantes.

4. Conclusiones

La literatura de ciencia ficción puede fomentar la discusión sobre temas complejos e ignorados por la sociedad. Este es el caso de la maternidad y el maternaje y cómo afecta a los seres sintientes. Con novelas como *The Handmaid's Tale* o *Cadáver exquisito*, las autoras proponen a sus lectores replantearse la realidad y cómo nuestro comportamiento especista afecta a los animales no humanos y a aquellos humanos como consecuencia de los vínculos que subsisten entre los diferentes tipos de discriminación. Este análisis ha situado el foco en la mercantilización de las mujeres y

¹⁸ «agresión a la maternidad».

¹⁹ «coerción reproductiva donde la [...] separación de madre e hijo priva a la madre de su individualidad y de su relación intersubjetiva con su hijo».

cómo se rentabilizan sus cuerpos al convertirlos en medios de (re)producción, según las novelas estudiadas. Sus mujeres están sometidas a un control sobre sus cuerpos, impidiendo que tengan libertad sexual y reproductiva y que esta dependa de las necesidades del mercado. No obstante, el dominio de la maternidad va más allá de lo físico ya que controlarlas de forma psicológica y emocional ayuda a su sumisión y a borrar su individualidad. Al igual que con las vacas, la maternidad es el punto de partida del sector lácteo y esto implica dominar la «conception, birth, delivery, and most importantly, her lactation» (Narayanan, 2023: 104)²⁰. Por consiguiente, la segunda parte del análisis de las novelas ha estudiado cómo se silencia el maternaje al tratarse de una forma de resistencia por parte de las madres hacia las estructuras patriarcales que las someten. Además, el maternaje evidencia la individualidad y las emociones que residen en los seres que se han convertido en referentes ausentes. Adams argumenta que al convertir a alguien en un referente ausente olvidamos que era una entidad independiente y rechazamos su presencia de nuestro imaginario colectivo como seres sintientes (2015: 21).

Obras citadas

- ADAMS, Carol J. (1990, 2015). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. London: Bloomsbury Academic.
- (2003). *The Pornography of Meat*. New York: Continuum.
- (2010). «Why Feminist-Vegan Now?», *Feminism & Psychology*, 20.3: 302-317. <https://doi.org/10.1177/0959353510368038>
- ALLEN, Rachael (2019). «A Grain of Brain»: Women and Farm Animals in Collections by Ariana Reines and Selima Hill», S. McCorry y J. Miller (eds.), *Literature and Meat Since 1900*. Cham: Palgrave Macmillan, 143-159.
- ATWOOD, Margaret (1985, 2010). *The Handmaid's Tale*. London: Vintage.
- BANWELL, Stacy (2023). *The War Against Nonhuman Animals: A Non-Speciesist Understanding of Gendered Reproductive Violence*. Cham: Palgrave Macmillan.
- BAZTERRICA, Agustina (2017, 2023). *Cadáver exquisito*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- CZERNY, Sarah (2023). *Absent Interests: On the Abstraction of Human and Animal Milks*. Leiden: Brill.
- DELFORCE, Chris, director. *Dominion*. Farm Transparency Project, 2018.
- EKMAN, Kajsa Ekis (2013). *Being and Being Bought: Prostitution, Surrogacy and the Split Self*. Traducido por Suzanne Martin Cheadle. North Melbourne: Spinifex Press.
- HIRTENFELDER, Claudia Towne, y Carolyn PROUSE (2022). «Milking Economies: Multispecies Entanglements in the Infant Formula Industry», *Environment and Planning E: Nature and Space*, 5.3: 1296-1318.
- JIAO, Min (2019). «Mothering and Motherhood: Experience, Ideology, and Agency», *Comparative Literature Studies*, 56.3: 541-556.
- NARAYANAN, Yamini (2019). «“Cow Is a Mother, Mothers Can Do Anything for Their Children!” Gaushalas as Landscapes of Anthropatriarchy and Hindu Patriarchy», *Hypatia*, 34.2: 195-221.

²⁰ «concepción, nacimiento, parto, y lo más importante, su lactancia».

- (2023). *Mother Cow, Mother India: A Multispecies Politics of Dairy in India*. Stanford: Stanford University Press.
- O'REILLY, Andrea (2004). «Mothering against Motherhood and the Possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children», A. O'Reilly (ed.), *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*. Albany: State University of New York Press, 159-174.
- ROMANO HURTADO, Berenice (2023). «La mirada que engulle en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica», *Visitas al Patio*, 18.1: 14-29.
- SANCHO MORENO, Magdalena (2016). «De maternidad a maternaje. Maternajes, feminismos y paces», *Fòrum de recerca*, 21: 55-69.
- TU, Mai Thanh, Sonia J. LUPIEN y Claire-Dominique WALKER, (2005). «Measuring Stress Response in Postpartum Mothers: Perspectives from Studies in Human and Animal Populations», *Stress: The International Journal on the Biology of Stress*, 8.1: 19-34.
- VELASCO SESMA, Angélica (2017). *La ética animal, ¿una cuestión feminista?* Madrid: Cátedra.
- WOLFE, Cary (2003). *Animal Rites: American Culture, the Discourses of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.



© Daniel Nisa Cáceres

Ifigenia durmiente: mito y distopía reproductiva en *The Testament of Jessie Lamb* de Jane Rogers

DANIEL NISA CÁCERES
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: Este artículo estudia la novela de Jane Rogers *The Testament of Jessie Lamb* (2011). El análisis aborda cómo una reescritura contemporánea de autoría femenina del mito clásico de Ifigenia articula una intrincada intersección entre distopías reproductivas, cuentos de hadas, ficción gótica, la Biblia y Shakespeare, así como discursos posthumanistas y ecocríticos. En el centro del marco analítico y de los objetivos de esta investigación se encuentra la potente refiguración feminista que Rogers imprime a este material literario, abordado significativa

y estructuradamente desde debates teóricos actuales. Sus complejidades, ambigüedades y contradicciones se proyectan elocuentemente sobre esta narrativa confesional con el fin de problematizar las cuestiones de género que plantea, así como determinar hasta qué punto puede considerarse una distopía crítica eficaz.

Palabras clave: Ifigenia, reescrituras de autoría femenina, distopía reproductiva, Jane Rogers, *The Testament of Jessie Lamb*, cuentos de hadas

Abstract: This article studies Jane Rogers' *The Testament of Jessie Lamb* (2011). Emphasis is placed on this novel as a woman-authored contemporary rewriting of the classical myth of Iphigenia articulating an intricate intersectionality between reproductive dystopias, fairy tales, gothic fiction, the Bible and Shakespearean drama, as well as posthumanist and ecocritical discourses. Central to the analytical framework and aims of this research is Rogers' potently feminist refiguration of this literary material, significantly tackled with through a structured approach to current theoretical debates. Its complexities, ambiguities and contradictions are eloquently projected onto this confessional narrative in order not only to problematise the gender issues it raises, but also ascertain the extent to which it can be considered an effective critical dystopia.

Key words: Iphigenia, women's retellings, reproductive dystopia, Jane Rogers, *The Testament of Jessie Lamb*, fairy tales

1. Introducción

El objetivo del presente artículo es analizar la resignificación de la figura trágica de Ifigenia en *The Testament of Jessie Lamb* (2011). Jane Rogers la visibiliza y otorga voz, pero también determinación y agencia, cuatro descriptores centrales en los Estudios de Género, al tiempo que la reconstruye a partir de una pluralidad discursiva de amplio espectro e inapelables implicaciones teóricas. Asimismo, se calibran e interrogan determinados parámetros críticos y temáticos que rigen el texto como ficción reproductiva: desigualdad y violencias de género; la justicia reproductiva y la gestación subrogada; la efébiofobia y la angustia existencial

adolescente; la emergencia climática; la sombra del terrorismo, la delincuencia y la guerra; la polarización ideológica y los negacionismos; la verdad y la posverdad; los límites legítimos y éticos de la biotecnología; el terror pandémico y el colapso de la civilización. Con este fin, se proporciona un estado de la cuestión que comprende a la autora, la novela y las reescrituras clásicas y las reprodístopías contemporáneas de autoría femenina, así como un marco teórico, un análisis textual y conclusiones.

Una constante de las reescrituras contemporáneas de autoría femenina de la tradición grecolatina radica en su búsqueda de emplazamientos apropiados desde donde desplegar con eficacia la perspectiva de género y subvertir los discursos heteropatriarcales que dicha tradición encapsula. Rogers emplea una multiplicidad genérica y discursiva que refracta cómo los estudios feministas observan una interrelación interseccional de las desigualdades de género con diversas categorías, especialmente raza, clase social o nivel sociocultural. *The Testament of Jessie Lamb* es una distopía reproductiva cuya narradora en primera persona, una adolescente de dieciséis años llamada Jessie Lamb, encarna el trágico mito de Ifigenia. Hija del líder griego Agamenón, esta muere sacrificada para apaciguar a Artemisa y que las mil naves aqueas puedan partir hacia Troya. Sin ambages, pues el epígrafe de la novela proviene de *Ifigenia en Áulide*, Rogers remodela una trama eurípidea donde una joven se compromete a realizar un acto heroico en contra de los deseos de sus padres. Tres fueron sus presupuestos creativos primarios:

to explore what her heroism might mean to those around her; [...] the moment in a child's life when the child first seriously defies her parents and becomes an individual in her own right—and [...] to explore that from both sides [...]

thinking about how loss of control over a child can seem appalling to a parent [...] (2012a)¹

La autora destaca *Anne Frank: The Diary of a Young Girl* como paradigma tonal de una adolescente resiliente ante circunstancias funestas, además de otros intertextos, como *American Pastoral* de Philip Roth (en la hija rebelde e insondable de Swede), *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro (en el mundo paralelo o futuro de su novela y la idea de autosacrificio), y *The Chrysalids* de John Wyndham (2012a). Sin duda, la reconstrucción creativa por parte de Rogers de estos enfoques lingüístico-discursivos constituye una manifestación de la concepción revisionista de la escritura que postulara Adrienne Rich (1972), así como de la *écriture féminine* de Hélène Cixous (2001), como desafío a la normatividad androcéntrica. A su vez, al tratarse de una transposición contemporánea dicha (re)escritura femenina en *The Testament of Jessie Lamb* conversa con (y se apropia de) discursos y géneros concomitantes: el bíblico (neotestamentario y apocalíptico) y las narrativas de martirio; el especulativo; la ficción gótica; Shakespeare; el medioambiental y el ecocrítico; la ficción psicológica; y, por último, la tradición cuentística popular y de hadas.

Esta fusión es, así pues, rasgo estilístico distintivo de Rogers, pero observable en otras refiguraciones feministas finimileniales y postmileniales. Para Merja Makinen, en la literatura popular feminista no existen formatos inherentemente conservadores, ya que estos géneros y subgéneros son proteicos y siempre han albergado elementos subversivos

y profeministas. Esto impide que la ciencia ficción, la novela detectivesca o la cuentística de hadas sean adversos u hostiles a autoras feministas en el presente (2001: 1). En paralelo al cuestionamiento de la esencia ontológica humana que encarna el posthumanismo, con el que también dialoga, este modo heterogéneo flexiona y ensancha los confinamientos ontológicos genéricos. En «Two Houses» (2016) de Kelly Link, González-Muñoz observa la abigarrada intersección de pensamiento posthumano, textualidades góticas, cuentos de hadas, ciencia ficción y fantasía (2024: 210). Dichos vínculos entre contenidos cognoscitivos responden a su vez al concepto filosófico de rizoma propugnado por Gilles Deleuze y Felix Guattari, donde cualquier elemento puede incidir en los demás y generar eslabones semánticos en contraposición a una ramificación jerárquica (1972: 13), así como a su desarrollo posterior en las teorías del ensamblaje. Es precisamente a través de estos tejidos rizómicos de encuentros interseccionales como las autoras reimaginan estas tramas míticas, centralizan a las mujeres, las visibilizan y les dan voz y agencia, al tiempo que contextualizan y problematizan ansiedades contemporáneas.

Jane Rogers ya exploró indirectamente las posibilidades del subgénero distópico en *Mr Wroe's Virgins* (1991), una narrativa neovictoriana en torno a siete vírgenes que viven un episodio histórico de efervescencia utópica evangélico-apocalíptica tornada en distopía. Más tarde, Rogers publicó *Island* (1999), una reescritura de *The Tempest* entreverada de relatos populares y realismo mágico, si bien se aventuró en la ficción especulativa

¹ «explorar lo que su heroísmo significaría a quienes la rodean; [...] el momento en la vida de una niña en que por vez primera desafía en serio a sus padres y se convierte en un individuo por derecho propio —y [...] explorarlo desde ambos lados [...] pensando en cómo perder el control sobre una hija puede horrorizar a sus progenitores». La traducción de esta y todas las demás citas originalmente en inglés son del autor.

abiertamente hasta *The Testament of Jessie Lamb* (2011) y *Body Tourists* (2019). Como acontece con las reescrituras de la tradición clásica y la narrativa en general —en el Reino Unido, el porcentaje de escritoras de ficción triplica al de hombres (Thomas-Corr, 2021)—, esta abundancia especulativa y distópica reciente es mayoritariamente de autoría femenina². Sarah Dillon observa cómo el feminismo revigorizado del siglo XXI ha visto renacer la imaginación distópica feminista, entre cuyas autoras menciona a Sarah Hall, Joanna Kavenna o Jane Rogers, en quien detecta preocupaciones concomitantes a las de sus antecesoras, como son los temas dominantes del control de derechos reproductivos y la violencia sexual y de otros tipos contra las mujeres, así como el equilibrio de poder entre los sexos (2020: 169). Influidas por el clima de intenso debate sobre justicia reproductiva (Andreescu, 2023), prima la variante de distopía reproductiva conjugada con otros formatos y subgéneros.

2. Marcando la diferencia: la pasión de Jessie

En *The Testament of Jessie Lamb*, la humanidad sufre los estragos del «MDS», o síndrome de muerte maternal (SMM). Un virus biogenético con fines terroristas destruye el tejido cerebral de toda embarazada sin excepción. La procreación mata. Los nacimientos imposibles suponen una cuenta atrás para la extinción de la especie, ya de por sí al borde de un inminente desastre medioambiental y social causado por la codicia mezquina de los poderosos y la atonía vital del resto. Entre otras iniciativas científicas a nivel global, el gobierno británico se lanza a

una carrera contrarreloj para encontrar una solución sin líneas rojas en la investigación reproductiva *in vivo* con animales y humanos, lo que enardece una convulsa atmósfera de posicionamientos ideológicos encontrados. No se trata del escenario reprodistópico donde administraciones ultraconservadoras antiabortistas se arrogan derechos sobre el cuerpo femenino, como la estadounidense en *Red Clocks* (2018) de Leni Zumas; se apropian de él, como en *The Handmaid's Tale* (1985) y *The Testaments* (2019); o legislan qué es ser una buena madre e implementan un sistema punitivo para las infractoras, como en *The School for Good Mothers* (2022) de Jessamine Chan. Tampoco del que epitomiza *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, donde un estado totalitario priva de la maternidad mediante infertilidad inducida, tipología que Bigman (2017) estudia ampliamente con relación a *The Carhullan Army* (2007) de Sarah Hall y *The Birth of Love* (2010) de Joanna Kavenna. *The Testament of Jessie Lamb* es una reprodistopía pandémica donde millones de mujeres mueren en meses, como en la postapocalíptica *The Book of the Unnamed Midwife* (2014), de Meg Elison, o *Before She Sleeps: A Novel* (2018), de Bina Shah.

Dado que la infección es universal en la novela de Rogers, el confinamiento es inútil. Aunque aún no peligran libertades y derechos inalienables, el marco epistemológico prepandémico de qué se aprehende como vida está obsoleto; de ahí que el ejecutivo de Downing Street, por mor del ejercicio de sus operaciones de poder (Butler, 2009: 1) en plena contienda contra la extinción, transite tierra incógnita ética en investigación reproductiva. La única esperanza viable la proporciona una vacuna preventiva aplicable

² El subgénero se asocia a la esfera anglófona, aunque sin ser exclusiva, como atestigua paradigmáticamente *El silbido del arquero* (2015), de Irene Vallejo; consúltense Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2022: 278-280).

a embriones congelados sin carga vírica, que nacerían inmunizados. El obstáculo radica en el imperativo de la gestación humana, pues a la espera de alternativas como la ectogénesis (gestación en un útero artificial) u ovejas modificadas genéticamente³, la implantación y llegada a término de los fetos sanos depende únicamente de madres subrogadas adolescentes. Acogidas voluntariamente al programa conocido como «Sleeping Beauties» (43), las jóvenes sortean mediante un coma inducido la letalidad fulminante del virus en una de cada dos tentativas. Sin embargo, esto no impide su muerte clínica, de ahí que el proceso sea netamente voluntario. Tras algunos titubeos, se impone un embargo gubernamental sobre los valiosos embriones para adecuar la legislación sobre el consentimiento de sus propietarios, aunque para Jessie media un resquicio legal, pues le implantan un embrión huérfano, sin dueños legales.

Rogers traza el nudo inmediatamente cuando Jessie Lamb reflexiona en el primero de siete días de cautiverio. Provista de un cuaderno, en él registra las circunstancias, la historia de su decisión (296), lo que la ha llevado en definitiva a buscar su sino (4) como prueba testamentaria de su firme decisión de sacrificarse. La directriz estructural de este marco de encierro forzado se divide en secciones entreveradas en la trama principal, una narración en primera persona que da fe y verdadero testimonio de los acontecimientos⁴. La novela no posee ambientación futurista ni

es una subcreación. Con todo, Rogers dibuja un presente reconocible y con unas premisas argumentales inquietantemente factibles que le granjearon tanto el premio Arthur C. Clark como la nominación al Man Booker Prize en 2011. No obstante, es susceptible a objeciones como las vertidas sobre otras distopías y derivados intermediales recientes que, al alinearse en demasía con el mundo real y no poder así ofrecer perspectiva crítica alguna sobre el mismo, carecen de efectividad crítica y, por consiguiente, solo amplifican las tribulaciones de género ya presentes en la realidad cotidiana (Dillon, 2020: 170). De ahí que quepa por tanto evaluar hasta qué punto y en qué términos cumple dichos parámetros críticos.

3. «Another kind of light and life / Are to be mine...»: aprehensiones ifigénicas

La recepción del mito de Ifigenia comprende traducciones, poesía, teatro, ópera, música, bellas artes, cine, novela gráfica⁵ y ficción, y como ocurre en otras reescrituras y adaptaciones, las fronteras genéricas ocasionalmente se difuminan. Jane Rogers posee un amplio bagaje como guionista/adaptadora de dramatizaciones de piezas literarias para BBC Radio 4, lo que explica las cadencias y vívida pátina dramática de su prosa. Trascurren más de mil años antes de que los humanistas del

³ La prensa se hace eco en agosto de 2024 del nacimiento en España del primer cordero modificado genéticamente con el fin de «estudiar la infertilidad humana» (Ansedo Vázquez, 2024).

⁴ Mientras estos capítulos aparecen numerados del uno al treinta y en ellos transcurren meses, la voz cautiva de Jessie abarca una semana en orden creciente desde el domingo por la mañana, día de la misa, hasta el sábado siguiente, mientras que sus palabras se muestran en una tipografía distinta y párrafos sin justificar con un doble objetivo: facilitar su distinción y sugerir dislocación física y mental.

⁵ Para su recepción en todos estos géneros y formas artísticas, exceptuando la prosa, donde solo menciona la novela *The Songs of the Kings* (2003) de Barry Unsworth, consúltese Gamel (2015).

siglo XVI reciban de nuevo *Ifigenia en Áulide*, obra de Eurípides escrita hacia el año 409 AC. Le sigue el hito de *Iphigénie* (1646), reescritura donde Racine sustituye a Ifigenia por Erifila, y su fecunda tradición operística posterior (Gamel, 2015: 18). Según Natalie Haynes en *Pandora's Jar*, Ovidio y Eurípides lograron contar los mitos desde la perspectiva de las mujeres frente a otros textos canónicos, donde carecen de voz (Homero menciona a Ifigenia de pasada) y centralidad. Para Shelby Judge, esta circunstancia justifica que los mitos se revisiten desde la perspectiva de las mujeres y el valor académico que aporta analizar estas reescrituras (2022: 49-50). El testimonio confesional en Rogers bebe de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, pero también de su tradición posterior filológica desde el Renacimiento (Hernández González, 2023). Que Eurípides se posicione a grandes rasgos junto a Ifigenia es inapelable y refleja parte de las discrepancias entre los debates críticos feministas y las historiadoras de género que señala Makinen (2001).

Cabe considerar igualmente las variantes del mito, pues para encontrar el episodio en que Agamenón agravia a Artemisa al matar un venado hay que buscarlo en fuentes como las *Fábulas* de Higino. O cómo esta diosa trueca a su hija, Ifigenia, por un ciervo⁶ antes de ser degollada en sacrificio, como la diosa exige, al pedir Agamenón vientos favorables en su viaje a Troya, ardid que Tepper rebate y demitologiza desde su ecofeminismo postapocalíptico en *The Gate to Women's Country* (1989: 52). Rogers invierte los roles Agamenón-Ifigenia/padre-hija y es Jessie quien para huir empuña

una lasca de cristal a modo de daga con la que hiere a su padre y lo encadena al toallero junto a una ominosa bañera⁷. No es este el único eco de su inmolación: Jessie confiesa que su decisión la libera de «the ghost of that angry powerlessness» mientras abraza «the beautiful sharp knife of her secret» (144)⁸, y asemeja su iniciación sexual a ser acuchillada (2011: 189). Existe asimismo un significativo paralelo bíblico sacrificial en el Libro de los Jueces del Antiguo Testamento: ciudadano respetado en Gilead, Jefté lidera a los israelitas en la contienda frente a los amonitas, pero acaba sacrificando a su hija como el líder de los aqueos, en su caso fruto de un voto dictado en congregación.

En la obra de Eurípides, Ifigenia se reconcilia pragmáticamente con su aciago destino: irónicamente alentada por su poder y agencia, intenta evitar que un motín aqueo se cebe con su familia y degenera en una revuelta con violaciones de las habitantes de Áulide. Pero este factor clave en su arrojado final lo ocasiona su *peripeteia*, o sucesión de cambios drásticos (inconsistentes en Ifigenia, según Aristóteles), tan distintiva de las tramas trágicas y con un exuberante potencial para la exploración crítica y la creatividad (Gamel, 2015: 16). De ahí que Rogers la recree e incluso amplifique sus efectos. Rogers (2012a) reconoce que al tratarse de una transposición contemporánea decidió dotar a su protagonista de un idiolecto generacional convincente, desprovisto del registro coloquial y los vulgarismos de una adolescente media británica. Es más, para que no aburriera por su sencillez, llegó incluso a escribir secciones desde la perspectiva paterna, que en su *labor limae*

⁶ Hecho que refiere Ifigenia en la también eurípidea *Ifigenia en Táuride*. Nótese que Jessie y su padre van a comer a un pub llamado «the White Hart» (el ciervo blanco), donde observan a una pareja entrada en años y fabulan una coartada perfecta, juego habitual entre padre e hija, en la que la mujer asesina al marido enfermo haciéndole beber vodka por error (192-193). Es asimismo un guiño al volumen de relatos *Tales from the White Hart* (1957) de Arthur C. Clarke.

⁷ Agamenón muere asesinado mientras toma un baño a su regreso de Troya.

⁸ «el fantasma de esa ira impotente»; «hermoso y afilado cuchillo de su secreto».

no llegaron al borrador final, lo que trasluce un primer impulso de desconfianza hacia la capacidad del personaje para concentrar toda la carga narrativa.

Desde que Sheri S. Tepper publicara *The Gate to Women's Country* en 1988, donde las espectralidades performativas de una obra teatral titulada *Iphigenia at Ilium* son motivo propositivo en su «sintomática inversión de conceptos» (López Gregoris y Salcedo González, 2023: 196), las percepciones cambiantes sobre el mito de Ifigenia han seguido estimulando diversas reescrituras postmileniales. Es fundamental para las autoras⁹ cuestionar el sacrificio femenino como salvaguarda de las estructuras de poder masculinas, así como las violencias ejercidas opresiva e implacablemente sobre la mujer. Las reescrituras contemporáneas de autoría femenina conservan el marco espaciotemporal del pasado mítico, o bien lo transponen a un presente indefinido, como hace Rogers, o a un futuro, lo que permite mayor libertad de coalescencia (inter)textual. En general, se apropian, adaptan o redimensionan las sensibilidades del hipotexto para propiciar, como apunta Gentzler (2019), el cambio social. La identificación con la fuente varía en explicitud, pero el foco narrativo empodera a los personajes femeninos silenciados y marginales mientras remitifica su agencia. Destaca, en inglés, *Iphigenia Crash Land Falls on the Neon*

Shell That Was Once Her Heart (a Rave Fable) (2004), una compleja reescritura teatral a cargo de la traductora lorquiana y dramaturga Caridad Svich. En narrativa breve y la misma lengua son reseñables «Iphigeneia's Wedding» (2006) de Elizabeth Cook y «A Memory of Wind» (2009) de Rachel Swirsky. En formato novela, Madeline Miller, Pat Barker, Natalie Haynes, Claire Heywood y Costanza Casati la incluyen como personaje del ciclo troyano en *The Song of Achilles* (2011), *The Silence of the Girls* (2018), *A Thousand Ships* (2019), *Daughters of Sparta* (2021) y *Clytemnestra* (2023), respectivamente.

Jessie Lamb es un nombre parlante. También Ifigenia: en griego significa «fortaleza al nacer» y, más concretamente, «la que origina o trae al mundo robusta descendencia» (Rehm, 2002: 188). Además de las connotaciones sacrificiales y cristológicas que *Jessie* aporta como hipocorístico en inglés del antropónimo *Jesus* (voz teofórica del arameo que significa salvación), cabe examinar su apellido: *lamb* es cordero o cría de oveja (objeto de experimentación como potenciales gestantes subrogadas), pero también evoca a Santa Inés (Agnes) y al *Agnus Dei* o cordero de dios, uno de los apelativos de Cristo en el Evangelio de Juan: «Behold the Lamb of God who takes away the sin of the world»¹⁰. En el Apocalipsis, último libro del Nuevo Testamento, Jesús aparece como cordero y como león victorioso sobre la muerte; es decir, símbolos de sacrificio

⁹ Cabe señalar entre las recreaciones ifigénicas de autoría masculina una obra teatral posterior al estudio de Gamel (2015): se trata de *Iphigenia in Splott* (2016), una transposición contemporánea a cargo del dramaturgo galés Gary Owen. En ficción, Gamel sí examina brevemente *The Songs of the Kings* (2003) de Barry Unsworth, pero no otras posteriores. Entre estas, Colm Tóibín reescribe la trilogía dramática de la *Orestíada* en *House of Names* (2017) y Don Winslow reimagina a Ifigenia en su trilogía de Danny Ryan (2022, 2023, 2024); para la interacción de Gina con su referente micénica, véase Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2023: 373).

¹⁰ «Contemplad al Cordero de Dios que quita el pecado del mundo». Jessie interviene con elocuencia en un debate de sus progenitores sobre la aceptabilidad ética de las bellas durmientes y el acto sacrificial: «It's like Jesus» (101) («Es como Jesús»). Posteriormente, su reacción ante su rapto provoca que su padre le acuse de creerse Jesucristo (94), mientras que la argumentación disuasoria paterna para que desista de su acción posee iridiscencias de la tentación: «He was like a devil, tempting me» (189) («Me tentaba como un diablo»).

y resurrección o renacimiento. Ambos animales además simbolizan para cristianos y judíos la era mesiánica donde reina la paz y no el mal.

Elección adrede o felicidad léxica, la voz inglesa *jess* alude a la tira de cuero o pihueta que sujeta el halcón al guante o lúa en cetrería. Significativamente, Jessie narra sus siete días de tormento encadenada, último y desesperado recurso paterno para socavar su férrea voluntad de entregar su vida cual virgen mártir. La pihueta simboliza, pues, las estructuras de poder, tanto las paternas y maternas como las patriarcales que ejerce el estado, pero también el motivo visual del cordero del dios, representado habitualmente con las patas atadas justo como Jessie, cautiva e inmovilizada.

Huelga observar que *Jessie* es un diminutivo de *Jessica*, variante ortográfica que usa Shakespeare en *The Merchant of Venice* (1598). Jessie y su padre asumen, pues, otro estrato intertextual: Jessica, la hija de Shylock, se fuga con Lorenzo llevándose consigo un cofre repleto de ducados de oro y se convierte al cristianismo, secuencia de acontecimientos que genera lecturas encontradas sobre las motivaciones de la joven. Lejos de ser coincidencias casuales, estas apreciaciones corren en paralelo con las vertibles sobre Jessie: desde el juicio negativo de su rebeldía y angustia existencial típicamente adolescentes hasta la valoración positiva de su agencia y determinación transgresiva ante la duplicidad moral paterna. No es la primera vez que Rogers integra a Shakespeare en su narrativa: en *Island* (1999) reescribe *The Tempest* y anticipa el tono confesional de Jessie Lamb a través de las inflexiones de Nikkie Black, su atribulada narradora intradiegetica.

La etimología hebrea de *Jessica* indica asimismo una cualidad visionaria. Dicha capacidad arroja posibilidades interpretativas sobre Jessie Lamb, cuya percepción trasciende lo meramente contemplativo. Pasa así a la acción a pesar de las adversidades, consecuencias y tentaciones para evitarlas. Nunca trasluce su caracterización psicopatológicas o una anosognosia. No exenta de vaivenes hormonales adolescentes, duda y vacila como la propia Ifigenia, atada de pies y manos como un cordero, evidencia adicional de su cordura: «Proof that I, Jessie Lamb, being of sound mind and good health, take full responsibility for my decision, and intend to pursue it to its rightful end» (3)¹¹. Comienza reconociendo su vanidad inicial, la felicidad proverbial de su ignorancia (5). Sin embargo, varias coyunturas epifánicas enaltecen su visión, y con ella su determinación y agencia para marcar la diferencia en la forma en la que la gente ve el mundo y atisbar que hay esperanza (114). Una competición consistente en caminar en equilibrio sobre un raíl ferroviario suscita un desafío íntimo:

I felt as if I could do anything, anything at all, and nothing would have the power to hurt me. I told myself if I could do twenty steps that would prove it. On twenty-one I jumped down from the rail and as I climbed onto the fence a train came hurtling out of the darkness behind me and gave me a deafening blast on its whistle. And the thought just popped into my head: I could fix it, MDS. I could make everything in the world OK again. (6)¹²

¹¹ «Prueba fehaciente de que yo, Jessie Lamb, estando en plena posesión de mis facultades mentales y gozando de buena salud, asumo toda la responsabilidad de mi decisión y manifiesto mi intención de llevarla a término».

¹² «Me sentí como si pudiera hacer cualquier cosa, cualquiera, como si nada pudiera hacerme daño. Me dije a mí misma que si podía caminar veinte pasos, eso lo probaría. Al veintiuno me bajé del raíl y al trepar por la valla un tren apareció a toda velocidad de la oscuridad detrás mía y me lanzó un bocinazo ensordecedor con el silbato. Y un pensamiento se me

Casi arrollada por el tren, la repentina asimilación accidental de su mortalidad actúa como un *memento mori*, un desencadenante de crecimiento personal y empoderamiento. Este ritual carnavalesco del juego y las asociaciones ambivalentes de tren y velocidad tienen sugestivos precedentes en Charles Dickens, quien incluso sobrevivió a un descarrilamiento: «the railroad building is hell, the railroad built is death—and also life»¹³ (Stone, 1979: 153). No es el único momento revelatorio donde la contemplación directa o insinuada de la muerte desentumece sus sentidos. Una fiesta adolescente con reminiscencias del escapismo gótico-epidémico de Poe en «The Masque of the Red Death» le revela una sensación de poder demiúrgico: «madly dancing and making the world spin around us, I had this fantastic sense of freedom»¹⁴ (22-23). Desde varios enclaves cronotópicos, Rogers expone cómo Jessie supedita sus actos a proclividades de cognición supersticiosa. Estas abarcan desde una carrera con un juguete de cuerda en forma de monja, a cuya victoria subordina el hallazgo de una cura para el síndrome (9), a mentalizarse para abandonar el programa ante la ominosa hipótesis de una primera implantación embrional fallida (297).

Su objetivo visionario es inspirar un cambio que corrija las disfunciones relacionales de la especie consigo misma y con su ecosistema planetario, no una simple vuelta a un pasado imperfecto y viciado. Aquí Rogers ratifica la

taxonomía postapocalíptica de Susan Watkins, que considera a las autoras diferentes de los autores, pues la escritura de aquellas queda vinculada a su posicionalidad específica como sujetos contemporáneos (2020: 2), a una apuesta por un nuevo paradigma ecocrítico y con perspectiva de género:

This is because they focus on analysing the ways in which patriarchy and neo-colonialism are intrinsically implicated in the disasters they envision. Rather than nostalgia and restoration after such a disaster, they successfully transform and rewrite the apocalyptic genre to imagine different possible futures for humanity post-apocalypse. (2020: 1)¹⁵

4. «A dreamless sleep»: Ifigenia postmilenial

Jane Rogers escenifica una exuberante confrontación de debates éticos, políticos e ideológicos. Uno es el dilema de las víctimas de toda guerra (de edad, de clase, medioambiental o de género) entre la restauración o la venganza. Es significativo cómo en la *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes, una reescritura de la *Ifigenia en Tauris*, la protagonista rehúsa volver a Micenas para perpetuar la venganza con su prole; en cambio, crece «hasta elevarse contra el destino trágico gestando su propia libertad: ante una

vino a la cabeza: podía arreglarlo, el SMM. Podía hacer que todo fuera como antes».

¹³ «la construcción del ferrocarril es el infierno; el ferrocarril construido, la muerte (y también la vida)». Harry Stone advierte además una dimensión mágica, de cuento de hadas en la alegorización de las imágenes del tren como la muerte, personificada como una criatura sobrenatural y acechante (1979: 154-57).

¹⁴ «bailando como locos y haciendo girar el mundo a nuestro alrededor, me dio esta sensación fantástica de libertad».

¹⁵ «Esto se debe a que se centran en analizar las formas en que el patriarcado y el neocolonialismo están implicados en las catástrofes que imaginan. En lugar de sentir nostalgia por el pasado y buscar restaurarlo tras una catástrofe de este tipo, transforman y reescriben con éxito el género apocalíptico para imaginar diferentes futuros posibles para la humanidad tras el apocalipsis».

maternidad que sería nefasta, ella decide ser la madre interiorizada de sí misma» (Teja, 2004: 238). Otro debate ficcionalizado relevante es la reproducción sin sexo propugnada por el genetista J.B.S. Haldane (1892-1964) y explorada bajo la pregunta clave de si la tecnología liberaría a las mujeres de la biología, o bien permitiría a los hombres apropiarse de los medios de reproducción (Bigman, 2017: 288). Como otras novelistas, Rogers examina sus aristas y consecuencias. Jessie asiste a una reunión del reivindicativo grupo feminista llamado «FLAME. Feminist Link Against Men» (Vínculo feminista contra los hombres):

The woman running the meeting was called Gina [...]. She talked about the war against women. [...] She talked about the first test-tube babies and men stealing control of the process and turning women into passive cows [...] She called MDS the atom bomb of the sex war. 'By turning pregnancy into a death sentence they can take it away from us forever. They can insist there is no other way but the man-made child.' (77-78)¹⁶

Jessie Lamb es inicialmente permeable a estos y otros argumentos, como los ecologistas de «YOFI—Youth for Independence» (38), los animalistas de «ALF» o «Animal Liberation Front» (55) y el fanatismo religioso de los autodenominados «Noahs» o «Children of

Noah» (50-51), que rellenan parte del espacio perdido de la fe alentando la venida de un mesías. Para su mejor amigo Baz¹⁷, una suerte de Aquiles que practica el piano en vez de la lira y más interesado por el ecologismo que por la fama, el síndrome se debe a que la ciencia se cree dios (40). Irónicamente, los feligreses de su padre, un pastor anglicano autoritario, psicopático y maltratador¹⁸, se han unido a los Noahs (66), que apoyan el programa por emular la inmaculada concepción y nacimiento virginal de Jesús (100). Jessie deconstruye y descarta progresivamente estos metadiscursos y grupúsculos, en su opinión ilusos, que protestan sin conseguir nada (111), un proceso similar al seguido por Elaine Risley en *Cat's Eye* (Atwood, 1993: 675). Si de suma pertinencia es el análisis de los discursos religiosos del heteropatriarcado en *Mr Wroe's Virgins* y *The Handmaid's Tale* (Villegas López, 1999), la enjundia religiosa y ritualista de las vírgenes sacrificiales subyacente al mito ifigénico invita a especular críticamente a la luz de Jessie Lamb. Con heroicidad cristológica, se enfrenta a la amenaza de extinción, pero desde sus propios postulados de individualidad. Debe conferir además sentido póstumo a las vidas truncadas de innumerables embarazadas y sus bebés, así como afrontar las anomías presentes y futuras de su entorno, no mediante «[m]agical thinking» o «the power of prayer» (37), sino arrancando de raíz «all the bad old ways of consuming and spoiling

¹⁶ «La mujer que dirigía la reunión se llamaba Gina [...]. Habló de la guerra contra las mujeres. [...] Habló de los primeros bebés probeta y de los hombres que robaron el control del proceso y convirtieron a las mujeres en vacas pasivas [...] Llamó al SMM la bomba atómica de la guerra sexual. —Convirtiendo el embarazo en una sentencia de muerte pueden arrebatárnoslo para siempre. Pueden insistir en que no hay otro camino que la descendencia creada por el hombre».

¹⁷ Posible hipocorístico de Sebastián en inglés. Como Santa Inés (Agnes/Jessie), San Sebastián fue sometido a martirio en época de Diocleciano. Es llamativo que fuera considerado posteriormente protector contra la peste bubónica.

¹⁸ Nótese las reminiscencias de los padres de Baz con Peleo y la diosa Tetis, progenitores de Aquiles.

and wasting» (60) en un paradigma asertivo de responsabilidad ética y medioambiental¹⁹.

5. Una ficción, una sombra, una ilusión: bellas durmientes posthumanas

Para disuadir a su hija, Joe Lamb deshumaniza a las voluntarias; para él no son más que una barriga (153) o «living dead. Zombies. Machines are pumping their lungs»²⁰; una vez sacan a los bebés, o bien las desconectan o, aún peor, las mantienen vivas sus familias: «They keep this—this piece of meat alive, pretending to themselves that one day it might magically be restored» (253)²¹. Dicha restauración mágica apela a un sentido de desarrollo tecnológico tan hipotético como irreal. Sin embargo, pese al avance científico en tiempos tan aciagos, sus convicciones son contradictorias: su reacción inicial es transhumanista, pues respalda estas nuevas tecnologías para superar la limitación biológica que el síndrome impone sobre los seres humanos, pero lo prohíbe al conocer la voluntad de su hija. Donde Jessie ve hipocresía, la antropología o sociología ven el necesario conflicto universal entre la dimensión social y privada del individuo, y la poesía un atisbo de la condición humana.

En los comienzos del brote, Jessie y su amiga Sal pensaban que era normal «for women to die. Or, even worse than that, almost that they might have deserved it, because they had

done something shameful [...] There must be something bad in you, to attract such a fate—and especially with MDS, because you had to have had sex» (7-8)²², una estigmatización moral no exenta de concomitancias con el relato «Freeforall» (1986), de Atwood. Jessie progresa gradualmente desde una leve *Schadenfreude* o regodeo por la muerte de compañeras de clase (23) hasta que el deceso de su ciclotímica tía Mandy embarazada desencadena la asunción sin fisuras de su sacrificio. Los fallecimientos maternos y de los bebés, el galopante aumento de familias sin madre y los alarmantes niveles de suicidio, secuestros de bebés y tráfico infantil y violencia social resultantes asumen trazas de demodistopía. Para el cuerpo político británico, la subrogación voluntaria selectiva supone una solución cortoplacista. Oficialmente no permite los vientres de alquiler ni asume procederes totalitarios, como la imposición de la gestación subrogada y de embriones modificados con fines eugenésicos a toda mujer en edad reproductiva o la recuperación represiva del esencialismo binario heteropatriarcal para controlar aún más el proceso y con ello a los sujetos. Roth sí desarrolla estas premisas en su distopía postapocalíptica *Arch-Conspirator*, reescritura del mito de Antígona. Jocasta, su madre, se hizo sitio como científica puntera en investigación reproductiva desafiando la normatividad masculina. Según ella, para un estado totalitario que considera sagrado el cuerpo femenino «protecting a thing was just an excuse to control it. She dedicated herself to

¹⁹ «pensamiento mágico»; «el poder de la oración»; «todas las malas formas de siempre de consumir, echar a perder y malgastar».

²⁰ «muertas vivientes. Zombis. Con máquinas que les inflan los pulmones».

²¹ «Mantienen vivo este... este trozo de carne, engañándose con que un día pueda volver a ser el que fue por arte de magia».

²² «que muriesen las mujeres. O, peor aún, que era casi merecido porque habían hecho algo vergonzoso [...] Algo malo debe de haber en ti para atraer tal destino —sobre todo con el SMM, porque tenías que haber tenido relaciones sexuales—».

freeing people from that control» (2023: 60)²³. El concepto de maternaje o *mothering* implica los procesos, cuidados y destrezas de crianza y protección propios, aunque no exclusivos, de las madres en un contexto sociocultural determinado. Dichos cuidados maternos ofrecen una alternativa a dicha (com)pulsión protectora y de dominación/explotación implícita de las estructuras de poder patriarcal.

El carácter interseccional de esta dinámica de control abarca los condicionamientos históricos del patriarcado, el (neo)colonialismo, el capitalismo y el imperialismo, que quedan aún más de relieve en un marco reprodutívico-especulativo que no minimiza ni prescinde de elementos de género y sexualidad (Watkins, 2020: 7-8). Cuando la vida y su continuación están en cuestión, la determinación y la agencia maternal de una adolescente pueden marcar la diferencia ofreciendo, *motu proprio*, un último sacrificio que engendre esperanza. Dicho acto de voluntad encapsula y problematiza diversas dualidades conflictivas: la responsabilidad individual y estatal; la libertad de pensamiento y de acción; la reivindicación del rol maternal frente al libre derecho a renunciar a él; el valor del cuerpo y de la mente de la mujer; la integridad identitaria personal y colectiva; el sentido de justicia adolescente y adulto; la capitulación o la perseverancia tenaz; la familia y el cuerpo político; el sentido de expiación y de aceptación; la vulnerabilidad y la resiliencia; y los conceptos butlerianos de precariedad y (*un-*)

grievability o (carencia de) entidad ontológica como objeto o sujeto para provocar dolor o tristeza y apreciar el valor diferencial de la vida humana²⁴.

Existe además un factor determinante que Jessie averigua justo antes de su transferencia embrionaria. Óvulos procedentes de histerectomías, desechados por las pacientes, eran fertilizados con espermatozoides del personal de la clínica en los inicios de la fertilización *in vitro* para poder congelar los embriones; como corolario, y como le confiesa el dickensiano Golding, directivo responsable de la clínica, no son de nadie (280). Cada embrión recibe un número y un color por delante de óvulo y espermatozoides respectivamente. Hay seis colores. Uno pertenece a Joe Lamb, su propio padre y empleado de Golding, pero este descarta la consanguinidad o dilemas tecnoéticos o morales derivados, puesto que Jessie solo va a gestar el embrión, aunque no es descartable una medio hermana o hermano.

Un cronotopo medular reprodutívico son las clínicas reproductivas²⁵. Con la excusa de proteger los embriones «pre-MDS» de los piquetes y violencia de activistas a favor y en contra de las bellas durmientes, pasan a ser controlados y protegidos por el gobierno británico para garantizar los derechos de sus donantes legales hasta un máximo de tres. Si superan ese número o carecen de propietario, revierten al Estado para ser implantados en voluntarias seleccionadas, así como de

²³ «proteger una cosa era una mera excusa para controlarla. Se dedicó a liberar a la gente de ese control».

²⁴ Para Judith Butler, «precariousness is coextensive with birth itself (birth is, by definition, precarious), which means that it matters whether or not this infant being survives, and that its survival is dependent on what we might call a social network of hands. [...] Only under conditions in which the loss would matter does the value of the life appear. Thus, grievability is a presupposition for the life that matters» (2009: 14) [«la precariedad es coextensiva al propio nacimiento (el nacimiento es, por definición, precario), lo que significa que importa si la criatura sobrevive o no, y que su supervivencia depende de lo que podríamos llamar una red social de manos. [...] Únicamente en condiciones en las que la pérdida importe aparece el valor de la vida. Así pues, la aflicción es un presupuesto de la vida que importa».]

²⁵ Para la ficcionalización de otros centros de reproducción asistida en contextos distópicos, véanse *Red Clocks* (2018), de Leni Zumas, y *XX* (2018), de Angela Chadwick.

producirse un desacuerdo con posibles madres sustitutas en el plazo de un año (274). Aquí Rogers sí sugiere cómo este control de facto denota la revalorización de los embriones congelados por encima de otras posesiones. También que posibilite una ulterior eugenesia o selección en virtud de cuestiones como la raza o extracción social de los donantes y el descarte de enfermedades hereditarias. Según Golding, se acerca una revolución evolutiva con una nueva élite superviviente de poderosos:

‘What is precious in this world now? Only these embryos. Money cannot help you, land cannot help you, a brilliant mind or the body of an athlete cannot help you. The rich are those who inherit the future. You understand? Survival of the fittest [...] The fittest are now those with frozen embryos. Only their genes survive. Parents of these embryos have power [...]’ (278)²⁶

Esta cuestión la explora Roberts (2009) en las directrices reproductivas de Gilead en *The Handmaid’s Tale* (1985) y en las representadas en *The Mother Machine* (1985), de Gena Corea, ante el riesgo potencial de que abusos neoliberalistas y supremacistas de la subrogación estratificada y los diagnósticos genéticos de pretransferencia desemboquen en una distopía real. En cualquier caso, el horizonte de posibilidades no contempla un mundo más justo e igualitario, ni necesariamente más respetuoso con el medioambiente, como sugiere la visión ecofeminista de Rogers en pos de interrogar y subvertir la sumisión que el

patriarcado ha ejercido históricamente sobre la naturaleza y el cuerpo femenino.

6. «Donning my destiny»: ensamblaje interdiscursivo del mito

La reconstrucción del mito de Ifigenia descansa asimismo sobre un simbolismo múltiple en estrecho dialogismo intratextual y de confluencias genérico-discursivas. Por un lado, según una creencia coreana recogida por Rogers, las almas de las parturientas fallecidas viven en los árboles (39), imagen que Jessie asocia al abedul de su jardín (43-44, 245, 264). Por otro, la inusual naturaleza reproductiva de los machos de caballito de mar como gestadores subrogados, el oviviparismo de las mantarrayas y el desove encapsulado de los rájidos o «mermaid’s purses» aseguran la supervivencia de las crías (97-98). Estas imágenes naturales y sus respectivas reflexiones ecofeministas fundamentan aún más la determinación ineluctable de Jessie.

Fundamental es además la centralidad del color azul y sus asociaciones rizómicas de inmanencia sagrada, con el cielo o el agua del mar (116-117), así como de virginidad, fertilidad y renacimiento tras la muerte. Azul es la ballena en la camiseta de Baz y el color de sus ojos (20). Y azul es el vestido de seda que Jessie encuentra entre ropa reciclada, probablemente de dueñas fallecidas, y que le genera una sensación inquietante de una presencia corpórea espectral en su interior que baila y gira grotescamente (115). No es casual que asocie la prenda a las bondades del sacrificio frente a las necesidades, mentiras y peleas que asocia al

²⁶ «—¿Qué hay de precioso ahora en este mundo? Tan solo estos embriones. El dinero no sirve, las propiedades no sirven, una mente brillante o el cuerpo de un atleta no sirve. Los ricos son los que heredarán el futuro. ¿Lo entiendes? La supervivencia de los más aptos [...] Los más aptos son ahora los que poseen embriones congelados. Solo sus genes sobrevivirán. Los progenitores de estos embriones tienen poder [...]».

matrimonio (123), una sutil demitologización del ritual de nupcias, ya simbólicamente subvertido, del hipotexto trágico y la relación conflictiva de sus padres. Tampoco a la joya azul de los pendientes de una bella durmiente gestante que yace entubada en la clínica y que Joe Lamb muestra a su hija para disuadirla: «I thought about her choosing the earrings— or maybe being given them as a present from her husband. I thought of her opening the box and smiling; ‘I’ll wear these for luck.’» (252)²⁷. Irónicamente, esta visita sumada a su cautiverio le provocan el efecto inverso —«It was my Dad who made me see there *was* hope» (93)²⁸—, además de traicionar su propensión supersticiosa.

Igual de simbólicos son los jacintos azulados sobre una mesa de la clínica (140), alusivos a las ideas de transformación y renacer del mito de Jacinto y Apolo, que a su vez enlaza con el azul intenso del martín pescador²⁹ al que aluden Jessie y Joe Lamb en diversas ocasiones (42, 184, 241, 282). Este representa la unión de opuestos; la aceptación de retos y cambios; la mortalidad, resurrección e inmortalidad de Cristo, como en el poema «As Kingfishers Catch Fire», de Gerald Manley Hopkins; y la metamorfosis ovidiana de Alcíone y Ceix (Cohen, 2009). Ella se suicida arrojándose al mar al saber en sueños del naufragio de Ceix, pero ambos son transformados por Juno y Júpiter en alciones, aves azuladas de la familia

del martín pescador. Este mito queda asociado a los siete días de calma que Eolo les concede para criar, que los marineros llaman días del alción/de Alcíone. Consustanciales al ciclo natural de muerte y renacimiento que Jessie concita connotativamente, si bien coinciden con los siete días de su martirio, que cimentan y racionalizan su determinación, también reconstruyen mediante una inversión irónica la ausencia de viento en Áulide. Esta coyuntura recibe una alusión indirecta en una reflexión de Jessie y Sal previa al desarrollo de las bellas durmientes:

‘And when we are old, everyone’ll be old.
There’ll be no one going to work.’
‘No shops or bin men or buses.’
‘Nothing. It’ll all just grind to a halt.’
(9)³⁰

Sin una cura, el mundo parará como los aqueos liderados por Agamenón rumbo a Troya si no se propicia a Artemisa. Sin embargo, ambas conjeturan bondades en una hipotética extinción:

After a hundred years the world would
be one great nature reserve, with all the
threatened species breeding again, and
great shoals of cod in the sea, eagles
nesting in old church spires. It made me
think of the garden of Eden, how it was

²⁷ «Me la imaginé eligiendo los pendientes, o quizá a su marido regalándoselos. Me la imaginé abriendo la caja y sonriendo: —Me los pondré para que me den suerte».

²⁸ «Fue mi padre quien me hizo ver que había *esperanza*».

²⁹ Jane Rogers recurre a alusiones y simbolismos ornitológicos en el relato «Birds of American River» —dentro de la colección *Hitting Trees with Sticks* (2012b)— y en *Island* a través de la taxonomía supersticiosa de resonancias grecolatinas de su protagonista.

³⁰ «—Y cuando seamos viejos, todo el mundo será viejo. No habrá nadie que vaya a trabajar.
—Ni tiendas, ni basureros, ni autobuses.
—Nada. Todo se detendrá».

supposed to be so beautiful before Adam and Eve messed things up. (10-11)³¹

Aunque ingenua, su conciencia medioambiental es precisa, acompañada de un sentido de justicia ante las iniquidades cometidas contra la naturaleza. No es tampoco baladí la alusión edénica, que repite posteriormente (242, 297), pues su muerte sacrificial «was the only perfect solution to all this mess and suffering. To imagine it was a soft green garden in the desert» (145)³². Además de perfilar así la actitud ecocrítica de Jessie, Rogers encapsula su concienciación ecofeminista en la descripción de excursiones familiares por la naturaleza, contradicciones incluidas, pues según su padre las medidas que Jessie propugna son desmesuradas y supondrían un regreso a la Alta Edad Media (183), un argumento recurrente en las discusiones paternofiliales:

‘I heard some good news today,’ he told me.
 ‘Right. About trashing the planet.’
 ‘No actually. About surviving MDS.’
 ‘It wouldn’t even have spread if it wasn’t for people like you.’
 ‘What d’you mean?’
 ‘The virus was released at airports. If everybody stopped flying—’

‘It would be shutting the stable door. What do you want, a return to the dark ages?’ (42)³³

En definitiva, Rogers, Atwood y Sarah Hall conciben su ficción como «a complex site of intra-action between agency, matter and discourse» (Watkins, 2020: 3). De principio a fin de su confesión, Jessie hace suya la batalla contra la destrucción del planeta en un claro gesto ecocrítico. Su mentalidad es rayana con un idealismo utilitarista que prima la felicidad y el bienestar de las generaciones venideras sobre su propia vida, y eso pasa por dejarles en herencia un planeta habitable y una comunión espiritual —o *chthulucénica*, conceptualización espaciotemporal que denota acción y regeneración colectiva y relacional (*sim-poiesis*) (Haraway, 2016)— con él.

Dada la centralidad de la denominación de las gestantes como «Sleeping Beauties» (o bellas durmientes) en alusión directa al imaginario de la versión del cuento de 1697 de Charles Perrault, su escrutinio intertextual y el de otros cuentos populares ilumina cuestiones primordiales del hipertexto de Rogers³⁴. Existe una conexión religiosa entre este cuento, recogido también por los hermanos Grimm, y las narraciones de mártires cristianas, que

³¹ «Transcurridos cien años, el mundo sería una gran reserva natural, con todas las especies amenazadas criando de nuevo, grandes bancos de bacalao en el mar y águilas anidando en las viejas torres de las iglesias. Me hizo pensar en el jardín del Edén, en lo hermoso que debía ser antes de que Adán y Eva lo estropearan todo».

³² «era la única solución perfecta a todo este desorden y sufrimiento. Imaginársela era un apacible y verde jardín en el desierto».

³³ «—Hoy he oído buenas noticias —me dijo.

—Cierto. Sobre destrozar el planeta.

—No, en serio. Sobre sobrevivir al MDS.

—Ni siquiera se habría extendido si no fuera por gente como tú.

—¿Qué quieres decir?

—El virus fue liberado en los aeropuertos. Si todo el mundo dejara de volar...

—Sería como poner puertas al campo. ¿Qué quieres, volver a la Edad Media?».

³⁴ Cabe mencionar la novela *Beauty* (1991), una reescritura en clave ecofeminista y de ciencia ficción del cuento a cargo de Sheri Tepper; véase Sellers (2001: 98-101).

explicaría las variantes donde la princesa es violada, en sueños o en la realidad mientras duerme. La violencia sexual es una realidad exacerbada por el clima postapocalíptico que se desata entre la población, que Jessie asocia a chicas de su edad raptadas por bandas (91), en especial a la violación grupal que sufre su amiga Sal en su propia casa (70, 89). Rogers, pues, tematiza la cultura de la violación, estofa o tejido básico de la mitología clásica y la cuentística popular.

«La bella durmiente» parte de la infertilidad inicial de la pareja real, motivo cuentístico recurrente. Esta aflicción acaba con el feliz nacimiento de la princesa. Tras recibir el don funesto del hada no invitada, se deshacen en vano de toda rueca, supuesta causante de su muerte, aunque finalmente la joven cae en un sueño de cien años. Joe Lamb encierra a Jessie para salvarla de sí misma pero no logra disuadirla, pues ella escapa al séptimo día. Esta nota de futilidad también se asocia al señor Golding, «plump and bald and smiley like Humpty Dumpty» (140)³⁵, cuyos rasgos presagian su caída figurada de la tapia e imposible reconstrucción, como reza la canción infantil. Igualmente, se asocia a los dos primeros bebés «post-MDS» que nacen vivos en la clínica, pero de madres adolescentes que no han recibido aún embriones vacunados. Es revelador que los llamen «Jill» y «Jack» (58) como a los protagonistas de la nana «Jack and Jill», cuyo infortunio recae sobre los recién nacidos, pues el niño muere mientras que la niña está sana, pero con el síndrome en estado latente (59).

El estado liminal del coma o sueño figurado conversa con el motivo de las esposas de la muerte y la subversión implícita del ritual nupcial de la tragedia eurípidea, que ya de por sí implica un rito de paso o transición social. Al

plantear la gestación subrogada de un embrión, Rogers reimagina cómo la muerte sacrificial de la Ifigenia dramática compensa tanto el fracaso de su desposorio figurado con el Estado ateniense como la muerte simbólica de cualquier doncella casadera, cuya pérdida de la virginidad se trocaba por el sacrificio de un animal en su lugar y significaba el triunfo de la cultura sobre la naturaleza (Seaford, 1987: 106). Todo rito de paso simboliza crecimiento, percibido como desmesurado por Jessie al compararlo al envejecimiento tras veinte años dormido del protagonista de «Rip Van Winkle» (1819), de Washington Irving, y a sentir hielo en el corazón (218), en alusión al relato «La reina de las nieves» (1844) de Andersen. Jessie no es virgen como Ifigenia, las mártires cristianas o la bella durmiente, pero su prerrogativa maternal no queda supeditada a los dictados paternos. En cambio, Ifigenia acepta el sacrificio pese al arrepentimiento de Agamenón, con vistas a evitar un mal mayor.

Conclusiones

Publicada un año después de *The Testament of Jessie Lamb*, el nexo central de la colección *Hitting Trees with Sticks* (2012) de Rogers es una preocupación perceptible en *Mr Wroe's Virgins*, *Island* o *Body Tourists*: el tenso equilibrio entre la autoconfianza y la tendencia hacia una romantización quijotesca forjadora de falsas esperanzas se quiebra frecuentemente, asistido por el instinto natural y formativo de desafío como vector clave de la construcción identitaria, del que nadie queda exento al ser parte de la condición humana. En este sentido, Jessie Lamb es una heroína trágica como Ifigenia. Su acerada determinación final se yergue sobre

³⁵ «regordete, calvo y sonriente como Humpty Dumpty».

convicciones científicas, pero también sobre su ansiedad existencial adolescente y un racimo de lacerantes supersticiones azarosas personales, a las que dota irracionalmente de significado. Bajo su efecto, se niega a racionalizar su propia precariedad y la evidencia contraria que le proporcionan sus padres y amistades. Rogers transita ambigüedades no solo al soslayar narrativamente qué le ocurre en último término a Jessie, sino también al sugerir que tal vez su loable deseo de predicar con el ejemplo sea infructuoso. Más aún, que su *hybris* sea la vehemente desmesura de su autoengaño, mientras un huero desenlace reinscribe su historia personal como un cuento admonitorio de moraleja abierta.

Ciertamente, Rogers codifica en el personaje titular de *The Testament of Jessie Lamb* una contradicción en término: la reapropiación del cuerpo femenino y el enaltecimiento de la agencia femenina mediante la renuncia sacrificial a ambos. Para realizar una lectura cabal de la novela, no ha de ignorarse ni dar por sentado que se trata de una compleja transposición del mito de Ifigenia. De ahí que su escrutinio analítico riguroso arroje luz sobre dos cuestiones clave: la funcionalidad crítica de los mecanismos con los que Rogers problematiza el crisol de debates encontrados en su narrativa distópica; y el hecho de que la perspectiva de una adolescente informada y sensata puede ser, y es pese a todo, tan falible como la de los adultos en su intensa construcción de falsas esperanzas e ilusiones. Como corolario, se comprueba que su ensamblaje estilístico, formal y multidiscursivo concuerda y se armoniza con su disposición rizómica e interseccional, al tiempo que refuerza y amplía el postulado teórico de Watkins (2020: 8) para legitimar la intervención contemporánea de autoras que reescriben y transforman las tradiciones y críticas literarias que las interrogan y clarifican.

Obras citadas

- ANDREESCU, Raluca (2023). «Being Treated Like a Fetal Container is Enraging: Examining Anger and Anxiety in Contemporary American Reproductive Dystopias», *Gender Studies*, 22.1: 54-71.
- ANSEDE VÁZQUEZ, Manuel (12 de agosto 2024). «Nace Teodoro, el primer cordero español modificado genéticamente» *El País*. <https://elpais.com/ciencia/2024-08-12/nace-teodoro-el-primer-cordero-espanol-modificado-geneticamente.html> (Acceso: 12 de agosto de 2024).
- ATWOOD, Margaret (1988, 1993). *Life Before Man. Cat's Eye*. London: Bloomsbury.
- BIGMAN, Fran (2017). «“The Authority’s Anti-Breeding Campaign”: State-Imposed Infertility in British Reprodystopia», Gayle Davis y Tracey Loughran (eds.), *The Palgrave Handbook of Infertility in History: Approaches, Contexts and Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 587-607.
- BUTLER, Judith (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* London – New York: Verso.
- CIXOUS, Hélène (1979, 2001). *La risa de la Medusa*. Trad. Ana María Moix (rev. Miriam Díaz-Diocaretz). Barcelona: Anthropos.
- COHEN, Lynn E. (2009). «Kingfisher: Symbol for Hopkins and Later Poets» https://www.gerardmanleyhopkins.org/lectures_2009/kingfisher_as_symbol.html (Acceso: 1 de julio de 2024).
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- DILLON, Sarah (2020). «Who Rules the World? Reimagining the Contemporary Feminist Dystopia», Jennifer Cooke (ed.), *The New Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 169-181.

- GAMEL, Mary-Kay (2015). «*Iphigenia at Aulis*», Rosanna Lauriola y Kyriakos N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden: Brill, 15-43.
- GENTZLER, Edwin (2019). «Women Writers and the Fictionalisation of the Classics», *The Translator*, 25.3: 269-281.
- HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén (2023). «El mito de Ifigenia según los escritores filólogos del Renacimiento», *Ingenium*, 17: 95-104.
- JUDGE, Shelby (2022). *Contemporary Feminist Adaptations of Greek Myth*. Tesis doctoral sin publicar. University of Glasgow.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario y Cristina SALCEDO GONZÁLEZ (2023). «Mundo clásico y ciencia ficción o cómo construir una utopía feminista: *The Gate to Women's Country* de Sheri Tepper», *Eugesta*, 13: 195-226.
- MAKINEN, Merja (2001). *Feminist Popular Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- MUÑOZ-GONZÁLEZ, Esther (2024). «A Posthuman Gothic Tale: Kelly Link's "Two Houses"», *IJES*, 24.1: 209-222.
- NISA CÁCERES, Daniel y Rosario MORENO SOLDEVILA (2022). «Hopes Woven in Smoke: Reimagining Virgil's *Aeneid* in Irene Vallejo's *El silbido del arquero*», *Neophilologus*, 106.2: 267-282.
- _____. (2023). «Reverberaciones de Troya en la novela negra: reescritura y metaficción en *City on Fire* (2022) y *City of Dreams* (2023) de Don Winslow», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 43.2: 367-384.
- REHM, Rush (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- RICH, Adrienne (1972). «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», *College English*, 34.1: 18-30.
- ROBERTS, Dorothy E. (2009). «Race, Gender, and Genetic Technologies: A New Reproductive Dystopia?», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 34.4: 783-804.
- ROGERS, Jane (1991, 2001). *Mr Wroe's Virgins*. London: Abacus.
- _____. (1999). *Island*. London: Little, Brown and Company.
- _____. (2011, 2012). *The Testament of Jessie Lamb*. Edinburgh: Canongate.
- _____. (21 de agosto 2012a). «Paperback Q&A: Jane Rogers on *The Testament of Jessie Lamb*», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/21/paperback-qanda-jane-rogers-testament-jessie-lamb> (Acceso: 1 de julio de 2024).
- _____. (2012b). *Hitting Trees with Sticks*. Manchester: Comma.
- _____. (2019). *Body Tourists*. London: Sceptre.
- ROTH, Veronica (2023). *Arch-Conspirator*. New York: Tor.
- SEAFORD, Richard (1987). «The Tragic Wedding», *The Journal of Hellenic Studies*, 107: 106-130.
- SELLERS, Susan (2001). *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Basingstoke – New York: Palgrave.
- STONE, Harry (1979). *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. Bloomington – London: Indiana University Press.
- TEJA, Ana María (2004). «*Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia», *Revista del CESLA*, 6: 237-273.
- TEPPER, Sheri S. (1988, 1989). *The Gate to Women's Country*. New York: Bantam.

- THOMAS-CORR, Johanna (16 de mayo de 2021). «How Women Conquered the World of Fiction», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/may/16/how-womenconquered-the-world-of-fiction> (Acceso: 1 de julio de 2024).
- VILLEGAS LÓPEZ, Sonia (1999). *Mujer y religión en la narrativa anglófona contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.
- WATKINS, Susan (2020). *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan.



© Irene Ruiz Vidal

Maternaje y ectogénesis en «MOM» de Nieves Delgado

IRENE RUIZ VIDAL
Universidad de Alcalá

Resumen

La ciencia ficción ha sido un género empleado para explorar las posibles creaciones de la humanidad. En algunos casos, la temática puede tornarse oscura y reflejar lo más retorcido del ser humano y hacernos reflexionar como lectores sobre nuestra propia humanidad. Uno de los temas que se han explorado en la ciencia ficción es la ectogénesis, que consiste en la fecundación, gestación y parto fuera del útero materno. La antología *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial* (2019), editada por Lola Robles recoge los relatos de siete autoras de ciencia ficción que han interpretado, cada una de una manera distinta el tema de la ectogénesis.

El relato que he escogido para este ensayo es «MOM» de Nieves Delgado, narración que trata sobre una mujer embarazada que se enfrenta a la decisión de tener que trasplantar el embrión que está gestando en un útero artificial. Los objetivos de este trabajo son explicar cómo es la sociedad que plantea el relato y cómo esta afecta a las personas, analizar cuál es la relación entre progenitor y descendiente que plantea el relato, y, por último, qué significa la maternidad en el mundo que presenta la autora. Para ello, empleo los elementos por los que, según Gottlieb (2001) se caracterizan las distopías para ilustrar de qué manera este es un relato de ciencia ficción distópica como parte

de mi marco teórico. También aplico la teoría transhumanista (Bostrom, 2005) y teorías feministas como la de Feder Kittay (1983) relacionadas con la maternidad, y resalto la importancia de la bioética. Además, usaré el cuadro semiótico que plantea Haraway en «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others» para enfocar este trabajo desde la perspectiva de las maternidades monstruosas.

Palabras clave: ciencia ficción; transhumanismo; distopía; ectogénesis; feminismo; «MOM»; Nieves Delgado

Summary

Science fiction is a genre often used to explore the possible creations of humanity. In some cases, the subject matter can become quite dark and reflect the most twisted aspects of human nature and make us, as readers, reflect on our own humanity. One of the themes that has been explored in science fiction is ectogenesis, which consists of fertilization, gestation and birth outside the mother's womb. The anthology *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial* (2019), edited by Lola Robles, collects the stories of seven science-fiction authors who have each interpreted the theme of ectogenesis in a different way. The story I have chosen for this essay is "MOM" by Nieves Delgado, a text which deals with a pregnant woman who faces the decision of having to transplant the embryo she is carrying into an artificial womb. The aims of this article are explaining what the society represented is like and how it affects people, analysing the relationship between parent and offspring in the story, and finally, exploring what motherhood means in the world that the author presents. In order to do so, I use the elements that, according to Gottlieb (2001), characterize dystopias to illustrate

how this is a dystopian science fiction story as part of my theoretical framework. I also apply transhumanist theory (Bostrom, 2005) and feminist theories such as Feder Kittay's (1983) related to motherhood, as well as highlighting the importance of bioethics. In addition, I use the semiotic framework that Haraway proposes in "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others" to approach this work from the perspective of monstrous motherhoods.

Palabras clave: science fiction; transhumanism; dystopia; ectogenesis; feminism; "MOM"; Nieves Delgado

1. Introducción: Maternidades monstruosas

El género literario de la ciencia ficción ha sido empleado para explorar la curiosidad de la humanidad sobre los avances tecnológicos y hasta dónde podemos llegar como especie. Algunas obras se caracterizan por un tono esperanzado, mientras otras advierten sobre los peligros de emplear la ciencia y la tecnología con objetivos egoístas. Además, este género también nos invita a reflexionar acerca de nuestra propia humanidad y lo que estaríamos dispuestos a aceptar en un futuro hipotético. Dentro de la ciencia ficción, las mujeres han ocupado un espacio para hablar de preocupaciones que anteriores textos o los de sus contemporáneos masculinos no abordaban. En ellos, plantean escenarios relacionados con problemas como el control del cuerpo de la mujer, así como su deshumanización.

Un concepto que se explora en la ciencia ficción y que une estas preocupaciones con el desarrollo científico es la ectogénesis. Esta consiste en la fecundación, gestación y parto

fuera del útero materno. Teniendo en cuenta los debates actuales sobre la ley del aborto y la gestación subrogada, la ectogénesis es, sin duda, un buen objeto de análisis. La antología *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial*, editada por Lola Robles en 2019, recoge los relatos de siete autoras de ciencia ficción que han interpretado, cada una de una manera distinta, el tema de la ectogénesis. El relato que he escogido para este ensayo es «MOM» (2018) de Nieves Delgado, que trata sobre cómo una mujer embarazada huye del lugar donde vive debido a que las circunstancias de dicha concepción no están bien vistas por su sociedad. En el exterior, deberá enfrentarse a la decisión de trasplantar el embrión que está gestando a un útero artificial, dándose de esta manera la ectogénesis.

Este artículo tiene tres objetivos principales. El primero es explicar cómo es el mundo que presenta Nieves Delgado en este relato y cómo afecta a las personas que viven en él. El segundo y tercer objetivo consisten en analizar cuál es la relación entre progenitor y descendiente que plantea el relato, y, por último, qué significa la maternidad en el mundo que crea la autora. Para explicar cómo es el mundo que se nos presenta en «MOM», empleo como parte de mi marco teórico los elementos que según Gottlieb (2001) caracterizan las distopías para ilustrar de qué manera este es un relato de ciencia ficción distópica. También aplico la teoría transhumanista (Bostrom, 2005) y teorías feministas como la de Feder Kittay (1983) relacionadas con la maternidad, resaltando la importancia de la bioética al hablar de ectogénesis. Además, uso el cuadro semiótico que plantea Donna Haraway en «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others» (1991) para enfocar este trabajo desde la perspectiva de las maternidades monstruosas.

2. Posthumanismo y ectogénesis

Según Bostrom, el origen del transhumanismo se sitúa en el humanismo racionalista, el cual se centraba en las libertades individuales. A comienzos del siglo XX, se extendió la preocupación, sin importar la ideología, por el supuesto deterioro de la calidad genética de los humanos. A consecuencia de esta preocupación, se implementaron en muchos países programas eugenésicos que con el tiempo se desacreditaron; los debates transhumanistas que generaron pasaron a estar reflejados, sobre todo, en la literatura de ciencia ficción. Ya en la década de 1970, surgieron nuevos dilemas éticos, analizados por lo que hoy en día se conoce como el campo de la bioética, estimulado en particular por los avances en reproducción asistida y genética. En cuanto a las mejoras que ofrecería la tecnología a los seres humanos, Bostrom señala la importancia de promover aquellas que proporcionen beneficios esenciales para las personas, como por ejemplo una mejora en el sistema inmunitario. Según el autor, solo se alcanzará un futuro posthumano de calidad si existe una dignidad humana junto con una posthumana, así como un transhumanismo democrático afianzado, garantizando la seguridad y los beneficios comunes para toda la población, y no solo para la élite que pueda permitirse determinados recursos (Bostrom: 2005, sin página).

En el ámbito de la ciencia ficción, temas como la reproducción, el embarazo y el parto han sido mayormente ignorados por los escritores masculinos. Para compensar la ausencia de temas que conciernen a las mujeres en la ciencia ficción anterior a los años sesenta del siglo pasado, las obras de escritoras feministas de este género se han centrado en preocupaciones e intereses que afectan a las mujeres, entre ellos el impacto de

las nuevas tecnologías y la ciencia en sus vidas. Así, dentro de este género encontramos las distopías de ciencia ficción que, como señala Judith A. Little, «imaginatively mirror actual abominable treatment of women»¹ (2007: 16). Por esta razón, muchas distopías feministas abordan temas como «sexual violence, forced reproduction, pregnancy, abortion, ectogenesis, reproductive control and gender roles from different feminist perspectives»² (Aliaga-Lavrijsen, 2020: 2).

Uno de los debates que ha surgido a raíz de estas novelas es la diferencia entre los términos maternidad y maternaje. Según Rich, «‘motherhood’ can be interpreted and experienced as a patriarchal institution, as opposed to ‘mothering’, which would be female-defined and centred, and which she understands as a female empowering experience»³ (1976, 13). En contraposición a la interpretación que plantea Rich, encontramos a varias pensadoras feministas, como es el caso de Andrea O’Reilly, que defienden un feminismo matricéntrico. Además, O’Reilly, quien no comparte la definición de maternidad de Rich, señala que, a pesar de todo, «women’s own experiences of mothering can [...] become a source of power»⁴ (2014, sin página).

Sin embargo, existe una línea de pensamiento opuesta entre las feministas que perciben la maternidad como «a biological trap for women and as building up the very basis for

gender inequality»⁵ (Aliaga-Lavrijsen, 2020: 2) y para las que, en teoría, «ectogenesis would appear as a technological liberating tool»⁶ (Aliaga-Lavrijsen: 2). En 1923, J. B. S. Haldane⁷ acuñó este término para describir la posibilidad futura de un embarazo en úteros artificiales. En las décadas de los años setenta y ochenta, se ha debatido acerca de las consecuencias y sobre todo los beneficios que tendría para las mujeres no tener que lidiar con el embarazo. En *The Dialectic of Sex [La dialéctica del sexo]* (1970), la feminista Shulamith Firestone afirmó que se lograría la igualdad entre hombres y mujeres cuando a estas se las liberara de la tiranía que supone su biología reproductiva. En esta línea de pensamiento, en 1985, el filósofo utilitarista australiano Peter Singer explicó en *The Reproduction Revolution: New Ways of Making Babies* (1984) que el desarrollo tecnológico que pudiese permitirlo ayudaría a las mujeres más que perjudicarlas. Un ejemplo de esto sería el caso de mujeres con dificultades para quedarse embarazadas que hayan sufrido abortos espontáneos o a las que se haya realizado una histerectomía como consecuencia de un cáncer de útero. En general, servirían para evitar posibles complicaciones en los embarazos e incluso convertirse en una alternativa a la gestación subrogada (Rosen, 2003, sin página).

Ya en el siglo XXI, la doctora Hung-Ching Liu del Centro Médico Weill Cornell logró fabricar un tejido endometrial en el

¹ «reflejan de forma imaginativa el abominable trato real que se da a las mujeres».

² «la violencia sexual, la reproducción forzada, el embarazo, el aborto, la ectogénesis, el control reproductivo y los roles de género desde diferentes puntos de vista feministas».

³ «la maternidad se puede interpretar y experimentar como una institución patriarcal, mientras que el maternaje estaría definido por la mujer y centrado en esta, quien lo entiende como una experiencia de empoderamiento femenino».

⁴ «las experiencias personales de las mujeres en torno a la maternidad pueden convertirse en fuente de poder».

⁵ «una trampa biológica para las mujeres y la construcción de la propia base de la desigualdad de género».

⁶ «la ectogénesis se consideraría una herramienta tecnológica liberadora».

⁷ Haldane uso el término «ectogénesis» por primera vez en el trabajo «Daedalus, or, Science and the Future» (consultable en <https://www.marxists.org/archive/haldane/works/1920s/daedalus.htm>).

laboratorio tomando células del endometrio de una mujer, impulsando su crecimiento en un andamiaje biodegradable con forma de útero. En la conferencia de la American Society for Reproductive Medicine de 2001, afirmó que el embrión que introdujo en ese útero artificial fue implantado con éxito y que crecía sano; según ella, su desarrollo era similar al que tendría un embrión en un útero real. La doctora interrumpió el crecimiento del embrión tras seis días y declaró que no tenía intención de que en futuros experimentos los embriones se desarrollaran por más tiempo que ese (en Rosen, 2003, sin página). En una entrevista para el periódico *The New York Times* en 1996, el bioético Arthur Caplan anunció que en la década de 2050 podríamos ver úteros artificiales funcionales, afirmando que tecnológicamente es algo inevitable y cuya demanda, si bien es difícil de estimar, será significativa. Asimismo, Caplan señala que reflexionar acerca de la existencia de los úteros artificiales implicaría considerar hasta qué punto estaríamos dispuestos a aceptar un mundo en el que las mujeres no sean indispensables a la hora de tener hijos (en Klass, 1996, sin página).

El feminismo que se centra en la visión esencialista de la mujer recalca la amenaza que suponen las tecnologías de reproducción artificial, ya que la opción de los úteros artificiales cambiaría la visión que tenemos del embarazo, así como de las mujeres, cuyo estatus social se vería amenazado. La socióloga Robyn Rowland en su obra *Living Laboratories: Women and Reproductive Technologies* (1992) argumenta que la ectogénesis significaría el fin del poder intrínseco de las mujeres, abriendo el debate de cuál sería su rol y sobre si se volverían obsoletas en un nuevo mundo en el que ese poder es arrebatado y controlado por hombres que ven

la institución médica como irremediabilmente masculina. También existe una corriente de pensamiento feminista según la cual, aunque esta manipulación de la institución médica no existiera, los úteros artificiales alterarían gravemente las relaciones entre madres e hijos. Un ejemplo de esto es la postura del bioético Charles Krauthammer quien, en el Consejo de la Presidencia de 2003 sobre bioética en Estados Unidos, enumeró varias razones por las que sería preferible que el embrión creciera en el útero de la madre. Él explicó que, cuando la gestación tiene lugar de esta manera, se crea una conexión innata entre madre e hijo, con unos sentimientos de protección y apego únicos por parte de la madre, dándole al hijo un sentido de pertenencia hacia alguien que se preocupará por él. Además, señala que, de gestarse fuera del útero de la madre, estaríamos creando una criatura indefensa y vulnerable a las tiranías y el control social (2003, sin página).⁸

3. La distopía ectogénica

Como se ha mencionado anteriormente, el debate acerca de la capacidad de decisión de las mujeres sobre sus cuerpos sigue vigente hoy en día y no es de extrañar que sea explorado en el género de la ciencia ficción. Además, teniendo en cuenta los avances tecnológicos en cuanto a reproducción y la necesidad de establecer límites gracias a la bioética antes de que estos se desarrollen aún más, es natural que, en la literatura, la ciencia ficción y la distopía converjan. De esta forma, se ahonda de manera aún más explícita en las posibles consecuencias de no considerar estos límites del desarrollo científico y tecnológico. En su obra *Dystopian Fiction East and West: A Universe of Terror*

⁸ Se puede consultar el texto íntegro de la reunión en la transcripción que se ofrece en <https://bioethicsarchive.georgetown.edu/pcbe/transcripts/oct03/oct16full.html>.

and Trial (2001), Erika Gottlieb describe los elementos clave de las distopías, siendo uno de ellos el más representativo del relato de Nieves Delgado. Esta característica consiste en «the elimination and/or domination of the individual's privacy, feelings, family, thoughts, emotions, and sexuality [...] [to] enforce not only uncritical obedience to the state but also a quasi-religious worship of the state ideology»⁹ (2001: 11-12).

En el relato de Nieves Delgado «MOM» se nos presenta un mundo con una división muy marcada en dos sociedades donde veremos esta dominación llevada a cabo de varias formas. Por un lado, está Edén, una sociedad católica con la figura del Papa como máximo referente, donde vive la protagonista Syma. Por otro lado, está el lugar que se conoce como «el exterior», de donde según afirma la sociedad de Edén provienen las personas que se consideran malvadas. Además, en Edén se advierte a la población acerca de los peligros del excesivo uso de la tecnología, explicando que «[e]stá bien que el hombre utilice sus capacidades, pero siempre sin perder de vista la grandeza de la creación natural» (Delgado, 2018: 195). A la hora de hablar de la ectogénesis, el Papa se pronuncia a favor de que se lleve a cabo, argumentando que «Dios había hablado y había dicho que era el momento de que las mujeres dejaran de pagar por sus pecados con el dolor del parto» (195). Sin embargo, el embarazo de la protagonista es el resultado de haber mantenido relaciones con un hombre con el que no está casada y, por lo tanto, de haber infringido las normas de la sociedad. En Edén, estas mujeres transgresoras no son consideradas dignas de criar a sus hijos (195), por lo que se los quitan al nacer y después son esterilizadas, impidiéndoles la posibilidad de quedarse

embarazadas en un futuro. Ante el miedo de que esto ocurra Syma decide huir de Edén, recordando a la figura de Lilith, que se negó a permanecer en el Paraíso.

Tras escaparse, Syma es encontrada en el bosque del exterior por unos médicos, y es sedada al instante, «como si no quisieran darle la oportunidad de protestar» (196). Tanto en Edén como en el exterior se llevan a cabo las denominadas «extracciones», que consisten en la sustracción del embrión de la mujer gestante para después introducirlo en un útero artificial. En la sociedad del exterior, estos úteros reciben el nombre de «mom», aunque en Edén se los conoce como «vainas». Cuando la protagonista vuelve a recobrar la consciencia tras haber sido sedada por los médicos que la encuentran, ella recalca su deseo de gestar su bebé, lo cual le permiten hacer. Aquí es donde empezamos a ver la manipulación que Syma sufre por parte de la sociedad del exterior de Edén. A lo largo del relato, vemos cómo la protagonista va recibiendo información a cuentagotas, y lo que al principio parecían verdades acaban convirtiéndose en mentiras. La primera mentira que le cuentan a Syma tiene que ver con la obligatoriedad de la extracción, ya que poco después se le dice que su bebé es parte ella, y solo ella puede decidir sobre él. Sin embargo, estos médicos también le dicen que, de detectar cualquier problema que no se pudiera subsanar, llevarían a cabo la extracción, aunque ella se hubiese negado al principio.

Al explicar los riesgos del embarazo, se enumeran en «MOM» los que ya se conocían hasta el momento. Es decir, en este futuro que plantea Delgado no existe un virus que haya podido afectar a la fertilidad de las mujeres o al desarrollo de los embriones, como ocurre en la famosa distopía *The Handmaid's Tale* [El cuento

⁹ «La eliminación y/o dominación de la privacidad de las personas, así como de sus sentimientos, familia, pensamientos, emociones y sexualidad con el fin de lograr obediencia y una adoración cuasi religiosa de la ideología del estado».

de la criada] (1985) de Margaret Atwood, en la que un virus ha afectado la fertilidad de los hombres. En su lugar, la sociedad del exterior justifica la ectogénesis, de manera similar a la que lo hace el Papa en Edén, aduciendo que la humanidad ha logrado que la gestación natural ya no sea necesaria. En esta sociedad se hace un gran énfasis en proteger al feto, el cual no «tiene por qué sufrir los problemas emocionales y físicos de su gestante», liberando así «a la mujer de la maternidad y al feto de las malas decisiones maternas que podrán afectar a su evolución» (Delgado 199). Aquí tiene lugar lo que Feder Kittay denomina devaluación del objeto, en este caso de aspectos concretos de la fisiología de la mujer, así como del hecho de dar a luz en sí, que se convierte en un recordatorio desafortunado de nuestra naturaleza animal (1983: 107). Respecto al hecho de dar a luz, filósofos como Aristóteles y Tomás de Aquino han recurrido a la división de este en, por un lado, el componente valioso, que correspondería al hombre; y, por otro, el devaluado, que correspondería a la mujer. Ambos creían que la reproducción corría a cargo del varón con la mujer ejerciendo de mero receptáculo.

En el relato también se produce una deshumanización del cuerpo de la mujer en Edén, ya que esta sociedad permite que las familias «más pudientes» alquilen «gestantes artificiales, vainas introducidas en máquinas con aspecto de mujer, que programaban con ciclos de respiraciones y latidos de sus madres biológicas. Cuando los bebés nacían, eran entregados a sus madres, que los criaban de manera tradicional» (Delgado 199). La existencia de estas *genoides* es muy similar al concepto de gestación subrogada, ya que hay una élite que se aprovecha de este recurso y que no se plantea la ética detrás de dicha práctica. Esto está relacionado con el transhumanismo democrático, mencionado anteriormente, del

que hablaba Bostrom cuyo objetivo es que toda la población cuente con la misma seguridad y beneficios. Esta crítica es aún más clara cuando la doctora del exterior declara que no existe el «derecho a ser madre [...] sino el derecho de [...] nacer en las mejores condiciones» (200), abriendo el debate del derecho a ser madre como concepto, muy frecuente en la actualidad a la hora de hablar de la gestación subrogada. Asimismo, autoras feministas como Silvia Federici establecen una relación entre el capitalismo y el control sobre el cuerpo de las mujeres. Al hablar de los orígenes del capitalismo, Federici afirma que este «siempre ha necesitado controlar el cuerpo de las mujeres porque es un sistema de explotación que privilegia el trabajo como fuente de su riqueza de acumulación» y que «el cuerpo de la mujer es la primera fuente de esa riqueza» (en Murillo Rubio, 2014, sin página).

En el relato de Nieves Delgado, la maternidad y el maternaje se representan de formas diferentes en las sociedades de Edén y del exterior, aunque debemos tener en cuenta el carácter distópico de ambas. Al inicio del relato llama la atención que justo antes de ser sedada por los médicos, Syma hace la siguiente declaración:

No tenéis ni idea de lo que significa la entrega. Lo que significa querer a los hijos, velar por ellos, sentirlos como parte de ti [...] [L]os cultiváis como hortalizas en un invernadero, los fabricáis a vuestra conveniencia y los lanzáis al mundo como productos acabados. Ni siquiera respetáis las normas que la naturaleza creó para ellos. Ni el sagrado vínculo de la madre con el hijo. (191)

Inmediatamente después vemos desde la perspectiva de los médicos cómo su discurso es subestimado y justificado como trastorno

de estrés postraumático tras haber escapado de Edén. Este diagnóstico ilustra el control por parte del estado sobre los ciudadanos propio de las novelas distópicas. A partir de este punto, vemos cómo en el exterior tratan de convencer a Syma de que ese es un lugar seguro para ella y no Edén. Esta, a su vez, es una de las características de las que habla Gottlieb, un constante tira y afloja de perspectivas utópicas y distópicas (2001: 8), ya que tanto Edén como el exterior afirman ser el único lugar realmente bueno para las mujeres sin que ninguno lo sea realmente.

Desde el momento en que despierta en el exterior, Syma se enfrenta a una lucha interna, debatiéndose entre someterse a la extracción u oponerse al sistema de esa sociedad. Su indecisión es parte de la prueba por la que la protagonista tiene que pasar, y es, a su vez, otro de los elementos que se dan en las novelas distópicas. Según Gottlieb, esta prueba ilustra el conflicto que existe entre la promesa utópica original de la élite de establecer una sociedad justa y legítima y cómo más adelante termina siendo injusta y conspirando contra de la ciudadanía (2001: 10). En el caso del relato, las dos sociedades que se presentan se caracterizan por ofrecer promesas a las mujeres, al mismo tiempo que se conspira contra ellas y sus derechos a una maternidad y maternaje reales. En el exterior, vemos la visión negativa que se tiene de la maternidad a medida que el embarazo de la protagonista avanza. «En la calle notaba cómo la gente la miraba cada vez más: y también cómo, cada vez más, giraban la cabeza con desagrado [...] En aquella sociedad, la maternidad no parecía estar bien vista» (218). Además, se llega a decir que «la maternidad era un tema tabú» (221), otra de las evidencias de que esta sociedad distópica no quiere que se hable de este proceso, en especial a los niños.

Una vez los bebés son extraídos de las *mom* son llevados al Hogar, descrito como «un edificio preparado para acoger a unos doscientos niños [...] para llevar a cabo las tareas de crianza, educación y ocio» (217). La crianza que reciben los niños por parte de cuidadores en lugar de madres y/o padres, tiene un carácter artificial al estar programado cada detalle. En el Hogar, además cuentan con «salas de pensar y salas de movimiento; en las primeras, la norma era «Piensa antes de hablar», y en las segundas, «Muévete sin parar». La idea [...] era fomentar el pensamiento en las primeras y eliminarlo en las segundas» (218). De esta forma, el control que ejerce la sociedad sobre las madres también se aplica a los niños.

Hablando del tema de la maternidad en la ficción contemporánea, Palomar apunta que se trata de

un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género. Este imaginario tiene actualmente, como piezas centrales, dos elementos que lo sostienen y a los que parecen atribuírsele, generalmente, un valor de esencia: el instinto materno y el amor maternal. [...] Cualquier fenómeno que parezca contradecir la existencia de los elementos mencionados, es silenciado o calificado como ‘anormal’, ‘desviado’ o ‘enfermo’ (en Roas, 2023, sin página).

Precisamente en las dos sociedades que plantea Nieves Delgado en su relato se percibe esta imagen de amor maternal y la necesidad de ese vínculo entre madre y bebé, así como la gestación natural, como una monstruosidad. En la sociedad del exterior Syma representa una amenaza frente al gobierno que controla no solo a las mujeres embarazadas sino también

a los bebés fruto de la ectogénesis, que viven recluidos y controlados. Por otro lado, en Edén se quiere transmitir a la sociedad esta imagen, pero solo si la madre es una mujer casada, además de llevar a cabo una manipulación de la información que reciben estas madres, lo que será analizado más adelante.

Respecto al maternaje, se hace un énfasis, al igual que en la gestación, en la necesidad de que el bebé no sea criado por una sola persona ya que, como afirma el médico que supervisa a Syma, Eli, «el principal beneficio es alejarlas del contacto humano individual» (225). Él también explica que algunas madre biológicas «mantienen un seguimiento, pero nada que acapare a la criatura en exceso» (216). «Nadie en Edén le había hablado [a Syma] de aquello» (202), demostrando una vez más cómo ambas sociedades se caracterizan por la manipulación y por ocultar información que afecta directamente a las mujeres. Eli le explica a Syma que puede «gestar a la criatura» (201), pese a que esto no es cierto, ya que se presiona a las mujeres para que se sometan a la extracción y se les dice ante cualquier complicación, sobre la que podrían mentir también, que estaría obligadas a hacerlo de todas formas. Sin embargo, Eli añade que su bebé «No le pertenece a nadie, en realidad» (202), lo cual es otra mentira, ya que le pertenecerá al Hogar, a la sociedad, y, en definitiva, a todo el mundo menos a la madre.

Syma, a la hora de defender su postura, se apoya en el discurso de Edén, el cual tiene una gran influencia religiosa, como parte del catolicismo. Ella afirma que

No podía haber nada bueno [...] en una sociedad que había elegido a la ciencia como su dios. ¿Dónde quedaba la humanidad en todo aquello? ¿Eran solo [...] piezas creadas por una maquinaria que los concebía como simples

recambios? ¿Qué impulso creador era ese? [...] Probablemente se iría [...], tenía que haber más comunidades como Edén. El mundo no podía estar tan perdido, Dios no lo permitiría. (203)

En el mundo distópico que presenta Nieves Delgado, se emplea la ciencia para reafirmar el poder del hombre patriarcal sobre el cuerpo de la mujer. Además, también se refleja una realidad en la que el patriarcado siente un deseo por dominar la tecnología por encima de la naturaleza humana y que a su vez coincide con los principios de la protagonista al sentir miedo y rechazo por las prácticas de la sociedad del exterior.

Al hablar del sentimiento de pertenencia de los padres, Eli explica que «la mayoría no tiene un interés especial en conocer a sus descendientes. Su aportación genética es un bien para la comunidad». Eli no ve «por qué una niña con parte de tu dotación genética tendría que ser especial» (210). Syma critica esta opinión, diciendo que en Edén «liberaron» a las mujeres del embarazo y el parto, pero pueden «seguir siendo madres» (226), al contrario que en el exterior, donde «todo el mundo se desentiende y [crían] a los niños como ganado» (226). Esta queja reitera la declaración que hace Syma al inicio del relato antes de ser sedada por los médicos del exterior.

Cuando Syma visita el Hogar con Eli por primera vez y juntos ven a los niños que viven allí, les advierten de que a «los niños no se les miente nunca, no se les piden muestras de cariño y no se les critican sus emociones» (219). En esta sociedad, al no existir lazo entre bebé y madre genética no hay muestras de cariño ni vemos que se den. Tampoco se habla de si los niños tienen el deseo de conocer a sus progenitores biológicos o no, porque ya nacen alejados de ellos y se les oculta la información de quiénes son. Además, cabe señalar que en

el exterior se habla de madres genéticas y no biológicas, ya que su vocabulario y forma de ver la maternidad es puramente científico. Esto también aplica a la manera que tienen de hablar de la concepción, ya que en esa sociedad «la mayoría de las fecundaciones» se inducen en la propia *mom* con «las células geminales de la madre y el padre» (202). Por tanto, en esta sociedad, todo el proceso de maternaje se termina convirtiendo en algo que no proviene de la madre y que la excluye.

Es interesante también cómo no vemos en el relato a personajes femeninos que se hayan sometido a la extracción, algo que, de nuevo, se le oculta a la protagonista. Además, quien hace esta afirmación es un hombre, lo cual invita a reflexionar acerca de si hay más mujeres que opinan como Syma y que han sido obligadas a someterse a la extracción y a asumir que es lo mejor para ellas y sus hijos. Eli también explica que tiene dos hijos por medio de la ectogénesis y que estuvo en uno de los «alumbramientos». Es interesante cómo se refiere a sí mismo como «madre genética» y emplea el femenino, demostrando que, en esta sociedad, la mera contribución genética para que se produzca un embrión es suficiente para considerarse «madre».

Syma defiende el modelo de Edén porque, pese a haberla podido condenar por haberse quedado embarazada sin estar casada, allí

se extraía el embrión y se implantaba en una vaina, sí, pero la madre seguía vinculada a él durante el tiempo de gestación. Todos los días, durante unas horas, tenía la obligación de conectarse a la vaina mediante una interfaz. Así podía escuchar el corazón de su hijo, notar sus movimientos y hacer que él también la

percibiera, volcando así todo su amor. (199-200)

Además, una vez nacidos, los bebés son devueltos a sus madres. A ellas se les da el «Néctar», alimento que las mujeres de Edén creen que es un suplemento vitamínico para poder amamantar a sus hijos con leche materna. Sin embargo, más adelante Syma descubre gracias a otro personaje que se trata en realidad de «un cóctel de hormonas que simula el embarazo y que potencia la producción de leche como objetivo prioritario»; entre sus efectos secundarios se encuentra una «[e]nfermedad degenerativa a largo plazo» (228) que empeora hasta provocarles la muerte. Esto también es otro elemento que aparece en las distopías, cuando la o el protagonista se da cuenta de que la sociedad distópica funciona como «[a] primitive state religion that practices the ritual of human sacrifice»¹⁰ (Gottlieb, 2001: 11), que es lo que ocurre en Edén con las mujeres mediante un proceso gradual y oculto. En Edén, donde se está exterminando a las mujeres con el Néctar, preservando a los hombres y a la nueva generación de humanos ectogénicos, se estaría realizando un distópico ritual de aniquilación en este mundo posthumano. Respecto al tema de la religión en la relación a la maternidad, Feder Kittay hace referencia a «the biblical injunction that women will bear children in toil and in pain»¹¹ (1983: 119). Aprovechándose de este lema, la sociedad de Edén convence a las mujeres de que se les está haciendo un favor y, como dice el Papa al principio del relato, que Dios ha decidido ser bueno con las mujeres. La realidad, sin embargo, es que están siendo privadas del derecho a elegir sobre su cuerpo, su maternidad y su maternaje, hasta el punto

¹⁰ «una religión estatal primitiva que practica el ritual del sacrificio humano».

¹¹ «el mandato bíblico de que las mujeres darán a luz con trabajo y dolor».

de hacer peligrar sus vidas en un misógino sacrificio por la continuidad del patriarcado.

Otro aspecto importante es la terminología que se emplea para referirse a las madres gestantes, así como a los embriones por parte de las dos sociedades. Una de las doctoras que atiende a Syma opina que «[u]n feto no deja de ser, al fin y al cabo, un parásito» (199). En «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», Donna Haraway propone un cuadro semiótico para analizar los distintos espacios que encontramos en el mundo, consistente en cuatro categorías: el espacio real, el virtual, el exterior y el interior. Este último está compuesto por los cuerpos biomédicos, en los que entra en juego el discurso del sistema inmunológico cuando no hay una distribución equitativa de las oportunidades de vida y muerte. Haraway habla del concepto de los monstruos prometedores, los cuales «are undergoing symbiogenesis in the nutrient media of technoscientific work»¹² (1991: 322). De acuerdo con esta definición, además de ser vistos como parásitos, los fetos que son sometidos a ectogénesis en el relato de Nieves Delgado entrarían dentro de esta categoría de monstruos prometedores, pensando además que su presencia en el cuerpo de mujer gestante es usada como excusa para justificar la extracción. Sin embargo, en el relato se le da vuelta a lo que plantea Haraway, ya que se prioriza la salud de los fetos y no la de la mujer gestante, en tanto que las extracciones son realizadas también para evitar abortos espontáneos.

Feder Kittay también habla de nuestra simbiosis temprana con nuestra madre como algo esencial para un ser humano, así como de nuestra posterior identificación y dependencia en ella como necesidad metafísica (1983:

117). Los niños que se gestan en las *mom* «nacen» independientes de la madre, sin que esa simbiosis haya sido creada en su totalidad, y en muchos casos, sin que haya existido en absoluto. En estos casos, y al no haber vínculo entre embrión y madre gestante, no se da la simbiogénesis de la que habla Haraway. Por tanto, los niños son vistos como simbioses sin huésped «apto» ni tangible. En el relato se menciona de hecho la palabra monstruosidad al describir la procreación en el exterior, ya que no es necesaria para la creación de embriones ectogénicos. Además, vemos también cómo la protagonista es vista en esa sociedad como «una especie de monstruo» (223) y como «un engendro» (224), cuando su embarazo se hace más notable. Por tanto, a pesar de que en el exterior no creen «que la gestación natural sea una aberración» sino una «irresponsabilidad» (224), vemos cómo tanto maternidad como maternaje están vistos como algo monstruoso, al no estar nadie en esta sociedad de acuerdo con la necesidad de vínculo entre madre y feto que defiende Syma.

Para la protagonista y la sociedad de Edén, los bebés ectogénicos provenientes del exterior también son monstruos. Al hablar de ellos, se dice que «la mayoría de los niños eran tardíos. Nacidos con más de nueve meses de gestación [...] En Edén se hablaba de ellos como engendros» (208). Este rechazo a los bebés resultados de la ectogénesis está relacionada con la posición bioconservadora de Leon Kass, director del ya mencionado Consejo sobre Bioética del presidente Bush y conocido por su defensa de «la sabiduría de la repugnancia». Kass señala el riesgo de deshumanización que existe para los humanos dejarnos dominar por las tecnologías (2002: 3) y que «[t]o pollution

¹² «se están sometiendo a simbiogénesis en el medio nutritivo del trabajo tecnocientífico».

and perversion, the fitting response can only be horror and revulsion»¹³ (Kass, 1997: 21).

Esta sabiduría de la repugnancia, a su vez, está ligada al concepto del «valle inquietante» introducido por Masahiro Mori en la década de 1970 para explicar la reacción de los humanos ante los robots humanoides. Cuanto más se parecen los robots a los humanos, más agradables son a la vista, aunque solo hasta cierto punto, cuando empiezan a ser inquietantes. Cuando se llega al valle inquietante, nuestra afinidad se convierte en un sentimiento de extrañeza, incomodidad e incluso miedo (Caballar, 2019). Pese a ser plenamente humanos, estos bebés ectogénicos están más desarrollados que los bebés fruto de la gestación natural en útero humano. Este proceso, como explica el relato, se implanta con el objetivo de que no estén tan indefensos, aproximándose así a los animales que al nacer son capaces de caminar por sí mismos. El resultado son bebés fruto de un año o dos de gestación que probablemente son capaces de andar y cuyas facciones, al no ser las de un recién nacido, son inquietantes. Asimismo, Francis Fukuyama, conocido bioconservador y otro de los miembros del Consejo Presidencial de Bioética del presidente Bush, apunta a algo similar hablando de la nueva generación de posthumanos. Él explica que «it is very possible that we will nibble at biotechnology's tempting offerings without realizing that they come at a frightful moral cost»¹⁴ (2003: 1), formulando la pregunta de que «[i]f we start transforming ourselves into something superior, what rights will these enhanced creatures claim, and what

rights will they possess when compared to those left behind?»¹⁵ (1).

Tras ser vista como monstruo por ambas sociedades, Syma se marcha nuevamente, buscando un lugar alternativo donde poder dar a luz y criar a su bebé, tras dejarle una carta a Eli avisándole de su partida. En el género de las distopías es habitual encontrar un final trágico para el protagonista, que ha perdido la libertad, en el que el sistema opresor vence, como es el caso de *Nineteen Eighty-Four* [1984] (1949) de George Orwell. En el caso del relato de «MOM», nos encontramos con un final abierto en el que la protagonista asume todos los riesgos posibles, por ejemplo, de ser encontrada, tanto por la sociedad de Edén como la del exterior, y las consecuencias. Al no especificar el destino de Syma, el texto logra crear un equilibrio entre la tragedia y la esperanza, sin abandonar la incertidumbre.

Conclusiones

El relato de Nieves Delgado presenta dos sociedades distópicas, cada una a su manera, que no solo ocultan información a las mujeres de lo que ocurre realmente en relación a la ectogénesis, tanto dentro como fuera de cada sociedad, sino también a los bebés que resultan de la misma. De esta forma, y como se refleja especialmente en el exterior, la relación entre progenitor y descendiente es inexistente debido a la manipulación que se lleva a cabo. Además, tampoco tenemos la perspectiva de otras mujeres que se hayan sometido a la extracción y quieran conocer a sus hijos. De nuevo, esto

¹³ «ante la contaminación y la perversión, la respuesta adecuada sólo puede ser el horror y la revulsión».

¹⁴ «es muy posible que piquemos ante las ofertas tentadoras de la biotecnología sin darnos cuenta de que tienen un coste moral aterrador».

¹⁵ «si nos empezamos a transformar en algo superior, ¿qué derechos reclamarían estas criaturas mejoradas, y qué derechos poseerían en comparación a los que se hayan quedado atrás?»

ilustra el control que tiene la sociedad patriarcal sobre las decisiones acerca de los cuerpos de las mujeres y su maternidad. En el relato se habla de cómo las mujeres han sido liberadas del embarazo y el parto, cuando en realidad han sido privadas de tomar decisiones cruciales ya que sus bebés les pertenecen al Hogar y no a ellas. Retomando las definiciones de Rich de maternidad y maternaje, en este caso nos encontramos con lo opuesto a una experiencia centrada en la mujer, ya que se la excluye radicalmente. Además, el empoderamiento femenino que las mujeres podrían sentir gracias a su liberación del embarazo y del parto se usa de hecho para manipularlas. Aunque se busca que se sientan agradecidas, esa falsa liberación resulta en su deshumanización y, en el caso de Edén, en la aniquilación de las mujeres.

Obras citadas

- ALIAGA-LAVRIJSEN, Jessica (2020). «Pregnancy, Childbirth and Nursing in Feminist Dystopia: Marianne de Pierres's Transformation Space», *Humanities*, 9:58: 1-13.
- BOSTROM, Nick (2005). «A History of Transhumanist Thought». *Journal of Evolution and Technology*, 14, 1. <https://nickbostrom.com/papers/a-history-of-transhumanist-thought/> (Acceso: 5 agosto de 2024).
- DELGADO, Nieves (2018). «MOM». Lola Robles (ed.). *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial*. Madrid: Editorial Enclave de Libros. 191-231.
- FEDER KITTAY, Eva (1983). «Womb Envy: An Explanatory Concept». Joyce Trebilcot (ed.), *Mothering: Essays in Feminist Theory*. Totowa: Roman and Allanheld, 94-128.
- FUKUYAMA, Francis (Septiembre 2003). «Transhumanism». *Foreign Affairs*.
- GOTTLIEB, Erika. (2001). *Dystopian Fiction East and West: A Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- HARAWAY, Donna (1991). «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others». *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds.). New York – London: Routledge. 121-163.
- KASS, Leon (1997), «The Wisdom of Repugnance». *The New Republic*, 22.
- _____. (2002), *Life, liberty, and the defense of dignity: the challenge for bioethics*. San Francisco: Encounter Books.
- KLASS, Perri (29 septiembre 1996). «The Artificial Womb is Born», *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1996/09/29/magazine/the-artificial-womb-is-born.html> (Acceso: 5 agosto de 2024).
- LITTLE, Judith A. (2007). *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias*. New York: Prometheus Books.
- MURILLO RUBIO, Laura (18 mayo 2014). «El cuerpo de la mujer es la última frontera del capitalismo», *elDiario.es*, https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/cuerpo-mujer-ultima-frontera-capitalismo_1_4879508.html (Acceso: 5 agosto de 2024).
- O'REILLY, Andrea (2014). «Ain't I a Feminist?: Matricentric Feminism, Feminist Mamas, and Why Mothers Need a Feminist Movement/Theory of Their Own». Museum of Motherhood. <https://mommuseum.org/aint-i-a-feminist-matricentric-feminism-feminist-mamas-and-why-mothers-need-a-feminist-movementtheory-of-their-own/> (Acceso: 5 agosto de 2024).

- RICH, Adrienne (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- ROAS, David (2023). «La maternidad monstruosa en las narradoras fantásticas actuales», *Nexo*. <https://cultura.nexos.com.mx/la-maternidad-monstruosa-en-las-narradoras-fantasticas-actuales/> (Acceso: 18 marzo de 2024).
- ROSEN, Christine (2003). «Why Not Artificial Wombs?», *The New Atlantis: A Journal of Technology and Society*, 3: 67-76. <https://www.thenewatlantis.com/publications/why-not-artificial-wombs> (Acceso: 18 de marzo de 2024).
- ROWLAND, Robyn (1992). *Living Laboratories: Women and Reproductive Technologies*. Bloomington: Indiana University Press.
- SINGER, Peter, y Deane WELLS (1984). *The Reproduction Revolution: New Ways of Making Babies*. Oxford: Oxford University Press.
- THE PRESIDENT'S COUNCIL ON BIOETHICS (16 octubre 2003). «Meeting Transcript October 16, 2003». <https://bioethicsarchive.georgetown.edu/pcbe/transcripts/oct03/oct16full.html> (Acceso: 18 de marzo de 2024).



© Carmen Velasco-Montiel

ECOS CONTRADICTORIOS DEL PASADO Y MATERNAJES EN TRANSICIÓN EN EL MUNDO POSTAPOCALÍPTICO DE *MaddAddam* DE MARGARET ATWOOD

CARMEN VELASCO-MONTIEL

Universidad Pablo de Olavide

Resumen: El artículo analiza las dinámicas maternofiliales en la trilogía *MaddAddam* de Margaret Atwood, explorando cómo estas relaciones se configuran en un contexto postapocalíptico marcado por el capitalismo, la ciencia deshumanizada y el antropocentrismo. A través del estudio de personajes como Jimmy, Crake, Oryx, Ren, Toby, Zeb y los

crakers, se examinan las estructuras familiares disfuncionales y la ausencia, real o figurada, de las madres biológicas, lo que da lugar a nuevas formas de maternaje fuera de los esquemas patriarcales tradicionales. El análisis se sustenta en enfoques ecofeministas y teorías del maternaje que critican las nociones tradicionales de maternidad y proponen alternativas más

inclusivas y equitativas. La trilogía, lejos de ofrecer respuestas definitivas, invita a reflexionar sobre la posibilidad de reorganizar las estructuras sociales y afectivas en un mundo híbrido humano-posthumano, donde persisten los ecos del pasado, pero también se vislumbran nuevas formas de relación y parentesco que desafían las normas patriarcales.

Palabras clave: Margaret Atwood, *MaddAddam*, maternajes, ecofeminismo, posthumano

Abstract: This article analyses maternal-filial dynamics in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy, exploring how these relationships are configured in a post-apocalyptic context characterised by capitalism, dehumanised science and anthropocentrism. The study of characters such as Jimmy, Crake, Oryx, Ren, Toby, Zeb and the Crakers explores dysfunctional family structures and the absence, real or figurative, of biological mothers. This leads to the emergence of alternative forms of maternal care that transcend conventional patriarchal structures. The analysis is supported by ecofeminist approaches and theories of mothering that critique traditional notions of motherhood and propose more inclusive and equitable alternatives. Far from offering definitive answers, the trilogy suggests the possibility of reorganising social and affective structures in a hybrid human-posthuman world, where echoes of the past persist but new forms of relationship and kinship that challenge patriarchal norms are also envisaged.

Keywords: Margaret Atwood, *MaddAddam*, mothering, ecofeminism, posthuman

1. Introducción

En su trilogía *MaddAddam*, compuesta por *Oryx and Crake* (*Oryx y Crake*, 2003), *The Year of the Flood* (*El año del diluvio*, 2009) y *MaddAddam* (*MaddAddam*, 2013), Margaret Atwood presenta un mundo postapocalíptico donde el ser humano se ha postrado ante los avances científicos sin cuestionar el trasfondo ético y moral de dichos progresos. En él, un capitalismo voraz ha tomado las riendas de la organización social y política. En este escenario, las relaciones maternofiliales se resienten, pues se presenta un entorno donde existe una alta vulnerabilidad y una falta de apoyo estructural para fortalecer los lazos familiares y comunitarios necesarios en la crianza y desarrollo de los infantes. Esto pone de manifiesto el escaso valor de la infancia y la maternidad ante cualquier adversidad sobrevenida o estructural. Las circunstancias no son nuevas ni lejanas, sino la cruda realidad de las zonas de conflicto bélico o de escasos recursos. Como señaló Atwood en la promoción de su trilogía, sus libros no tratan del fin del mundo sino de posibles finales de la raza humana tal y como la conocemos (en Martín Rodrigo, 2021).

En el presente artículo se analizan las maternidades y maternajes que aparecen en dicha trilogía distópica, donde Atwood añade una crítica ecofeminista del capitalismo y los efectos que este tiene sobre el medio ambiente y sus habitantes (Bedford, 2015: 75). En primer lugar, se someten a escrutinio analítico las estructuras familiares y los maternajes que experimentan Jimmy, Crake y Oryx en *Oryx and Crake*, donde las madres ausentes dirimen el desarrollo social y emocional de sus protagonistas a la vez que subvierten el esquema del maternaje patriarcal de sumisión absoluta al hijo (Foy, 2006; Banerjee, 2013).

La segunda sección se centra en *The Year of the Flood*, donde se exploran y critican las relaciones maternofiliales de madres e hijas a través de las figuras de Ren y Toby, sus protagonistas. Finalmente, en la última sección, que aborda principalmente *MaddAddam*, el tercer volumen, se examina el pasado de Zeb y las propuestas posthumanas de maternaje a partir de los *crakers*, unos seres humanoides que se reproducen mediante un conjunto de rituales y técnicas de apareamiento tomadas del reino animal. Estas prácticas ofrecen una perspectiva inédita que invita a reflexionar sobre las relaciones humanas y las estructuras de poder vinculadas con el sexo y la reproducción.

Las subjetividades sistémicas de la maternidad patriarcal se desdibujan y Atwood da paso así a otras configuraciones relacionales, aunque dicho proceso a veces es solo parcial, limitado (Muñoz-González, 2022) e incluso liminal. En esta distopía, se observa la ausencia de madres biológicas, ya sea física, emocional o intelectualmente, una ausencia que guarda relación con otras madres ausentes de la producción atwoodiana (Bouson, 1993; Peled, 2010). Cuando estas madres replican los esquemas patriarcales de la maternidad institucional, emergen formas alternativas de maternaje que en muchos casos se desarrollan fuera del vínculo biológico.

En su definición de maternaje, Ruddick indica que ser una madre, o la labor materna, implica cumplir, desde el cariño, con una serie de exigencias como brindar protección y cuidados, fomentar el desarrollo físico y mental y garantizar o promover la integración social de los niños y las niñas (1989: 17). Esta conceptualización sostiene que el maternaje trasciende el vínculo biológico (Myers, 2011:

4), un enfoque que guía el análisis de las formas de maternaje en este estudio. De igual modo, como apunta O'Reilly (2008: 7), se parte de que el maternaje empoderado cuestiona y subvierte los dictados de la maternidad patriarcal.

2. *Oryx and Crake*: Jimmy, Oryx y Crake

2.1. Jimmy

Oryx and Crake (2003, en adelante *OC*) narra en tercera persona la historia de Jimmy, amigo de Crake y presunto último superviviente de una pandemia generada por este. Jimmy será el encargado de explicar a los *crakers*, una nueva raza de posthumanos creados mediante experimentos eugenésicos por Crake, cómo funciona su entorno, convirtiéndose, sin desearlo, en su profeta y en una figura maternal.

Jimmy crece en las urbanizaciones fortificadas de las empresas biotecnológicas (*compounds*) en las que trabajan sus progenitores. Mientras su padre se amolda para cumplir con las perspectivas sociales y progresa, su madre, Sharon, cuya historia posee el comienzo propio de los cuentos de hadas, pasa de ser una científica brillante a una madre depresiva y disfuncional (Barzilai, 2008: 93-94). Sharon abandona su trabajo altamente cualificado por conflictos éticos e intenta compensar su frustración con la maternidad tradicional, para posteriormente acabar sumida en una depresión. Foy (2006) mantiene que Sharon personifica a la mujer que padecía «el problema que no tenía nombre» que describió Betty Friedan en *Feminine Mystique* (*La mística de la feminidad*, 1963)¹. A su vez, representa una crítica al concepto de «new momism»²

¹ Martín Párraga (2019: 177) ha señalado las similitudes biográficas entre Sharon y la activista feminista Emma Goldman.

² «Nuevo mamismo», neologismo creado a partir de la raíz inglesa *mom* (mamá) y el sufijo *-ism* (ismo), es decir, el culto a la maternidad tradicional idealizada.

(Foy, 2006: 407-409; Banarjee, 2013: 239), que dicta que la mujer, principal cuidadora de la descendencia, halla su plenitud a través de la completa entrega a sus hijos (Douglas y Michaels, 2004: 4).

Foy (2006) y Banerjee (2013) demuestran que Sharon, aun siendo una madre ausente, representa un tipo de maternaje. Frustrada por la corrupción e inmoralidad de las empresas y su fallido papel de madre abnegada, Sharon huye, dejando al pequeño Jimmy atrás. No obstante, su huida no está basada meramente en el egoísmo. Sharon busca el bien mayor: se transforma en una activista que lucha contra las corporaciones y espera compensar la solución de continuidad maternofilial sirviendo a Jimmy de ejemplo. Jimmy rechaza a su madre ausente, pero anhela saber de ella, pues en el fondo la quiere y gracias a su recuerdo acaba desarrollando cierto espíritu crítico. Así, la consciencia identitaria de Jimmy se construye sobre los recuerdos de su madre (Bosco, 2011: 167; Banerjee, 2013), mientras que su educación no dista demasiado de la de un adolescente del siglo XXI, moldeada sentimentalmente por internet y los medios.

Como señala Banerjee (2013: 242), al rechazar una maternidad institucionalizada a favor del activismo político, Sharon desarrolla un maternaje feminista que inculca en Jimmy preocupaciones sociales y políticas con lo que se articula así un espacio de empoderamiento que feministas como Rich (1976) y O'Reilly (2008) promulgan. A su vez, su relación con Jimmy representa los beneficios que tanto madres como hijos obtienen cuando la madre

«lives her life, and practices mothering, from a position of agency, authority, authenticity, and autonomy» (O'Reilly, 2008: 11)³, pues, en la trilogía, «[m]otherhood cannot compensate for her despair at the escalation of the abuses of genetic engineering, and she has to abandon the maternal role in order to combat those abuses» (Foy, 2006: 410)⁴. Su propuesta es una forma diferente de lucha y esperanza ante la hostil sociedad que se describe en la trilogía frente a la indiferencia de Jimmy y la solución aniquiladora de Crake (Foy, 2006: 409). También se demuestra que hay más identidades detrás de una figura materna y que esta puede querer desarrollar otra faceta más de su persona sin ser necesariamente egoísta. No obstante, en el mundo patriarcal se le otorga el deber de los cuidados a la mujer y se la juzga si no cumple con su cometido.

La relación ambivalente (Foy, 2006: 413-414) entre Jimmy y su madre contrasta con otras maternidades que experimenta Jimmy, como la de su niñera Dolores, que representa la maternidad normativa, aunque retribuida, y la de su madrastra, Ramona. Esta encarna no solo a la esposa tradicional, sino también a la mujer que promueve sino también a la mujer que promueve la «ley del padre» formulada por Lacan, la cual actúa «as an enforcer of social norms that denigrate women» (Peled, 2010: 49)⁵, a la vez que trabaja para las corporaciones sin cuestionarlas moralmente. Más joven que su madre, Ramona «looked something like the picture of the girl in the haircut man's window [and] was supposed to be a tech genius but she

³ «vive su vida y practica el maternaje desde una posición de agencia, autoridad, autenticidad y autonomía». Las traducciones de las citas originalmente en inglés se atribuyen a la autora a menos que se indique lo contrario.

⁴ «[I]a maternidad no puede compensar su desesperación ante la escalada de abusos por parte de la ingeniería genética y tiene que abandonar su papel de madre para combatir dichos abusos».

⁵ «como un agente que hace cumplir las normas sociales que denigran a las mujeres».

talked like a shower-gel babe in an ad» (OC, 28)⁶. De igual modo, está interesada en las propuestas eugenésicas «because of course they wanted the best for their money» (OC, 293)⁷. A pesar de que ella le pone empeño (OC, 28), Jimmy no la reconoce como figura maternal, únicamente como pareja de su padre: «he found Ramona's new matronly air repellent» (OC, 205)⁸.

Finalmente, a través de sus cuidados hacia los *crakers*, Jimmy (o Snowman)⁹ emerge

as a mother-figure whose masculinity—biological and psychological—does not deter him from feeling tenderly solicitous [*sic*] and protective for those alien humanoids who are like children in their naïve simplicity. [...] In his roles as care-taker and myth-maker to the Crakers, who perceives [*sic!*] him both as a curiosity and an authority, Snowman seems to transcend the rigidities of the patriarchal gender system he has inherited. (Banerjee, 2013: 244)¹⁰

Cumple así con los deseos de Crake de cuidar a los *crakers*, pero, sobre todo, con los de su madre en su lucha por un mundo mejor.

2.2. Oryx

Oryx es una joven de origen asiático víctima de la trata de personas cuyo verdadero nombre se desconoce. Su pasado es confuso: su madre la vende a una red de explotación infantil y, más tarde, es transferida a una red pederasta, para luego ser víctima de trata y esclava sexual. Finalmente, Crake, quien accede a Oryx a través de los servicios sexuales que provee la universidad, la contrata para educar a los *crakers* y esta acaba manteniendo una relación sentimental con él y Jimmy.

La visión victimista ante el abandono materno de Jimmy contrasta con la pragmática de Oryx, la única de sus amantes que no se compadece de él: «So Jimmy, your mother went somewhere else? Too bad. Maybe she had some good reasons. You thought of that?» (OC 225)¹¹. A diferencia de Jimmy, Oryx, es capaz de perdonar a su madre, pues posee una percepción más pragmática del contexto socioeconómico que la condicionó a actuar así (Foy, 2006: 417). Ella, al contrario que Jimmy, entiende que la maternidad no es un vínculo ajeno a las circunstancias de la sociedad pues las madres también desempeñan un papel individual como agentes activos en el mundo (Banerjee, 2013: 241).

El misterioso personaje de Oryx no deja de estar mediado por la voz de Jimmy, quien

⁶ «se parecía un poco a la foto de la chica en el escaparate de la barbería [y] se suponía que era un genio de la tecnología pero hablaba como una tía buena en un anuncio de gel de ducha».

⁷ «porque por supuesto que querían sacarle la mayor rentabilidad a su dinero».

⁸ «encontraba el nuevo aire maternal de Ramona repulsivo».

⁹ En plena devastación postapocalíptica, Jimmy se presenta ante los *crakers* como Snowman, en alusión al críptico popularmente conocido como yeti o abominable hombre de las nieves. Este binomio representa la dualidad identitaria a la que se enfrenta Jimmy/Snowman, así como su soledad, monstruosidad y liminalidad, pues se piensa el último superviviente de una especie extinta.

¹⁰ «como una figura materna cuya masculinidad —biológica y psicológica— no le impide ser atento y protector de forma afectuosa con esos extraños humanoides que son como niños en su cándida sencillez. [...] En sus papeles de cuidador y creador de mitos de los *crakers*, que lo perciben a la vez como una curiosidad y una autoridad, Hombre de las nieves parece trascender la rigidez del sistema de género patriarcal que ha heredado».

¹¹ «Entonces, Jimmy, ¿tu madre se marchó? Qué pena. Tal vez tenía sus motivos. ¿Lo habías pensado?».

representa el discurso masculino eurocéntrico (Tolan, 2007: 286-290; Cuder Domínguez, 2008: 66) y, como los folcloristas¹², desconoce la verdadera versión de su historia (May-Ron, 2019). La risa y el discurso de Oryx han sido analizados como formas de resistencia ante su cosificación sexual por parte del mundo occidental (Hall, 2010), al igual que su mirada (May-Ron, 2019). De igual forma, su figura esquiva ante la mirada masculina «zombificadora» es un acto de insubordinación aunque, Oryx, debido a su aislamiento de otros personajes, es incapaz de cambiar su situación de forma sustancial y permanece como mero producto (Alegría-Hernández, 2022). El resto de protagonistas femeninas (Ren y Toby) conseguirán subvertir su situación de dominación gracias a las relaciones fuera de la lógica patriarcal y capitalista.

2.3. Crake

Al igual que Jimmy y Oryx, Crake sufre una falta de apoyo emocional y estabilidad familiar. En *MaddAddam* (2013, en adelante *M*), sus padres, ambos reputados científicos, llevan tiempo inmersos en una relación caracterizada por un odio mutuo (*M*, 288). Consecuentemente, descuidan a Glenn, el nombre real de Crake, tratándolo como «a footnote or else a trading card» (*M*, 288)¹³. Esta situación, al igual que a Jimmy su pasado (Snyder, 2011), lo atormenta (*M*, 287) y crea un vacío que el joven Crake llena con videojuegos y porno. Así, aunque tanto Jimmy como Crake provienen de entornos privilegiados, su situación no es mucho mejor que la de aquellos niños que habitan los suburbios en lo que a

sus progenitores se refiere, pues estos están demasiado preocupados tratando de sobrevivir dentro del mundo corporativo como para poder brindarles los cuidados que necesitan (Bone, 2016: 4).

El desarrollo de las relaciones familiares de Crake exhibe claros guiños intertextuales con *Hamlet* de Shakespeare (Brydon, 2006; Barzilai, 2008), así como con la *Orestíada* de Esquilo. Según Brydon (2006: 454), al basar la trama en estos clásicos romances familiares de tintes freudianos, la autora expone la estabilidad de la naturaleza humana. En este contexto, el padre de Crake es asesinado por intentar revelar la retorcida estafa de la empresa farmacéutica en la que trabajaba: añadían un virus en las vitaminas para luego tratar inútilmente a los clientes que enfermaban. Rhoda encarna a la «mala madre» que permite o participa en el asesinato de su esposo y luego establece una relación con el asesino, convirtiéndose en cómplice del sistema amoral y opresor. Crake, hijo único de la pareja, se convierte en el vengador y defensor de los fines morales de su padre.

Las reacciones de Crake y Jimmy al conocer la muerte de sus respectivas madres son completamente opuestas: mientras Crake describe con fascinación el proceso de su muerte, Jimmy queda consternado y afligido durante semanas (Stein, 2011: 149). La respuesta fría y calculadora de Crake se vuelve inequívoca en *MaddAddam*, donde se revela que Glenn sabía que la relación entre Rhoda y Pete, el asesino de su padre, había comenzado cuando su padre aún estaba vivo (*M*, 290-291) y se evidencia que Crake es responsable de la muerte de ambos.

¹² Oryx, trasunto irónico de Cenicienta, escucha la voz de su madre ausente como la protagonista de los hermanos Grimm, una fuente de fortaleza para las niñas; y al igual que la Cendrillon de Charles Perrault a sus hermanastras, Oryx perdona a quienes la maltratan (May-Ron, 2019: 263-264).

¹³ «una nota al pie, una estampa coleccionable».

Es relevante realizar una lectura de género de la situación para entender cómo las dinámicas de poder y las expectativas de roles tradicionales influyen en las percepciones y reacciones de los personajes. En el caso inverso —cuando es la madre quien sufre la traición del padre, ante su falta de apoyo, y es sustituida por alguien que se conforma con el *statu quo* (Ramona)— Jimmy siente que la traidora es ella. Así, en lugar de buscar venganza, sus emociones oscilan entre el amor y el odio, reflejando una ambivalencia profunda (Foy, 2006). La reacción de Jimmy se haya mediada por las expectativas hacia la figura materna cuyo deber es ofrecer cuidados, mientras que la paterna puede anteponer sus intereses políticos y éticos.

3. *The Year of the Flood: Ren y Toby*

En *The Year of the Flood* (2009, en adelante *TYF*), Margaret Atwood narra la descarnada vida fuera de los muros protectores de las corporaciones para relatar las trayectorias de dos mujeres, Ren y Toby. En este segundo volumen de la trilogía *MaddAddam* la trama transcurre simultáneamente a la de *Oryx and Crake* pero desde otro punto de vista. Las historias de Ren y Toby ponen de manifiesto cómo mujeres y niños son particularmente vulnerables a las crisis socioeconómicas y los desastres naturales, una preocupación que Atwood ha señalado al relacionar la precarización de la situación de las mujeres con el deterioro del planeta (en RTVE, 2021). Según los principios del ecofeminismo, las mismas estructuras patriarcales y capitalistas que han sometido a las mujeres también son responsables de la explotación destructiva de la naturaleza (Pascual Rodríguez y Herrero López, 2010). Históricamente, se ha vinculado

a las mujeres y la naturaleza por su capacidad de crear, nutrir y ofrecer cuidados, al tiempo que se las ha enfrentado al binomio cultura/hombre, producto de la razón y considerado superior. Estas correlaciones han servido como justificante para la dominación y explotación de las primeras por parte de los segundos.

3.1. Ren

Ren crece bajo la influencia de su madre, Lucerne. Esta abandona a su marido y la comodidad tras los muros corporativos para seguir a su amante, Zeb, a las *pleeblands*, la zona más deprimida de las ciudades. Lucerne se sentía atrapada en un matrimonio con un hombre frío con quien no tenía intimidad «because he was too busy with his career» (*TYF*, 139)¹⁴. Su huida, una conducta común entre las esposas de las zonas residenciales (*M*, 398), manifiesta el escaso valor que se atribuye a las relaciones interpersonales en comparación con la importancia que se da al trabajo en este mundo distópico.

Lucerne es un personaje impulsado por la vanidad y sus aspiraciones personales, más interesada en su relación amorosa que en el bienestar de su hija. Aunque se une a los Jardineros de Dios, un grupo ecorreligioso, su motivación principal es su relación con Zeb, y no un compromiso auténtico con la causa. A pesar de justificar su decisión ante su hija como moral e interesada en el bien común y no únicamente debida a su amor por Zeb, sino también por su hija (*TYF*, 79), cuando da por finalizada su relación con este, abandona el grupo religioso y vuelve a su vida materialista, lo que evidencia sus verdaderos intereses.

La relación entre Ren y su madre es compleja. Lucerne, aunque físicamente presente, está emocionalmente ausente. Por

¹⁴ «porque estaba demasiado ocupado con su carrera».

consiguiente, Ren busca apoyo en otros niños huérfanos (Myers, 2012: 52), en especial Amanda, a quien considera como una hermana (TYF, 99), y Zeb, que se convierte en una figura paternal, papel que luego desempeña Mordis, su proxeneta (TYF, 10). Recién unida a los Jardineros de Dios, Ren añora su vida anterior y recuerda con nostalgia aquellos tiempos en los que su madre parecía más feliz y comprometida con su bienestar: «all I wanted my mother to be the way she used to be, when she'd take me shopping, or go to the Club to play golf, or off to the AnooYoo Spa to get improvements done to herself, and then she'd come back smelling nice» (TYF, 79)¹⁵. Sin embargo, estos recuerdos también revelan un vacío emocional en esta etapa anterior a la vez que destacan la superficialidad de su relación materna.

A medida que crece, Ren sigue los patrones de comportamiento de su madre. Esto subraya el papel que las madres desempeñan como referente conductual para las hijas (Peled, 2010) y para la continuación de la subyugación de la mujer al patriarcado (Rich, 1976). Ambas explotan su cuerpo como medio para obtener beneficios económicos: «Lucerne would say I'm a slut, and I'd say takes one to know one» (TYF, 70)¹⁶, reflexiona Ren. Mientras que Lucerne consigue esos beneficios a través de

matrimonios y relaciones que le proporcionan protección o seguridad financiera, Ren opta por la prostitución regulada, trabajando en «Scales and Tails»¹⁷, un prostíbulo que ofrece beneficios corporativos: «a legitimate Corp with health benefits and a dental plan, so it wasn't like being a prostitute» (TYF, 352)¹⁸. Este entorno laboral, aunque aparentemente legal y seguro, es un lugar sumamente peligroso donde las mujeres son un bien de consumo y están expuestas a los deseos de los clientes. Se revelan así las limitaciones del posfeminismo y la idea ilusoria de la libertad de elección (Bouson, 2011: 14). Ren, al igual que otras mujeres jóvenes como Amanda¹⁹ u Oryx, se percibe a sí misma como una simple mercancía sexual, un reflejo de la cultura empresarial en la que está inmersa (Tolan, 2023: 135). En un mundo patriarcal y capitalista exacerbado en el que «[e]verything has a price» (OC, 163)²⁰, el valor que una mujer posee como mercancía o aquello con lo que pueda mercadear es su salvaguarda.

La influencia de Lucerne también afecta las relaciones románticas de Ren. Desde pequeña, Ren desprecia el comportamiento romántico de su madre, especialmente en su relación con Zeb, pues «she had no pride and no restraint. [...] Why did she worship Zeb so much?»

¹⁵ «lo único que quería era que mi madre fuera como era antes, cuando me llevaba de compras, o iba a jugar al golf, o se iba al Spa AnooYoo a hacerse unos retoques, y luego volvía oliendo bien».

¹⁶ «Lucerne diría que soy una puta y yo diría que hace falta ser una para reconocer a otra».

¹⁷ «Escamas y Colas».

¹⁸ «una empresa legítima con cobertura sanitaria y seguro dental, así que no era como ser prostituta».

¹⁹ Amanda, por su parte, desplazada climática junto a su madre, tiene que comerciar o intercambiar lo que tenga de valor para poder llegar a zonas seguras (TYF, 100-101), una experiencia que marca su vida: «Amanda knows already. She doesn't judge. She says you trade what you have to. You don't always have choices» (TYF, 70: «Amanda ya lo sabe. Ella no juzga. Dice que intercambias lo que tienes que intercambiar. No siempre tienes opciones»). Consúltase Sheckels (2012, 158-159) sobre las implicaciones del concepto de «trading» o trueque en la novela y Hall (2010) para un estudio de la explotación sexual en *Oryx and Crane*. De igual modo, léase Bedford (2015) para un análisis ecofeminista del capitalismo en la trilogía.

²⁰ «[t]odo tiene un precio».

(*TYF*, 80)²¹. Sin embargo, al enamorarse de Jimmy, Ren comienza a entender las acciones de su madre y justificar su comportamiento: «Now I can see how that can happen. You can fall in love with anybody—a fool, a criminal, a nothing. There are no good rules» (*TYF*, 80)²². Este cambio en la percepción de Ren refleja una dinámica común en las relaciones madre-hija, donde

muchas hijas guardan rencor hacia sus madres por haber aceptado con demasiada pasividad «lo que sea». La conversión de la madre en víctima no sólo humilla a la madre, sino que mutila a la hija que la observa en busca de claves para saber qué significa ser mujer. Transmite su propia aflicción. (Rich, 1976: 349-350)

Al igual que Zeb seduce a Lucerne para luego ignorarla, Jimmy seduce a Ren: «Now that I was in love with Jimmy I had more sympathy for Lucerne and the way she used to behave around Zeb. I could see how you could do extreme things for the person you loved» (*TYF*, 267)²³. Este ciclo de dependencia emocional y explotación se repite, mostrando cómo las mujeres en el universo de Atwood a menudo se ven atrapadas en dinámicas de poder desiguales en busca de una fantaseada historia

romántica. Así, Lucerne relata su fogosa historia de amor con Zeb como si estuviera sacada de una novela romántica²⁴, mientras Ren fantasea con ser la chica del instituto que rompió el corazón a Jimmy y espera poder arreglarlo (*TYF*, 272-273 y 349). Aquí Atwood satiriza las comedias románticas que justifican el tópicos del amor todo lo puede y que limitan a la mujer a la búsqueda de su único y verdadero amor.

Con todo, la figura de Lucerne es retratada principalmente a través de su hija Ren y de Toby, su rival amorosa. Aunque Lucerne es muy criticada por su comportamiento, Zeb, quien también es promiscuo, no recibe el mismo juicio por parte de Toby. Ella debe ser una madre ejemplar y abnegada mientras él, en un mundo postapocalíptico, puede (y debe) dedicarse a esparcir «his precious sperm packet» (*M*, 109)²⁵. Lucerne encarna todo lo que Toby no es: busca una vida fácil y utiliza sus atributos para ganarse a los hombres. Por ello, Toby asume un rol materno hacia Ren y describe a Lucerne como egoísta, irritante, y manipuladora (*M*, 393).

Lucerne es consciente de las críticas: «she said that despite my obvious belief that she was a bad mother, she did have my best interests at heart» (*TYF*, 267)²⁶. No obstante, y aun siendo una «mala madre», muestra más interés que Frank, el padre de Ren, quien en realidad la trata «like a window: he never looked at me,

²¹ «no tenía orgullo ni control. [...] ¿Por qué veneraba tanto a Zeb?».

²² «Ahora entiendo cómo puede ocurrir. Puedes enamorarte de cualquiera: un tonto, un criminal, un don nadie. No hay reglas que valgan».

²³ «Ahora que estaba enamorada de Jimmy sentía mayor simpatía por Lucerne y la forma en la que solía comportarse con Zeb. Entendía cómo se podía acabar haciendo cosas extremas por la persona que se amaba».

²⁴ Los comentarios de Toby sobre el relato de Lucerne parodian las frases estereotipadas de las novelas románticas (*TYF*, 141). De igual modo, aunque Zeb, reconoce que la mayor parte de la historia que relata Lucerne es real, rápidamente reduce su romanticismo al reconocer, por ejemplo, que los pétalos que esparció en su encuentro amoroso no eran más que un truco de magia para distraer la atención (*M*, 394).

²⁵ «su preciado paquete de esperma».

²⁶ «me dijo que, a pesar de que yo evidentemente creía que era una mala madre, ella quería lo mejor para mí».

only through me» (*TYF*, 254)²⁷, y consigue que la incluyan en la Martha Graham Academy (*TYF*, 272). Ni Lucerne ni Ren tienen al marido y padre que necesitan, sino a un hombre que ignora las necesidades de ambas: «I could see now why Lucerne had run off with Zeb: at least Zeb had noticed her. And he'd noticed me, as well» (*TYF*, 254)²⁸, articula Ren.

El retorno a los *compounds* revela facetas adicionales —«brisk, decisive, no nonsense» (*TYF*, 244)²⁹— de la personalidad de Lucerne, quien finalmente se manifiesta en toda su complejidad. Esta explota sus recursos (su físico, su hija) para poder sobrevivir en un mundo hostil. Al regresar, emplea a Ren para validar su coartada, mostrando el motivo oculto y utilitario detrás de la decisión de involucrar a su hija en su huida. Para Lucerne, Ren es un recurso valioso para reinstaurarse en su antigua posición sin levantar sospechas. De igual forma, no duda en desentenderse de su marido cuando es secuestrado y la empresa para la que trabaja no quiere pagar el rescate. Desprovista de sustento económico, empieza una nueva vida con otra pareja y despide a su hija como si fuera una criada que ya no se puede permitir (*TYF*, 353). La decisión de Lucerne de desprenderse de Ren por razones económicas destaca el carácter transaccional de su relación; Ren ya no proporciona el rendimiento deseado.

Ren, en contraposición a su reacción de indiferencia ante la muerte de Frank, a quien simplemente describe como su padre biológico (*TYF*, 353), se entristece al enterarse del fallecimiento de Lucerne, pues reconoce que, aunque al final esta no actuó de la mejor forma, hubo un vínculo maternal entre ellas y un amor posiblemente recíproco (*TYF*, 477-478).

Esto evidencia la profundidad y complejidad de dicho vínculo a pesar de sus deficiencias. Afortunadamente, Ren no tiene únicamente a Lucerne como referente, en quien a veces se refleja, sino que también las enseñanzas de los Jardineros y otras relaciones afectivas parecen haber calado en la niña. Por ello, la Ren adulta acude a ellas en momentos de necesidad.

La relación entre Ren y Lucerne está marcada por la manipulación y la falta de afecto. Ren, aunque critica a su madre, también muestra una comprensión creciente de las dificultades a las que esta se enfrenta como mujer en un mundo hostil. Lucerne, a su vez, aunque descrita como una mala madre, demuestra en ocasiones cierta preocupación por el bienestar de su hija, lo que añade una capa de ambigüedad a su carácter. La dinámica entre madre e hija refleja las contradicciones inherentes a los roles de género y la maternidad en un contexto patriarcal y capitalista extremo donde prima la supervivencia.

3.2. Toby

Toby vive en una familia humilde pero estructurada hasta que su vida entra en conflicto con los intereses corporativos. Tras la negativa de su padre de vender su casa a una insistente promotora, lo despiden de su trabajo y su madre contrae inexplicablemente una enfermedad. Más tarde en la trama se infiere que la contrajo a través de un virus inyectado en las vitaminas que vendía y consumía. Tras la muerte de su madre, su padre, asediado por las deudas contraídas para intentar curarla, se suicida. Sus interrelacionadas muertes representan el control generalizado y difícil de desafiar del gigante corporativo (Hummel, 2019: 991).

²⁷ «como una ventana: nunca me miraba a mí, solo a través de mí».

²⁸ «Ahora entendía por qué Lucerne había huido con Zeb: al menos Zeb le había prestado atención. Y también me había prestado atención a mí».

²⁹ «enérgica, decidida, sin tonterías».

En este momento, Toby inicia su lucha por sobrevivir en un mundo, lucha presentada como una catábasis o descenso a los infiernos (Lindhé, 2015: 45). Para evitar represalias, abandona su identidad y se traslada a las *pleeblands*. Sin recursos materiales o sociales, Toby sobrevive mercantilizando su propio cuerpo: primero, vendiendo su cabello y luego sus óvulos, lo que le provoca una infección y la extirpación del útero. Sus circunstancias muestran en qué consiste la violencia lenta, pues sus desesperados intentos por sobrevivir no solo la afectan físicamente a ella sino que también repercute en su potencial descendencia (Hummel, 2019: 992). De modo inquietante, estas son fórmulas de generación de ingresos existentes en la actualidad y que manifiestan la fácil mercantilización de los cuerpos femeninos.

La imposibilidad de ser madre biológica afecta a Toby. Sus reacciones ante la presencia o ausencia de niños son una manifestación inconsciente de esa frustración, como observa Muñoz-González (2022: 188). Una vez se une a los Jardineros de Dios, Toby cumple simbólicamente su deseo de maternaje (Myers, 2011: 50), pues el grupo religioso implementa un tipo de crianza colectiva que le permite cuidar a otros niños (Gibert Maceda, 2018: 43).

Incapaz de tener descendencia, Toby se fatiga durante su reencuentro postapocalíptico con Zeb, su ansiado amor que ella pensaba no correspondido, a causa de su esterilidad y su avanzada edad. No obstante, se convierte, como se ha mencionado, en la madre putativa de Ren, a quien cuida y da trabajo exponiéndose a ser descubierta e, incluso, de Blackbeard, un joven *craker* al que materna y enseña a leer y escribir. Los niños (Ren, Blackbeard) y su historia de amor tardía con Zeb le demuestran a Toby que puede ser querida y valorada, le proporcionan

así la confianza y el apoyo necesarios para derribar las barreras que había construido para protegerse (Muñoz-González, 2022: 188).

Por otro lado, Toby también encuentra en los Jardineros la figura materna de Pilar. Entre ellas se desarrolla una relación maternofilial, a pesar de que cuando se conocen ambas son adultas. Esto evidencia que la necesidad de maternaje está siempre presente. Dicho vínculo se fortalece aún más cuando, tras el fallecimiento de Pilar, Toby hereda su posición jerárquica como Eva Seis y continúa con las responsabilidades y tareas asociadas a dicho rol. Pilar no solo transmite sus conocimientos a Toby, sino que además la inicia en una comunicación ecofeminista a través de la colaboración con otras especies, particularmente con las abejas³⁰.

Tras la muerte de Toby, los *crakers* desarrollan varias narrativas en torno a su figura sacralizada. Su implicación en la educación de Blackbeard y en la creación de la cosmogonía *craker* aporta un legado abierto a la comunidad que permite superar colectivamente la violencia ejercida y, así, Toby recupera el futuro material que perdió al ser esterilizada (Hummel, 2019: 1002).

La trilogía sugiere que, bajo presión social y económica, las mujeres se ven con frecuencia obligadas a utilizar las mismas herramientas que las limitan, perpetuando un ciclo de dependencia y explotación. Atwood visibiliza y critica las estructuras patriarcales que empujan a las mujeres a depender de su cuerpo-objeto como medio de supervivencia, al tiempo que muestra la fragilidad y la resiliencia de sus personajes en un mundo dominado por las grandes empresas y las desigualdades de género. A través de nuevas formas de relacionarse, en nuevas comunidades y alejadas

³⁰ Como señala Hummel, no intenta dominar a las abejas sino que se acerca a ellas desde la curiosidad y la humildad, exponiéndose a los insectos para que estos exploren su cuerpo hasta sentirse seguros y así ganar su confianza (2019: 997).

de las estructuras patriarcales, las protagonistas pueden reinventarse y romper el ciclo.

4. *MaddAddam: Zeb y los crackers*

4.1. Zeb

En *MaddAddam*, última entrega de la trilogía, las líneas narrativas anteriores se unen para describir el presente mundo postapocalíptico donde paulatinamente la perspectiva posthumana de Blackbeard toma prioridad en el relato (Mohr, 2017: 28; Muñoz-González, 2023). En este volumen no solo Atwood proporciona más datos sobre los *crackers*, sino que también ahonda en la historia de Zeb y de la iglesia ecológica los Jardineros de Dios. La historia de Zeb está marcada por el trauma y un pasado problemático. Hijo de «the Rev», el reverendo, un padre tiránico, hipócrita y corrupto que dirige una secta religiosa dedicada al petróleo, y Trudy, cómplice por inacción de los abusos de su marido, Zeb se refugia en sus conocimientos de informática, los videojuegos y las páginas porno para sobrevivir durante su infancia. La madre de Zeb es, una vez más, una madre ausente emocionalmente, más interesada en su propia supervivencia y comodidad material que en el bienestar de su hijo.

Antes de casarse con Trudy, el reverendo tuvo un matrimonio anterior con Fenella con quien concibió a Adam. Fenella es retratada por el nuevo matrimonio como una adúltera y mala madre que abandonó a su hijo para huir con «some trashy Tex-Mex or other» (*M*, 135 y 229)³¹. No obstante, tanto Zeb como Adam

descubren que esta versión es una mentira que oculta su asesinato a manos de la pareja. Tanto Trudy como el reverendo se aprovecharon del estereotipo de la mala madre, una historia que la congregación estaba dispuesta a aceptar: «Bad mothers are always a good story, for them» (*M*, 153)³². Esto ocurre incluso a pesar de que la historia no correspondía a la imagen que Fenella realmente proyectaba, «a sitting duckie», «the pious type» (*M*, 231)³³.

Por el contrario, Trudy se representa como «the goody-goody» (*M*, 135)³⁴. El pequeño Zeb, desconectado de sus rectos padres, fantasea con que la imperfecta Fenella sea su madre de verdad (*M*, 135). Con Trudy, una madre que dedica más tiempo a nutrir y cuidar su jardín (*M*, 136), Zeb anhela una relación maternal más cálida y tradicional. Este deseo se manifiesta en sus fantasías de pasar tiempo con Fenella realizando actividades sencillas y cotidianas como ir al parque o cocinar (*M*, 135 y 160). Zeb idealiza a Fenella no solo por su ausencia, sino porque representa la posibilidad de un amor y una conexión que no encuentra en su día a día. De igual forma, se observan alusiones a los cuentos de hadas en los que la madre de la princesa muere y esta queda a merced de una usurpadora madrastra o bruja (Peled, 2010: 49), pero que para el niño poseen además un componente erótico (*M*, 141). Así, la historia de Fenella marca el pasado de Zeb y su futuro (*M*, 151-152).

Tras conocer su verdadero final, Zeb se siente culpable, pues existe la posibilidad de que el detonante fuera el embarazo de Trudy: «now it was Zeb's fault, the death of Fenella. For having the bad taste to get himself conceived»

³¹ «con algún Tex-Mex de mala muerte o algo así».

³² «para ellos, las malas madres son siempre una buena historia».

³³ «un alma cándida», «una beata».

³⁴ «la buenaza».

(*M*, 153)³⁵. De esta forma, la buena madre muere simbólicamente a causa del parto, aunque en este caso sea del parto de la madre sustituta. Se repite el patrón existente en otras obras de Atwood propia de los cuentos de hadas de dos figuras maternas polarizadas (Gibert, 1994; Arias Doblas, 2004: 73; Peled, 2010): la madre presente asume las características negativas mientras que a la madre ausente se la idealiza a través del recuerdo.

Como otros personajes de la trilogía, Trudy es una mujer cuyo principal motor es la supervivencia. La consideración de sus tareas como esposa y ama de casa como trabajo remunerado, aparte de reivindicar estas labores como merecedoras de compensación económica, refuerza el carácter monetario de las relaciones dentro del mundo distópico: «She's tired of playing the angel wife for the benefit of the congregation. She feels she's helped to create the domestic surplus, and she wants more scope» (*M*, 150)³⁶. Desde esta percepción economicista, le indica a Zeb que debe estar agradecido cuando su padre le encuentra un puesto de trabajo pues no todos tienen la misma suerte (*M*, 148).

Al descubrirse la verdad sobre Fenella y la malversación de fondos del reverendo, Trudy vende su autobiografía en busca de rédito económico, intentando burdamente manipular la narrativa. Ella, que ha sido cómplice en el asesinato u ocultamiento del destino fatal de Fenella, se presenta como una mujer engañada y empática (*M*, 230-231). Paradójicamente, la sospechosa desaparición de Trudy provoca que Fenella no obtenga justicia; el sistema patriarcal, capitalista y represor, mantenedor del *statu quo* que representa el reverendo acaba con las dos.

Existen grandes paralelismos entre Trudy y Lucerne. Su interés común en la decoración de interiores refleja su preocupación por la apariencia, el estatus y el materialismo. Ambas mujeres, madres ausentes, se victimizan para justificar sus acciones; Lucerne finge un secuestro, mientras que Trudy se presenta como una mujer engañada. Casadas con un marido que las ignora, recurren a la infidelidad. Zeb, que elucubra que su verdadero padre es un jardinero inmigrante contratado por su madre, recrea ese papel para Lucerne cuando tienen el primer encuentro sexual (*M*, 296). Si Ren replica el patrón romántico de su madre, Zeb acaba emparejándose con la suya. De nuevo, la creación de vínculos afectivos fuera de las estructuras tradicionales rompe el ciclo: Zeb lo quebranta rechazando a Lucerne e involucrándose sentimentalmente con Toby, mientras la muerte de Jimmy y su apoyo en los otros supervivientes cierra el círculo de Ren.

4.2. Los *crakers* y su reproducción posthumana

En un mundo en el que la familia nuclear no ha sido de utilidad y otros maternajes han debido desarrollarse para asegurar el cuidado de los infantes, Crake elimina esta estructura y crea a los *crakers* provistos de una sociedad comunitaria cuyos miembros se cuidan mutuamente (Stein, 2010: 150). Esta propuesta va en línea con la reivindicación del apoyo en la crianza de algunas feministas como Rich (1976: 100).

Estos seres posthumanos poseen un conjunto de atributos tomados de otras especies. Así, su reproducción está inspirada en una serie de rituales de cortejo y apareamiento animales que tienen implicaciones en su visión

³⁵ «ahora era culpa de Zeb, la muerte de Fenella. Por tener el mal gusto de hacerse concebir».

³⁶ «Está cansada de representar el papel de ángel del hogar para el beneficio de la congregación. Considera que ha ayudado a crear el superávit doméstico y quiere más margen». Nótese que *angel* en inglés también significa inversor o socio capitalista.

sobre el sexo y en los posteriores cuidados de la descendencia. Sus prácticas sexuales sirven para cuestionar las humanas. El ritual de apareamiento *craker* comienza cuando la hembra está en celo, estado que se manifiesta de manera obvia a través de feromonas y de un color azul intenso en glúteos y abdomen (*OC*, 193-194). Solo estos elementos estimulan a los varones que, al sentirlos, inician un baile y ofrecen flores. La hembra elige las ofrendas florales de cuatro especímenes masculinos y se retiran para aparearse hasta que esta es fecundada, así se eliminan los amores no correspondidos o el deseo sexual frustrado (*OC*, 194) y, consecuentemente, «[n]o more No means yes [...]. No more prostitution, no sexual abuse of children, no haggling over the price, no pimps, no sex slaves. No more rape» (*OC*, 194)³⁷. En suma, no más violencia sexual ni de género, el sexo se naturaliza como un acto meramente reproductivo.

En la trilogía *MaddAddam*, la forma cándida, natural y desprovista de violencia con la que los *crakers* se relacionan con el acto sexual, contrasta con las sádicas prácticas sexuales (virtuales o presenciales) que se describen donde mujeres, infantes e incluso, en ocasiones, animales se convierten en mera mercancía sexual provista para su uso y descarte. Explotados hasta su completa extenuación son posteriormente reutilizados como mero desecho biológico (carne o biocombustible)³⁸.

A su vez, al ser cuatro los padres biológicos potenciales de la nueva criatura, la figura paterna carece de valor (*OC*, 195), de esta forma se corrompe el peso del sistema patriarcal. No obstante, en su énfasis biologicista, se

deshumaniza el acto sexual convirtiéndolo en simple acto reproductivo carente de vínculos afectivos; para Crake los humanos no son más que robots hormonales defectuosos (*OC*, 196).

Como señala Banerjee (2013: 237), tanto Crake como Jimmy perpetúan percepciones patriarcales en la división del trabajo por sexos. Crake, por ejemplo, impone una clara división sexual entre los *crakers*: las mujeres se encargan de la crianza y las tareas domésticas, mientras que los hombres se dedican a la protección contra los depredadores mediante la orina, una función que Crake diseñó para ellos, pues «they'd need something important to do, something that didn't involve childbearing, so they wouldn't feel left out» (*OC*, 183)³⁹. Esta división, como argumenta Chodorow (1978: 214), está históricamente ligada a la desigualdad de género, ya que perpetúa la subordinación femenina al relegarla a la esfera doméstica y de crianza, limitando así su poder y participación social.

El maternaje, descrito por Chodorow (1978: 3) como un elemento universal y constante de la división sexual del trabajo, es un factor crucial en la desigualdad de género. Banerjee (2013: 237) destaca que la incapacidad de Crake para pensar más allá de las normas de género predominantes refleja cuán profundamente están naturalizadas las ideologías patriarcales: Crake, al enfocarse en la reproducción sexual y minimizar la importancia de la crianza, subestima el papel crucial del desarrollo infantil, describiendo la crianza como una pérdida de tiempo (*OC*, 187).

Jimmy/Snowman, quien también descarta la crianza como trabajo (*OC*, 186), no

³⁷ «[n]o más "No quiere decir sí" [...]. No más prostitución, no más abusos sexuales a menores, no más regatear por el precio, no más proxenetas, no más esclavas sexuales. No más violaciones».

³⁸ Consúltense Bedford (2015) y Lapointe (2014) sobre el consumo de la mujer y los animales en la trilogía.

³⁹ «necesitarían algo importante que hacer, algo que no estuviera relacionado con la gestación, para que no se sintieran excluidos».

reconoce que, en un mundo donde no existe la acumulación de bienes y la búsqueda de comida no es necesaria debido a su dieta vegetariana y la abundancia de recursos naturales, la verdadera labor fundamental es el cuidado mutuo. Así, actividades como la carpintería, la caza, la guerra o el golf se vuelven inútiles (*OC*, 183), y la pesca, una actividad impuesta por Snowman, es una tarea ritual secundaria.

Las mujeres, al pasar la mayor parte del tiempo con los niños, asumen también el rol de educadoras: «“It’s only Snowman!” she says. “He won’t hurt you.”» (*OC*, 187)⁴⁰ reconforta una madre *craker* a su bebé mientras le da el pecho. Centradas en los cuidados, las hembras empiezan a interesarse por Oryx como recreación de la diosa madre (*OC*, 185) y la diferencia de género entre los *crakers* aumenta paulatinamente. No deja de ser una sátira que su diosa naturaleza sea una mujer racializada, víctima de explotación sexual infantil y tráfico de personas. A través de esta compleja figura, Atwood se apropia, adapta y subvierte el discurso religioso, elemento clave en la construcción del papel de la mujer, al tiempo que cuestiona y desmantela los mecanismos de poder que promueven la subordinación femenina en el ámbito religioso y social (Villegas López, 1999).

Esta separación del trabajo y de los cuidados se hace aún más evidente en el último volumen, *MaddAddam*, donde las mujeres *crakers* son las principales cuidadoras, encargadas en su mayoría del peculiar ronroneo para curar a los heridos, a pesar de que los hombres *crakers*

también poseen esta habilidad. Mientras al ver a Amanda —la amiga de Ren y una de las pocas supervivientes— presa de los *painballers*⁴¹, las mujeres *crakers* se preocupan de sus heridas —«She is sick. First we have to purr on her. To make her better. And give her a fish?»—, los hombres señalan su estado de ovulación: «She is blue! She is blue! We are happy! Sing to her!» (*M*, 21)⁴². La reacción de los *crakers* ante las feromonas es tan intensa que, incluso habiendo sido diseñados para evitar tal comportamiento, terminan violando a Ren y Amanda al percibir su olor, «a major cultural misunderstanding» (*M*, 22)⁴³, en palabras de Toby. Esta desafortunada expresión satiriza la defensa de diferencias culturales para justificar actos como el abuso sexual, una postura que puede dejar a las mujeres indefensas, perjudicando su derecho a la seguridad, lo que refleja la tensión entre feminismo y multiculturalismo (Muñoz-González, 2023: 122).

Además, las violaciones de Ren y Amanda abren un debate entre los supervivientes en relación con la repoblación del planeta que pone de manifiesto el control patriarcal de la reproducción. A pesar de su vileza manifiesta, se propone la posibilidad de aprovechar el esperma de los *painballers* (*M*, 447-449). Esta iniciativa subordina los deseos y autonomía de la mujer frente a la supuesta necesidad de asegurar la supervivencia de la especie y las reduce a meros instrumentos reproductivos. La negativa de las mujeres embarazadas y la intervención de Swift Fox —científica superviviente de la plaga que trabajaba para Crake— subrayan la resistencia

⁴⁰ «¡Solo es Hombre de las nieves! –le indica ella. No te hará daño».

⁴¹ Los *painballers* son criminales extremadamente violentos y peligrosos cuyo castigo es matarse entre ellos en un juego llamado Painball (juego de palabras formado por *pain*, dolor, y *ball*, pelota) que es retransmitido como forma de entretenimiento. Los que ganan consiguen su libertad y se reincorporan a la sociedad pero se vuelven seres aún más crueles.

⁴² «Está enferma. Primero tenemos que ronronear sobre ella. Para que mejore. ¿Y darle un pescado?», «¡Está azul! ¡Está azul! Estamos contentos. Cantémosle».

⁴³ «un grave malentendido cultural».

frente a esta cosificación y reafirman el derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos: «Men are always telling women what to do with their uterus» (*M*, 449)⁴⁴, señala.

Finalmente, el nacimiento de seres híbridos entre humanos y posthumanos instaura la esperanza de una nueva realidad y relación entre especies. No obstante, las estructuras familiares se mantienen igual a las tradicionales (parejas heterosexuales humanas), pues los padres biológicos serán los crackers, pero no se dan relaciones románticas intraespecie (Muñoz-González, 2023:124).

Conclusiones

En la trilogía *MaddAddam*, maternajes inéditos coexisten contradictoriamente con patrones espectrales del pasado, no por una cuestión determinista, sino debido a la complejidad y dinámicas cambiantes de las interacciones humanas. El pasado se percibe como una espectralidad que influye en el presente mediante la replicación de esquemas. Crake, a través de sus estudios científicos solo llega a comprender las desigualdades materiales y físicas. Su análisis adolece de una perspectiva de género, lo que le lleva a reproducir la división sexual del trabajo y, con ello, la carga del cuidado y la crianza se restablece en las mujeres. El plan de Crake se convierte en un plan fallido debido a su visión falogocéntrica del mundo que excluye cuestiones humanas esenciales como el arte, el amor o las emociones (Martín Párraga, 2019: 180). Como indica Rich (1976: 352-353) sobre las madres, pero aplicable a la sociedad, sin una educación crítica sobre el maternaje, las nuevas generaciones repiten lo

aprendido (lo patriarcal) y así, se reproducen los errores del pasado.

Al igual que en novelas anteriores de Atwood, se repite el patrón de madres ausentes y una descendencia traumatizada (Bouson, 1993; Peled, 2010) y enajenada, que en esta trilogía busca en otras personas (en el caso de las hijas) o en el porno y los videojuegos (en el caso de los hijos) llenar el vacío emocional que sus progenitores biológicos dejan. Ante la falta de protección y cuidados, las hijas quedan expuestas a la violencia mientras que los hijos son arrollados por el *statu quo* y viven en connivencia con la explotación femenina sin cuestionarla. Así, en la trilogía los personajes femeninos analizados son víctimas de la violencia sexual mientras que los masculinos son consumidores de dicha violencia.

Las madres físicamente ausentes contribuyen en mayor o menor medida a crear la imagen de buena madre, mientras que las presentes responden a la de madre mala o madrastra. La madre perfecta solo existe en la imaginación de los protagonistas. Aun así, la trilogía aboga por una lectura que sirva para trascender esta visión maniqueísta sobre las figuras maternas (Foy, 2006: 418) y por la búsqueda de nuevas formas de parentesco para superar las estructuras patriarcales dominantes.

En definitiva, en el mundo preapocalíptico de *MaddAddam* los cuidados no tienen cabida porque no son actividades económicas o rentables: al igual que no se respeta el equilibrio de la naturaleza, tampoco se contempla la relevancia de los cuidados en el equilibrio social. La trilogía muestra cómo la ausencia de servicios o procesos que están fuera de la lógica capitalista del beneficio económico acaban produciendo una sociedad y una naturaleza enfermas. Así, las estructuras familiares

⁴⁴ «Los hombres siempre están diciéndoles a las mujeres qué hacer con sus úteros».

nucleares son disfuncionales y no existe una lealtad a la familia como unidad ni como elemento de creación de identidad (Spiegel, 2010). Padres y madres priorizan el trabajo o sus intereses individuales para sobrevivir, en ocasiones a favor de una causa mayor como Sharon, pero mayoritariamente para su propio beneficio en detrimento del de sus hijos e hijas. En estas relaciones maternofiliales lo individual refleja el estado de lo global, son elementos interconectados:

Atwood's plotting of pandemic in the novel thus emphasizes the futility of attempting to quarantine an individual's subjective interiority from relations among historical subjects who are connected to each other in ever-widening, overlapping circles of power and obligation: the familial, the corporate, the national, the global, the non-human. (Snyder, 2011: 473)⁴⁵

Gracias a nuevas formas de maternaje feminista (Banerjee, 2013), enfoques ecofeministas y la creación de relaciones de parentesco y colaboración intraespecie (Bedford, 2015; Hummel, 2019) se regeneran vínculos afectivos sanos que superan el tanto el antropocentrismo como el androcentrismo y reconfiguran un mundo posthumano en mayor simbiosis con la naturaleza, construyendo así la esperanza de erradicar las conductas patriarcales nocivas. No obstante, en la trilogía queda por establecerse la nueva sociedad híbrida humana-posthumana, al igual que se han presentado otros maternajes, la maternidad como institución patriarcal aún prevalece y atisbos

de parejas heterosexuales continúan (Muñoz-González, 2023).

Como señala Atwood, las novelas no aportan respuestas: «they leave that to the how-to books. Instead, novels ask questions» (2022: 367)⁴⁶. La trilogía no ofrece soluciones definitivas, pero nuevas opciones comienzan a surgir en el horizonte, desafiando las estructuras tradicionales y ofreciendo posibilidades para una reorganización social más inclusiva, equitativa y respetuosa con el medio ambiente, un nuevo sistema que puede conservar trazas del pasado, pero también albergar aires no viciados. Así, *MaddAddam* proporciona un espacio para la reflexión y la transformación, invitando al público lector a imaginar y construir alternativas al modelo dominante.

Obras citadas

- ALEGRÍA-HERNÁNDEZ, José V. (2022). «It's All About the Body: Zombification and the Male Gaze in *Oryx and Crake* and *Brown Girl in the Ring*», *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, 11: 133-147.
- ARIAS DOBLAS, Rosario (2004). «La reconstrucción del pasado (materno) y el discurso científico en *Life Before Man*, de Margaret Atwood», *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 3.3: 67-88.
- ATWOOD, Margaret (2003, 2013). *Oryx and Crake*. London: Virago.
- (2004). *Oryx y Crake*. Traducido por Juanjo Estrella. Barcelona: Ediciones B.

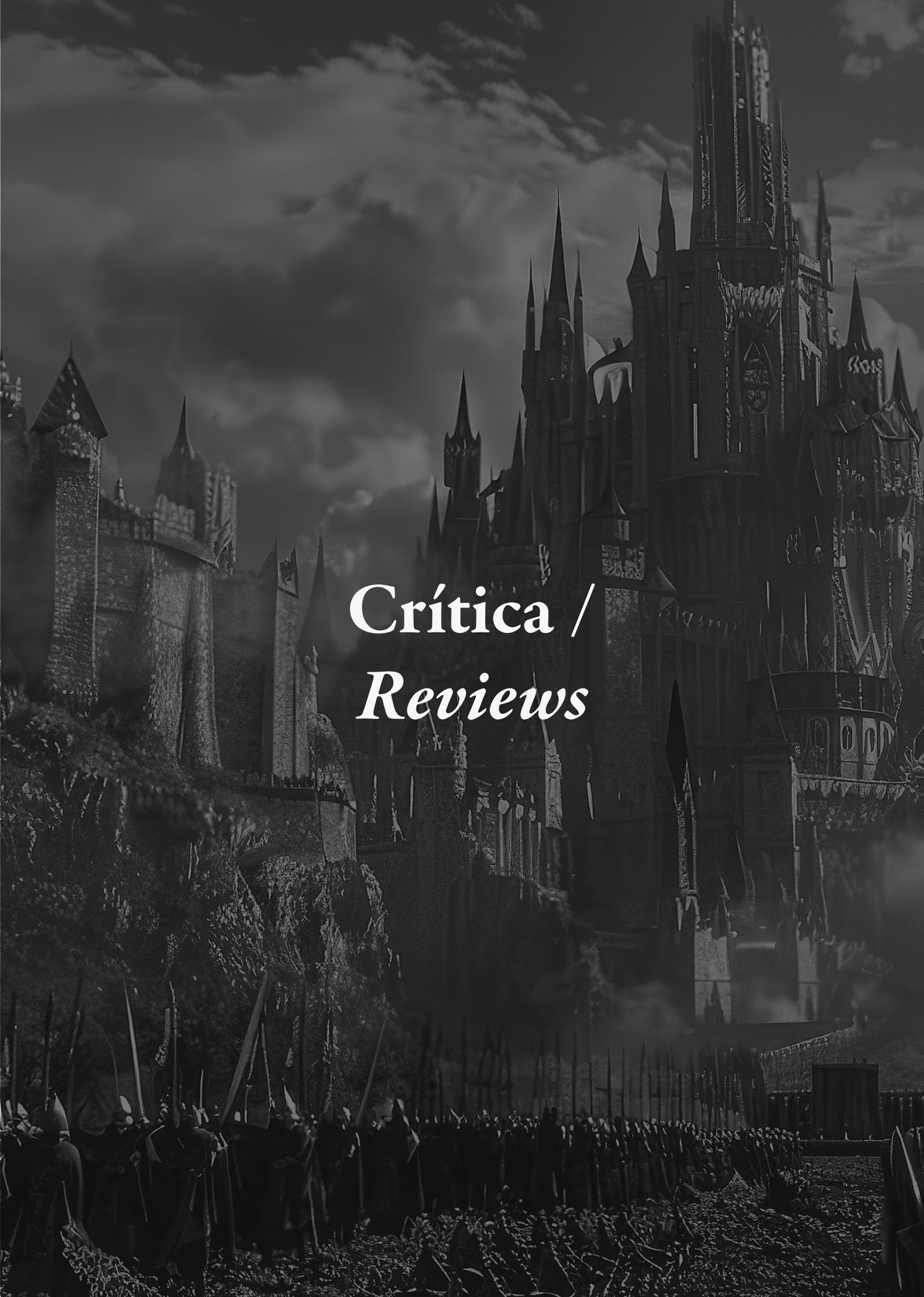
⁴⁵ «El argumento de la pandemia en la novela de Atwood pone así de relieve la inutilidad de intentar aislar la interioridad subjetiva de un individuo respecto a las relaciones entre sujetos históricos que están conectados entre sí a través de círculos de poder y responsabilidad cada vez más amplios y superpuestos: la familia, la empresa, la nación, el mundo y lo no humano».

⁴⁶ «eso se lo dejan a los manuales de instrucciones. En su lugar, las novelas formulan preguntas».

- (2009, 2010). *The Year of the Flood*. London: Virago.
- (2010). *El año del diluvio*. Traducido por Javier Guerrero. Barcelona: Bruguera.
- (2013, 2014). *MaddAddam*. London: Virago.
- (2021). *MaddAddam*. Traducido por Antonio Padilla. Barcelona: Salamandra.
- (2022). «*Oryx and Crake*», *Burning Questions: Essays and Occasional Pieces, 2004 to 2021*. London: Chatto & Windus, 365-367.
- BANERJEE, Suparna (2013). «Towards “Feminist Mothering”: Oppositional Maternal Practice in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», *Journal of International Women’s Studies*, 14.1: 236-247.
- BARZILAI, Shuli (2008). «“Tell My Story”: Remembrance and Revenge in Atwood’s *Oryx and Crake* and Shakespeare’s *Hamlet*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50.1: 87-110.
- BEDFORD, Anna (2015). «Survival in the Post-Apocalypse: Ecofeminism in *MaddAddam*», K. Waltonen (ed.), *Margaret Atwood’s Apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 71-92.
- BONE, Jane (2016). «Environmental Dystopias: Margaret Atwood and the Monstrous Child», *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37.5: 627-640.
- BOSCO, Mark (2010). «The Apocalyptic Imagination in *Oryx and Crake*», J. B. Bouson (ed.), *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. London: Continuum, 156-171.
- BOUSON, J. Brooks. (1993). *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- (2011). «“We’re Using Up the Earth. It’s Almost Gone”: A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*», *The Journal of Commonwealth Literature*, 46.1: 9-26.
- BRYDON, DIANA (2006). «Atwood’s Global Ethic: The Open Eye, The Blinded Eye», J. Moss y T. Kozakewich (eds.), *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 447-458.
- CHODOROW, Nancy J. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar (2008). «Margaret Atwood’s Metafictional Acts: Collaborative Storytelling in *The Blind Assassin* and *Oryx and Crake*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 56: 57-68.
- DOUGLAS, Susan, y Meredith MICHAELS (2004, 2005). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It has Undermined Women*. New York: Free Press.
- FOY, Nathalie (2006). «The Representation of the Absent Mother in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», J. Moss y T. Kozakewich (eds.), *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 407-420.
- GIBERT MACEDA, María Teresa (2018). «Unraveling the Mysteries of Childhood: Metaphorical Portrayals of Children in Margaret Atwood’s Fiction», *ES Review. Spanish Journal of English Studies*, 39: 29-50.
- HALL, Susan L. (2010). «The Last Laugh: A Critique of the Object Economy in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*», *Contemporary Women’s Writing*, 4.3: 179-196.

- HUMMEL, Katherine E. (2019). «Strange Kinship Matters: Cultivating an Ecofeminist Ethics of Place in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*», *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 26.4: 986-1005.
- LAPOINTE, Annette (2014). «Woman Gave Names to All the Animals: Food, Fauna, and Anorexia in Margaret Atwood's Dystopian Fiction», B. J. Grubisic, G. M. Baxter y T. Lee (eds.), *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 131-148.
- LINDHÉ, Anna (2015). «Restoring the Divine Within: The Inner Apocalypse in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*», K. Waltonen (ed.), *Margaret Atwood's Apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 41-56.
- MARTÍN PÁRRAGA, Javier (2019). «Dystopia, Feminism and Phallogocentrism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Open Cultural Studies*, 3.1: 174-181.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2021). «Encuentro con Margaret Atwood». *Espacio Fundación Telefónica*. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/encuentro-con-margaretatwood/> (Acceso: 15 de agosto de 2023).
- MAY-RON, Rona (2019). «Returning the Gaze: "Cinderella" as Intertext in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Marvels & Tales*, 33.2: 259-282.
- MOHR, Dunja (2017). «Anthropocene Fiction: Narrating the "Zero Hour" in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy», U. Mathis-Moser y M. Carrière (eds.), *Writing Beyond the End Times? / Écrire Au-Delà de La Fin Des Temps?* Innsbruck: Innsbruck University Press, 25-46.
- MUÑOZ-GONZÁLEZ, Esther (2022). «Discussing the Feminist Agenda in Margaret Atwood's Dystopian Novels: *The Handmaid's Tale* and *MaddAddam*», *Journal of English Studies*, 20: 179-196.
- (2023). *Posthumanity in the Anthropocene: Margaret Atwood's Dystopias*. New York: Routledge.
- MYERS, Kristi J. (2011). «We Come Apart: Mother-Child Relationships in Margaret Atwood's Dystopias». Disertación de Máster. Ames: Iowa State University. <https://dr.lib.iastate.edu/server/api/core/bitstreams/a24fbb65-8e76-4e02-85ee-52beedb8929b/content> (Acceso: 20 de julio de 2024).
- O'REILLY, Andrea (2008). «Introduction», A. O'Reilly (ed.), *Feminist Mothering*. Albany: State University of New York Press, 1-24.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Marta, y Yayo HERRERO LÓPEZ (2010). «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro», *Boletín ECOS*, 10:1-9.
- PELED, Nancy (2010). «Motherless Daughters: The Absent Mothers in Margaret Atwood», E. Podnieks y A. O'Reilly (eds.), *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 47-61.
- RICH, Adrienne (1976, 1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Anna Becciu. Madrid: Cátedra.
- RTVE, (2021). «Margaret Atwood». *Página 2*, capítulo 542. <https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/margaret-atwood/6107204/> (Acceso: 20 de abril de 2024).
- RUDDICK, Sarah (1989, 1990). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. New York: Ballantine.

- SHECKELS, Theodore F. (2012). *The Political in Margaret Atwood's Fiction: The Writing on the Wall of the Tent*. New York: Routledge.
- SNYDER, Katherine V. (2011). «“Time to Go”: The Post-Apocalyptic and the Post-Traumatic in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*», *Studies in the Novel*, 43.4: 470-489.
- SPIEGEL, Michael (2010). «Character in a Post-National World: Neomedievalism in Atwood's *Oryx and Crake*», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 43.3: 119-134.
- STEIN, Karen F. (2010). «Problematic Paradise in *Oryx and Crake*», J. B. Bouson (ed.), *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. London: Continuum, 141-155.
- TOLAN, Fiona (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- (2023). *The Fiction of Margaret Atwood*. London: Bloomsbury Academic.
- VILLEGAS LÓPEZ, Sonia. 1999. *Mujer y religión en la narrativa anglófona contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.



*Crítica /
Reviews*

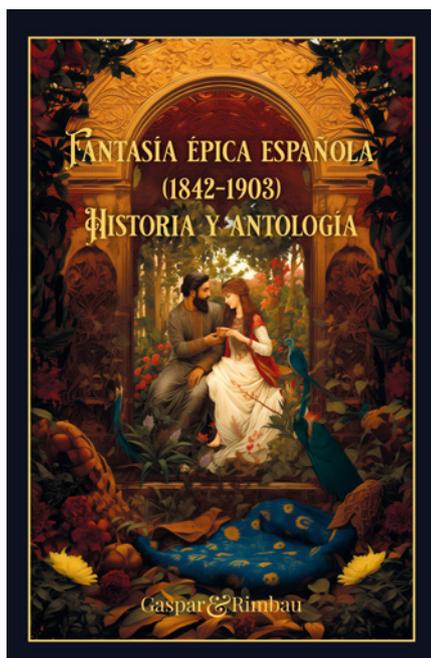




© Juan Herrero Senés

Portal para una tierra desconocida: fantasía épica española

JUAN HERRERO SENÉS
University of Colorado Boulder



Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ (ed.)
Fantasía épica española (1842-1903).
Historia y antología
Valencia: Gaspar & Rimbau, 2024
327 pp.

Mariano Martín Rodríguez lleva décadas dedicado al estudio, la recuperación y la difusión de los modos escriturales que de una forma u otra se alejan del realismo. Su rigurosa investigación se apoya en un apabullante manejo de lenguas al que se suma la voracidad lectora, un denodado espíritu de pesquisa y develamiento de textos oscuros, poco conocidos y enterrados en la biblioteca de babel de la escritura, y una solidísima formación filológica y de teoría e historia literaria que en las últimas décadas ha dado como fruto la rehabilitación

y reconfiguración del progreso de la literatura antirrealista en el contexto occidental. Todo ello ha quedado plasmado en un reguero de contribuciones en revistas especializadas y volúmenes académicos, junto a las no menos significativas recuperaciones editoriales de obras que apelan por igual al experto y a un público más amplio. Dejando de lado la ímproba labor llevada a cabo en esta misma revista y ciñéndome al último lustro, señalaré las recopilaciones *El Madrid futuro según los costumbristas isabelinos* (2019), la reunión de la ficción del malogrado escritor Francisco Navarro Ledesma en *Los nidos de antaño* en 2020, y las ediciones de *Del antaño quimérico* de Luis Valera en 2021 y *Máquina cerebral* de Valero de Urría en 2023.

Si de un tiempo a esta parte vamos conociendo cada vez mejor los vericuetos y las plasmaciones en nuestro país de los dos grandes géneros antirrealistas, la literatura de ciencia ficción y la literatura fantástica (en un sentido general), poco o nada sabemos de ese modo narrativo peculiar que es la fantasía épica, un tipo de relato que en los últimos tiempos ha adquirido notoriedad gracias al éxito de escritores como J. R. R. Tolkien o George R. R. Martin. Ellos forman parte de una tradición escritural de siglos que ha quedado en cierto modo oscurecida, y a la que fuera del ámbito anglosajón parece habersele prestado escasa atención. En lo que llevamos de década, Martín Rodríguez ha centrado buena parte de sus bríos en ella, y el último y más granado fruto de ellos es el volumen recientemente aparecido *Fantasia épica española (1842-1903). Historia y antología* (Gaspar & Rimbau).

El libro, cuyo propósito queda explicitado en el título, se divide en dos partes: la primera la conforma una extensa introducción, a la que sigue la edición de los textos antologados.

La introducción constituye un relevante estudio que posee tres objetivos principales. Para empezar, el deslinde teórico: establecer de manera sólida una demarcación del modo escritural que constituye la fantasía épica, a partir sus características distintivas, mostrando de qué formas se singulariza frente a otros modos no miméticos con los que, claro, guarda concomitancias. Todo ello a sabiendas del componente pragmático, didáctico y a la postre algo artificioso de las clasificaciones, que en tanto que instrumentos de análisis sirven para desbrozar, ordenar y mapear un complejo y magmático territorio de fenómenos de cultura que en último extremo desafían la reificación. A decir de Martín Rodríguez, el rasgo definitorio de la fantasía épica sería su independencia ontológica del mundo fenoménico, esto es, la construcción de un mundo alternativo no mimético autosuficiente, de carácter legendario y exótico, regido por sus propias y exclusivas normas en todos los ámbitos, bajo las cuales está plenamente justificada la presencia de realidades sobrenaturales. El segundo objetivo de la introducción es ofrecer una genealogía que dé cuenta de la emergencia de la fantasía épica y su configuración temprana. Se habla aquí sobre todo de precursores y alumbramientos en las distintas literaturas europeas. La última parte de la introducción está dedicada a poner las bases para una historización del desarrollo temprano de la fantasía épica en España. Este tiene lugar a lo largo del siglo XIX en un entrecruzamiento de múltiples focos de interés e influencia que afectan a la imaginación creadora, así la fibra nostálgica y ensoñadora del romanticismo, el gusto por la recreación histórica, el impacto del orientalismo, la fascinación por el primitivismo, la densificación de sentimientos de pertenencia nacional, cierto espíritu escapista antimoderno, la consolidación de nociones a propósito del *Volksgeist*, y la reivindicación del poder

subyugador y mitopoético de la literatura frente al imperante realismo anclado en la cotidianidad de la segunda mitad del XIX. Martín Rodríguez presenta un panorama diacrónico de las obras principales que constituirían el canon de la fantasía épica española temprana, y al encontrarse no pocas de ellas entre los textos antologados, ofrece una introducción a la lectura de estos, glosándolos y sobre todo haciendo hincapié en sus contribuciones. En relación con esto, señalaría que me hubiera gustado una reflexión más elaborada sobre algunas características compartidas de la variedad hispánica de la fantasía épica que definirían su perfil y permitirían reseñar peculiaridades respecto a otras tradiciones nacionales.

En cuanto a la antología, los once textos incluidos han sido seleccionados principalmente a partir de un principio de representatividad: serían aquellos que de manera más evidente se ajustan al criterio discrecional explicitado en el estudio previo y que delimita el territorio de la fantasía épica. Otros razonamientos aplicados incluyen ofrecer exclusivamente obras completas, lo que deja fuera extractos de obras mayores, así como la acertadísima inclusión de ficciones producidas en otras tradiciones lingüísticas peninsulares, en este caso gallego y catalán, que ilumina así un acervo multicultural sobre el género tratado en el último tercio del siglo XIX. Entre los autores seleccionados encontramos varios consagrados decimonónicos, como Àngel Guimerà, José Echegaray y Emilia Pardo Bazán, junto a plumas menos conocidas como Federico de Castro, José Zahonero o Luis Valera, hijo del autor de *Pepita Jiménez* y al que como antes se señaló Martín Rodríguez ya reivindicó en 2021. Los relatos, como contados por un aeda o un bardo, nos transportan a lejanos territorios de reyes, princesas y magos en los que se mezclan

sueños, afanes imposibles, deseos insatisfechos, crueldades y piedad, viajes y exilios, batallas y romances en peligro. Nos apartan así del mundo del presente entrelazando repudio y nostalgia, distancia y anhelo, primitivismo y pureza.

Presentados en orden cronológico en un rango de sesenta años, la apreciación de estas ficciones vistas en conjunto permite observar la evolución en nuestro país de la escritura épico-fantástica, calibrar sus empeños y, justo es decirlo, reconocer sus limitaciones. Con la excepción de los dos últimos textos, a cargo de Mauricio López Roberts y Luis Valera, el resto de piezas no superan la extensión de un cuento breve, lo cual, a pesar de la pericia sintetizadora de algunos autores, dificulta la plasmación del afán demiúrgico propio de la fantasía épica, que así se ve recluido en la evocación, el impresionismo o la vaguedad. Esto no afecta a la calidad intrínseca de los textos, pero sí a nuestra experiencia como lectores ante las muestras de un subgénero sobre el cual el editor nos ha convencido en la primera parte que su principal aportación literaria reside en la capacidad fabuladora de sus autores y así en la opulenta construcción verbal de una civilización antiquísima ausente de las crónicas históricas. Otro tanto ocurre con la intencionalidad de los textos. Junto al primado de la imaginación, aquí tras la lectura cuesta zafarse de la entrega de una lección ética propia de apólogos y fábulas. La parábola se impone por lo general a la aventura. A lo largo de su historia la literatura española exhibe una recia tendencia moralizante y estas ficciones no escapan a ella, salvo nuevamente el texto de Valera, que es sin duda, como el propio editor arguye, la joya de esta antología por su imaginación, control del ritmo, autoconsciencia narrativa y profundidad. Un último comentario a propósito de las obras incluidas tiene que ver con la ficción «La primera lluvia» de José Echegaray, sobre la que tengo mis reticencias

ya que no encuentro el hálito inmemorial y aventurero que parecería propio de la fantasía épica con su fuerte carga de peripecia. Esta elucubración de cómo nació tal fenómeno meteorológico me sabe más bien a mito protagonizado por seres inanimados de la que se ha amortiguado la centralidad del didactismo moral en pos de una candorosa explicación fantástica.

Con la fantasía épica, como con la ciencia ficción y otros conceptos clasificatorios, ocurre un curioso fenómeno cuando atendemos a sus inicios: para los precursores no existe el género al que ahora adscribimos sus textos; ellos contribuyen a él sin saber que lo están forjando.

Al plantearse los investigadores de la literatura la emergencia y desarrollo de la categoría genérica se origina una particular dialéctica según la cual la producción literaria constituye la base para detectar y formular un conjunto de características definitorias, y a la vez es en torno a estas que se construye una genealogía. En ese sentido, y valga esto como elogio, *Fantasía épica española (1842-1903)* simultáneamente descubre y erige una tradición en la literatura peninsular, y nos hace accesible algunos de sus mejores ejemplos. Con esta labor se ponen las bases para profundizar en la investigación de su implante en nuestro país y estimular el goce lector.



**Hablando de
literatura con... /
*Talking literature
with...***





© Daniel Lumbreras Martínez

© Aránzazu Serrano Lorenzo

Mitología nórdica, fantasía española y propósito literario: entrevista a Aránzazu Serrano Lorenzo

DANIEL LUMBRERAS MARTÍNEZ

Universidad de Oviedo



Imagen promocional de Aránzazu Serrano Lorenzo. ©Ángeles Torres

La escritora y periodista Aránzazu Serrano Lorenzo (Madrid, 1975) lleva desde 1993 trabajando en una saga altofantástica, *Neimbaim*, de la cual se han publicado ya *Los hijos de la Nieve y la Tormenta* (2015) y *El azor y los cuervos* (2018), ambas nominadas al Premio Ignotus de novela. A finales de 2024 llegó la tercera entrega, *La loba blanca*. Apasionada de la mitología nórdica, en esta entrevista reflexiona sobre mitopoeía, la escena fantástica actual y su obra en particular.

Las mitologías son su punto de partida como escritora.

Porque es un poco el germen de la fantasía en el fondo. Los primeros relatos fantásticos

fueron esos, los mitológicos, y son siempre así como cuentos llenos de aventuras, de dioses, de poderes, creo que siempre me han atraído mucho. Luego, el tema vikingo es verdad que desde que era muy chiquitita. Me gustaba mucho una serie de los 80, tenía la colcha de *Vicky el Vikingo*, las cortinas... Me gustaba mucho esa cultura. Es verdad que al principio digamos que me introduje más en la mitología clásica, que es lo normal, porque es la que más nos toca de cerca, pero luego, gracias a los cómics de Marvel precisamente descubrí la mitología nórdica y de repente fue ¡boom! Abrirte las puertas a un mundo increíble. Porque para mí la diferencia fundamental con la metodología clásica es ese sentido del héroe trágico. De que está dispuesto a morir, que no le importa morir porque va a ir luego al Valhalla. Es una cultura que ansía una muerte heroica y además todos sus dioses están destinados a morir, que esto ya es algo muy excepcional en cualquier mitología o en cualquier religión; pensar que los dioses a los que estás rezando un día, van a morir todos. Esto me llamó mucho la atención. También las valquirias, que eran mujeres guerreras, me atraían muchísimo. Es verdad que hay otras partes que son más comunes a otras mitologías como las nornas (que son como las parcas).

En mi experiencia como lector parece que nunca van a salir de ahí los héroes. ¿Dirías que este componente fatalista de la mitología nórdica se traslada a tu narrativa?

Un poco sí, aunque esto es un punto que siempre me gusta aclarar, que mis libros no son libros de vikingos; son libros de fantasía de un mundo inspirado en la cultura nórdica y en la mitología nórdica, pero no es el mundo mitológico tal cual ahí puesto. O sea, yo creé primero el mundo y luego le di el *background* de la mitología nórdica. El mundo es de mi propia invención (todos lo de los Kranyal y los

Djendel) y luego incorporé la riqueza de esa cultura. Claro, los protagonistas, sobre todo los Kranyal (porque los Djendel están inspirados en la cultura druídica celta), tienen esa misma imagen fatalista, pero ellos no tenían ese mismo sentido de tragedia sino todo lo contrario. Para ellos la fatalidad era morir viejo, era perder la dignidad, el sentido de su vida.

Se iban a una especie de inframundo frío, con la diosa Hela, los que no morían como guerreros valerosos.

Ellos preferían suicidarse antes que llegar a viejos: había un rito -esto sale en la película *Midsommar* (2019)- que al llegar a cierta edad se subían a un risco y se arrojaban al vacío, porque preferían morir, cuando todavía estaba en la capacidad de sus fuerzas, antes que caer en la decadencia de que te cuidaran en la enfermedad o la vejez.

A la hora de renovar la alta fantasía con tu estilo, al intentar invertir los roles de género tradicionales, actualizar la figura clásica del héroe, ¿qué desafíos te has encontrado?

Más que tomármelo como un desafío me lo tomé como una necesidad de llenar un hueco que notaba que hacía falta. En primer lugar, cuando empecé a escribir *Neimhaim*, me hacía falta una protagonista femenina que no tuviera que ser rescatada, que no tuviera un papel secundario, sino que fuera la fuerza que protege a los demás, una iniciativa primordial. En la fantasía épica esto lo echaba mucho en falta y prácticamente no encontraba ningún referente así. El único referente que podía tener era el de Éowyn de Rohan en *El Señor de los Anillos*, pero era un papel muy secundario en el fondo. Entonces yo quería una Éowyn, pero también protagonista.

¿Qué obras o qué autores dirías que te han influido o inspirado al hacer Neimhaim?

En mi sentido de la protagonista, de Ailsa, sí que hay mucha influencia de Éowyn, pero en lo que es la narrativa, la estructura del mundo, el enfoque... lo que yo quiero narrar, mi escritor de cabecera es Frank Herbert y el mundo de *Dune*. Quiero seguir un poco los pasos que hizo Frank Herbert de hacer una saga a lo largo del tiempo en la que el mundo evolucione. Si te das cuenta, mi saga también es el nombre de un lugar, no es un protagonista. Entonces, cada libro es la historia de una generación diferente a lo largo de una misma familia, que esto también es muy clásico de las sagas nórdicas, las sagas islandesas que narraban la historia de una familia a lo largo de sus generaciones. Mi idea era esta: hacer una saga en la que se narre la evolución de un mundo a través de las generaciones de una sola familia y en esto, pues *Dune* la verdad es que ha sido un gran referente para mí a nivel de narrativa, porque me gusta mucho cómo escribe Frank Herbert. Me gusta mucho la profundidad que da a sus historias, que no son meras aventuras, sino que tiene un poso también de filosofía, incluso de ecología, que es algo también que está muy presente en mis novelas y yo diría que es el gran referente. Esto le sorprende mucho a la gente, claro, porque *Neimhaim* y *Dune* no tienen a priori nada en común, ¿no? Porque *Dune* es un mundo muy árabe, muy del desierto y, en cambio, *Neimhaim* es todo lo contrario, es frío, pero tienen muchas similitudes. También hay una historia mesiánica, de fondo también hay una capacidad de ver el futuro, de anticipar lo que va a suceder, hay muchas influencias aquí.

Sí, el culto a la muerte de diferentes colectivos en *Dune* también está en esa raíz nórdica. Trabajas como periodista y diseñadora gráfica en diferentes medios (*Europa Press*, *20 minutos*...). ¿Qué dirías

que te ha aportado esa labor periodística a la faceta de escritora?

Fundamentalmente me ha aportado la soltura de la herramienta que es la lengua. Inevitablemente si te pasas ocho horas al día escribiendo, da igual lo que sea, al final cuando tú te pones a escribir tus historias, tienes esa soltura de manejar las palabras, de expresar lo que quieres decir, de estructurar... Tienes ya la cabeza muy bien amueblada a la hora de narrar y de saber cómo narrar. Además es curioso porque nos dicen mucho a los escritores periodistas que nuestras historias son muy fáciles de leer y tiene mucho sentido porque nosotros en el fondo somos divulgadores, o sea, hacemos que cosas muy difíciles de comprender como textos jurídicos...

O traductores incluso.

Claro, o notas de prensa, nuestra labor es hacerlas comprensibles al gran público y que la gente entienda y sacar lo más importante de cada noticia. Entonces eso te ayuda mucho a la hora de escribir historias también.

¿Como viviste la adaptación de la primera parte de *Neimhaim* a juego de mesa, *Los hijos de nieve y la tormenta*, con Gen X Games?

Lo propusieron ellos, la verdad fue una iniciativa que me pilló por sorpresa, porque la adaptación que siempre he buscado ha sido la del cómic y en ello estoy todavía y espero algún día poderlo llevar a cómic, no la historia del libro, sino un *spin-off*, un relato relacionado con el mundo. Pero de repente a alguien se le ocurrió que sería buena idea hacer un juego de mi libro. En realidad ha sido un proceso similar a cuando se hace una serie. A mí me compraron los derechos de adaptación y la editorial Gen X Games, con Enrique Dueñas, que ha sido el creador del juego, se pusieron a desarrollarlo y yo digamos que he supervisado toda esa parte

creativa para que tuviera coherencia; bueno, más bien para asegurarme de que no hubiera ninguna incoherencia con el libro.

Los errores de continuidad son terribles.

Sí. En lo que más he participado en realidad es en el asesoramiento de la ilustración de los personajes. De ahí los personajes ilustrados más que Gen X Games tuvo la cortesía de contratar a la misma ilustradora de la portada de mis libros, Vero Navarro. Vero y yo estuvimos trabajando mano a mano, creo que es la aportación más grande que he hecho. El resto es mérito de Enrique Dueñas, que es quien creó el juego y creo que ha creado un juego muy fiel al libro, muy divertido, que puedes jugarlo incluso sin haberte leído el libro, se puede comprender perfectamente. La verdad, es una sorpresa para mí ver que mi libro ha generado esta clase de interés.

¿Te gustaría o tienes algún proyecto en cartera para una adaptación audiovisual? Porque hay autores, por ejemplo Laura Gallego, que se han quedado bastante decepcionados con esto.

Lo que pasó con Laura Gallego ha sido catastrófico, no solo para ella, sino para todos los autores que veníamos detrás. Porque si *Memorias de Idhún* se hubiera hecho bien y hubiera sido un buen producto, pues habría abierto las puertas sin duda a muchas otras adaptaciones de fantasía, pero como ha sido un fracaso estrepitoso... Diría que ahora en España nadie se atreve a volver a hacer algo parecido y eso es una pena porque es una puerta cerrada que tenemos de momento y que durante muchos años creo que no se volverá a vivir.

¿Cómo ves hoy en día el panorama de la alta fantasía en España, o la fantasía en general?

Ceo que estamos en una época dorada. Ya lo fue en los inicios de *Juego de Tronos*, de *Memorias de Idhún*... Fue muy importante Laura Gallego, el punto de inflexión que hizo en España a nivel editorial, porque hasta entonces no se había considerado de una manera seria la fantasía y Laura Gallego demostró que podía ser un filón de ventas. Eso le cambió el chip a muchísimos editores y empezaron a apostar por autores españoles, que esto nunca se había hecho porque hasta entonces todo lo que se había publicado de fantasía y fantasía épica venía de fuera, eran autores anglosajones. Personalmente tengo mucho que agradecerle a Laura Gallego por haber cambiado el panorama editorial y este modo de ver de los editores, la fantasía. Se han abierto mucho las puertas, desde luego. Todo lo que ha venido después, ahora Brandon Sanderson, Abercrombie... está ampliando mucho lo que antes era un nicho muy pequeño, está ampliando las fronteras. Por ejemplo, *El nombre del viento* de Patrick Rothfuss también ayudó mucho a que la fantasía llegara a *mainstream*, a público generalista. Creo que es un buen momento y ahora también lo que está sucediendo me parece superimportante: está habiendo un auge grandísimo en la novela juvenil fantástica en la que casi hay paridad entre autores españoles y autores extranjeros lo cual es una novedad absoluta, hay muchísima presencia femenina. Hay una sección en concreto que es la fantasía juvenil romántica que está siendo un fenómeno absoluto y la verdad es que me parece muy muy positivo. Porque está llegando a muchísima gente, hay muchísima inquietud por leer, lo cual es algo prodigioso en un mundo de plataformas videojuegos, etc. Así que yo muy contenta por el momento que estamos viviendo.

Sin embargo a veces uno va a la librería y parece que, si uno va a eventos un poco más especializados, todo es Brandon Sanderson,

Brandon Sanderson, Brandon Sanderson y luego ya si eso alguna otra cosa más.

Sí, es una pena. Los autores españoles de fantasía todavía tenemos que luchar con un prejuicio enorme que existe de que la fantasía hecha en España es de menor calidad o no llega a al estatus de los autores anglosajones cuando es absolutamente incierto. Hay muchísimos autores de fantasía buenísimos en este país, de fantasía y de ciencia ficción y de terror, lo que pasa es que no tienen el calado...

¿Por ejemplo?

Emilio Bueso, Concepción Perea, Juan Cuadra, Guillem López... hay muchísimos pero somos como David contra Goliath, estamos luchando contra un fenómeno que es muchísimo más grande que nosotros, que es un fenómeno televisivo, de publicidad, de una fama previa que nosotros no tenemos. Hablabas de Sanderson, es verdad que a él no todavía no le han hecho ninguna adaptación, pero es un escritor superconocido en Estados Unidos y entonces el hecho de venir avalado por unas ventas tan grandes hace que la gente de aquí lo conozca y que todavía existe el prejuicio de que si vas a leer a Brandon Sanderson pues vas a encontrar algo mucho mejor que si lees a Emilio Bueso, por ejemplo, cuando yo creo que para nada...

Esos prejuicios, ¿crees que son más de los lectores o más de la crítica y de la academia?

Pues si te digo la verdad, creo que es algo que llevamos en nuestro ADN. Esto creo que viene de siglos atrás, desde el *Quijote* más en concreto, que siendo una obra maravillosa y estando superorgullosa de tener en nuestro país un autor como Cervantes y una obra tan magnífica como el *Quijote*, a la fantasía esto le ha venido muy mal. ¿Por qué? Porque en el *Quijote* se ridiculiza la fantasía, se ridiculiza

a una persona que está sumida en ese mundo que vive para y por la fantasía por la aventura. Entonces creo que eso de alguna manera ha calado en nosotros, ha calado en la mentalidad literaria, sobre todo de la alta literatura, y eso hace que se menosprecie de manera automática todo lo que tiene que ver con lo fantástico, con el género de aventuras y entonces ha habido muy pocos autores de fantasía, en España si te das cuenta a lo largo de la historia siempre se ha valorado muchísimo más el género realista y esto creo que en realidad es el prejuicio más grande con el que tenemos que luchar: que la fantasía es un género menor, que la fantasía es un género menospreciado y que en España no se hace buena fantasía. Esos son nuestros molinos que vencer.

¿Quizá también cierto sentimiento arraigado a lo largo de la historia de inferioridad cultural frente a ese dominio anglosajón en el ámbito fantástico?

Total, eso ha pasado siempre, nos hemos menospreciado frente a lo extranjero, es una parte importantísima de considerar que todo lo que viene de fuera es mejor, y lo que hacemos aquí, no vale para nada. La verdad es que nos tenemos que querer más, tenemos que aprender a apreciar lo que tenemos aquí, que es algo raro porque yo creo que casi todos los países valoran siempre antes lo que hacen dentro de sus fronteras que lo que sucede fuera, pero aquí no sé por qué nos sucede siempre al contrario. Así que deberíamos aprender un poco de los franceses, de los ingleses, de los americanos, y aprender a valorar, lo que hacemos aquí y lo que tenemos aquí porque muchas veces sobrepasa lo que lo que tenemos fuera, en el caso de la fantasía también.

Has trabajado también con ciencia ficción, ¿son géneros radicalmente diferentes o hay vasos comunicantes?

Siempre he pensado que la fantasía y la ciencia ficción son las dos caras de una misma moneda, porque cuentan historias basadas en mundos imaginarios pero una proyectada hacia el futuro y otra proyectada hacia el pasado. En ambos géneros hay un ejercicio de creación de mundo muy fuerte, de inventar una sociedad, de inventar un pueblo, unas conductas, un entorno... y creo que eso es algo muy, como dices tú, unos vasos comunicantes muy fuertes entre los dos géneros. Es verdad que la ciencia ficción quizás tiene ese componente de denuncia más claro que a lo mejor la fantasía no lo tiene. También lo puede tener, aunque de una manera más sutil, pero yo creo que la fantasía también en muchas novelas tiene un poso de realidad, de mostrar lo que estamos sufriendo en el ahora, en la actualidad. Eso, por ejemplo, le pasaba a Tolkien, que el poso de lo que vio en la [I] Guerra Mundial se reflejaba en sus novelas. Creo que inevitablemente en nuestros tiempos en los autores de fantasía hay un poso de nuestras preocupaciones y lo que está sucediendo, lo que estamos viviendo, en nuestras historias de fantasía.

Ahora estamos viendo precisamente algo, que es un tema muy frecuente la ciencia ficción, pero que se ha hecho realidad, que es el auge y el avance tremendo de la inteligencia artificial y quería saber si es algo que te preocupa y si ya la has utilizado o la piensas utilizar en tu labor literaria.

No, no lo he utilizado y no creo que vaya a utilizarla. Me da miedo porque es algo tan grande que ahora mismo no tiene control y que creo que puede ser una amenaza. No creo que vaya a ocurrir algo como Skynet y de repente las máquinas toman el control de

las bombas nucleares y nos vayamos todos a vivir *Terminator*. Espero que no pase eso, pero creo que el peligro más inminente es que está amenazando a muchas profesiones. Creo que unas de las más amenazadas ahora mismo son la ilustración y la traducción y eso sí me da miedo, porque es una realidad que estamos viviendo ahora mismo, que no hay que fantasear ni proyectar mucho hacia el futuro. Y por ejemplo en el negocio literario, pues ya muchas editoriales están optando por hacer portadas de inteligencia artificial y que el libro te lo traduzca una inteligencia artificial. Creo que hay un pequeño elemento de salvación, que el componente humano al final marca la diferencia: la sensibilidad, la imaginación...

El sentido crítico.

Claro. Esto al final es nuestro aporte. Es verdad que a nivel de calidad he visto ilustraciones alucinantes de inteligencia artificial. A nivel de trabajo no es comparable porque es que es darle un botón o escribir un poco y describir, pero ya está, en cuestión de una hora o dos tienes una ilustración que a un ilustrador probablemente le hubiera llevado semanas o incluso meses de trabajo. Entonces esto me parece muy injusto, desgraciadamente va a ser muy difícil luchar contra esto. Sobre todo editoriales que no que no tengan mucho presupuesto y que quieran salidas rápidas, ahí va a ser muy difícil luchar. Pero bueno, yo confío en que ya hay muchas voces alertando de los peligros de esto y que ya lo siguiente es legislar, ¿no? Y poner los límites...

Está la Unión Europea en ello, sí.

Y empezar a acotar el manejo de esto porque bueno, en Italia por ejemplo han llegado a prohibir el Chat GPT, así que sí, espero que sea al final un progreso como Internet, que

dentro de su capacidad y de todo lo bueno que nos puede ofrecer también tenga sus límites.

Volviendo a la fantasía se trata de un género, sobre todo la alta fantasía o fantasía épica, que era tradicionalmente algo muy serio, muy solemne, pero desde que Terry Pratchett con *El color de la magia* introdujo el humor y el sarcasmo también tenemos fantasía un poco más desenfadada. En tu caso, que *Neimhaim* tiene ese componente de mitología nórdica, ¿cómo conjugas la épica y el drama con ese tono más irónico y humorístico que introduces a veces?

Básicamente con el personaje de Ailsa. Es un contrapunto a toda la solemnidad. Digamos que *Neimhaim* es un poco como una ópera de Wagner; es muy solemne, muy arrolladora, muy majestuosa, y el personaje de Ailsa es un contrapunto a todo eso. Se ríe de toda esa grandeza, ridiculiza... En realidad es un poco arquetipo del personaje del pícaro.

Un poco el alivio cómico, ¿no?

Claro, creo que es muy necesario en una novela con un poso tan grandilocuente, como la fantasía épica o la mitología nórdica. La gente la verdad es que lo agradece porque Ailsa es uno de los personajes favoritos de todos los lectores. No me he encontrado a un lector que me diga: «No soporto a Ailsa». Es al contrario, a todo el mundo le encanta el personaje.

Precisamente quería preguntarte ahora un poco por tus lectores, si hay algún tipo de lector o es un perfil variado y qué tipo de retroalimentación, qué comentarios te hacen sobre *Neimhaim*.

Pues una de las cosas orgullosa de las que me siento más orgullosa de *Neimhaim* es que fue una historia que brotó de manera espontánea en mí a través de un sueño y yo lo escribí para

mi propia diversión, o sea que nunca pensé en quién la iba a leer ni qué edad iba a tener decir. Me he encontrado con la grata sorpresa de que ha llegado a un público amplísimo, tengo prácticamente paridad entre hombres y mujeres a nivel de lectores, lo cual me alegra muchísimo, me emociona, pero es que además a nivel de edades tengo muchísima disparidad, tengo lectores de quince años y tengo señores de sesenta, de setenta a quienes les ha encantado el libro también. Es verdad que el grueso de los lectores creo que está entre los veinticinco y los cuarenta años, pero los más apasionados siempre son los lectores juveniles que siempre lo viven de una manera como ¡wow! Sufren más todo, se emocionan muchísimo y luego creo que son los que van más a las firmas, que valoran mucho el conocer al autor, poder hablar con el autor. Los que se comunican mucho por redes también suelen estar en esa franja, entre los veinticinco y los treinta y cinco años. La verdad es que el *feedback* para mí siempre ha sido muy positivo y maravilloso, me he encontrado con lectores y lectoras superapasionados del mundo, lo cual no me deja nunca de sorprender porque eso, es algo que escribir para mí. Algo que viví de una manera tan íntima saber que ha emocionado tanto a otras personas, pues la verdad es que es un regalo, ¿no? Y cosas que han hecho los algunos lectores que nunca me dejan de sorprender. Por ejemplo, un lector que vino del País Vasco a Madrid solo para conocerme; una chica que se tatuó en el brazo uno de los dibujos que hice para el primer libro, o pues muchos dibujos que me han hecho saber que la gente lo vive y se emociona tanto con algo que ha salido de mi imaginación, la verdad es que es muy enriquecedor.

Hay un debate eterno casi en la crítica literaria entre la literatura para convencer o para entretener. En tu caso, ¿buscas

transmitir algún mensaje, buscas que el lector entre en tu mundo, cómo es esa intención? Si es que hay alguna intención.

Creo que es un libro muy bueno de evasión *Neimhaim*, pero al mismo tiempo no es un libro vacío. Tiene varias capas, lo puedes tomar simplemente como un libro de aventuras, pásatelo bien y ya está, pero yo siempre expreso muchas de mis inquietudes, de mis reflexiones, de mi modo de ver el mundo: inevitablemente está ahí licuado. Creo que cada libro es una reflexión sobre uno o varios temas. En el primer libro, está muy presente el tema del determinismo, hasta qué punto podemos dirigir nuestra propia vida o estamos siendo dirigidos, si existe el destino o si podemos escapar a él. Está muy presente siempre el tema de la moralidad y el uso de la violencia. Hasta qué punto es lícito herir o matar a alguien, por ejemplo en defensa propia o en defensa de tu familia. Está el tema de la ecología también muy presente siempre. La paridad en el primer libro también. No es que yo pretenda inculcar moral o educar a nadie, yo creo que nunca ha sido mi intención, sino que son temas que están en mi cabeza, que me preocupan y que los transmito en las historias casi de una manera instintiva. Entonces si te das cuenta en el segundo libro sobre todo que diría que es más adulto, tiene una carga de conflicto muchísimo más grande y ahí el tema de la moralidad y del uso de la violencia están mucho más presentes. Si te das cuenta yo nunca tomo partido por nada. Yo nunca digo: esta es la respuesta o esto es lo que está bien o este es la está mal. A mí no me gusta dirigir de esa manera. Simplemente pongo, expongo mejor dicho, a través de los personajes diferentes situaciones, unas dificultades en las que los personajes reaccionan de una manera o de otra, toman diferentes decisiones y ahí ya es el lector, el que se tiene que posicionar e identificarse más con una postura con la

otra. «Pues yo creo que haría lo que hizo este personaje y esto que ha hecho este otro personaje me parece aborrecible».

Hay una cosa que evito muchísimo en mis novelas de fantasía que es algo que realmente está muy presente en las novelas del género, que es el maniqueísmo. A mí no me gusta y siempre huyo todo lo que puedo de él. En la mitología nórdica no existe el maniqueísmo porque esto es algo que es propio de las culturas judeocristianas más bien, el concepto de moralidad del Bien y del Mal. En las culturas nórdicas, como en muchas otras culturas antiguas, es el orden contra el caos. No existen el Bien o el Mal; por ejemplo, un dios rey del panteón, como pueden ser Zeus o en este caso Odín o Wotan no son buenos o malos en realidad, porque a nuestros ojos hacen cosas que no serían demasiado buenas, no, si tú ves ahora todas las cosas que hacía Zeus dices: «¡jo con Zeus!». Todas las cosas que hacían normalmente, muchas son muy censurables, pero para esa cultura Zeus era su dios primordial y no se le cuestionaba, porque su misión era mantener el orden y entonces ese era el *leitmotiv* de su vida. Esto también se transmite en las novelas de *Neimhaim*: no hay buenos ni malos, simplemente hay diferentes puntos de vista y ya es el lector el que tiene que identificarse con unas inclinaciones o con otras o con un modo de pensamiento o con otro. Me encanta dar esa libertad al lector.

No sé si nos puedes adelantar algo de la tercera parte de la saga.

Bueno, pues esta tercera parte de la saga, que ya llevo la tengo bastante avanzada, estoy segura de que voy a terminar de escribirla este año (2023). Espero que se pueda publicar este año o el que viene, aunque depende del calendario editorial que no está en mis manos. Va a ser también extensa, en principio va a tener más de quinientas páginas. Va sobre la tercera

generación en el reino de *Neimhaim*. Va a tener una protagonista con un carácter muy muy fuerte y a ver qué más te puedo contar...

¿Podemos decir que saldrá antes que *Vientos de Invierno*, no?

Espero que sí. Tiene una protagonista muy especial y que no va a dejar indiferente a la gente. Probablemente es uno de los personajes más intensos y más fuertes que he escrito. Sucede relativamente cerca del último libro, solo han pasado diez años. Con lo cual va a estar bastante ligado al libro anterior, a *El azor y los cuervos*, aunque mi intención siempre es que cada libro se pueda leer de una forma independiente porque es algo también que me propongo: no atar al lector con las sagas, que como lectora de sagas yo sé que se sufre mucho cuando el autor te deja un libro y finaliza con un *cliffhanger* y luego tarda diez años en escribir el siguiente. No quiero hacer eso: cada libro tiene su historia, su principio y su final y sus protagonistas y yo dejo en los finales siempre cerrados. Aunque es verdad que al ser una saga y al suceder todas las historias en el mismo mundo, pues están ligadas

las unas a las otras, pero cualquier persona se puede leer primero *El azor y los cuervos* que es el segundo libro sin ningún problema y luego leerse *Los hijos de la nieve y la tormenta* como si fuera una precuela. Esa es mi intención, que el tercer libro también se pueda leer de una forma independiente, aunque es verdad que de toda la saga probablemente es el libro que esté más ligado a los anteriores, tanto a los primeros que se han escrito ya como los dos siguientes que van a salir después.

Hablar de esta cuestión del orden frente al caos me ha recordado a otra gran saga de fantasía que es la *Dragonlance*. No sé si en el futuro estarías dispuesta o te gustaría crear un universo compartido con más autores en torno a *Neimhaim*.

No es mi intención, la verdad, yo creo que es un mundo muy íntimo que he creado durante muchísimo tiempo y no es que sea egoísta y no quiera compartirlo, es que creo que sería difícil que otros autores llegaran a entender el mundo como yo lo entiendo y como yo lo siento. Voy a ser un poco como George R. R. Martin.



Obras / *Works*



© Sara Martín

© Mariano Martín Rodríguez

ALEXANDRE DE RIQUER

The Forest Fights Back

*TRANSLATION BY SARA MARTÍN AND INTRODUCTION BY
MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Alexandre de Riquer (1856-1920) is mainly known today for his multifarious artistic activity as a painter, illustrator, poster artist, and designer in the context of Catalan Modernism, though he was an outstanding poet as well. His beautiful prose poems from the book *Cristantemes* (Chrysanthemums, 1899), some of which are short symbolic fantasies, are among the first ones in Catalan in that genre. His episodic epic *Poema del bosc* (Poem of the Forest, 1910) is composed of a series of short narrative poems that can be read as independent pieces, although the whole constitutes a sort of poetic history of an archetypical forest. This is the true protagonist of the poem(s).

The forest is both real and symbolic, both a specific forest and an embodiment of an

unspoiled nature traversed by numinous forces, as if it were animated. The mystery of this kind of poetic animism is well served by the display of magical entities such as undines and fairies, presented as if they were real within the fantastic world of the forest. However, Riquer does not forget human history either and, in fact, the succession of narrative poems that make up the whole work broadly follows the chronological order of history, from the times when the forest begins to undergo human intervention back in Neolithic times to its modern destruction, when charcoal burners use the wood of the trees to feed (pre)industrial activities. Some episodes are set in ancient times, among the Celtic druids and under the Roman empire, while others are medieval, in

particular Riquer's original treatment of the Arthurian matter related to the famous sword "Escalibor", an episode which intertwines historical and legendary events.

Among the historical-legendary episodes of the whole poem, the one entitled "El bosc se defensa" (The forest defends itself)¹ stands out. By presenting a tribe of proud men who strive to clear the forest with rudimentary flint axes and then plough the resulting fields, Riquer transmutes into epic poetry, thanks to the heroic vision emerging from the difficulties of that undertaking, a scene that, despite the scarcity of specific archaeological details, seems to be set in a period prior to the Metal Ages. This poem can be, therefore, considered one of the earlier examples in the Catalan language of a narrative set in prehistorical times. Interestingly, the poem is written with a clear ecocritical stance; evidently, the author's sympathies lie with the forest, not the humans.

The first stanzas of the poem describe the forest in bucolic terms, as a space of beauty and harmony, full of light. Its warmth and vegetation, the singing waters crossing it beneath oaks and firs are the abode of happy birds, and other animals such as fallow deer, without any discernible predators. Only the sudden arrival of men and the noise of their

axes striking down the trees disturbs the ancestral peace of the forest. It is a time of terror for the fallen trees, presented as stricken giants bemoaning their disastrous end. When their task for the day is over, men celebrate in song the fulfilment of their dream of glory, upsetting the quiet sleep of the primeval forest.

However, man's triumph is short-lived. An army of vipers rises to kill the human invaders and soon their corpses lie on the floor, with poisoned blood flowing from their mouths. The forest, now fully personified, greets the rocks supporting it, confirming thus the supernatural dimension of the poem, already suggested by the impossible behaviour of the poisonous snakes attacking in military formation. These supernatural occurrences within the framework of a (proto)historical narrative seem, however, fully natural in the animistic and symbolic universe subcreated, in the Tolkienian sense, by the author, since every natural being is endowed with a soul and, therefore, with virtual agency. The forest becomes a sort of mythic being that succeeds, at least in the fantasy secondary world concocted by Riquer, in resisting human encroachment, keeping intact its ideal(ised) nature.

¹ The translation that follows is based on the following critical reedition: Alexandre de Riquer, «El bosc se defensa», *Poema del bosc*, edició i introducció a cura de Roger Miret, Martorell, Adesiara, 2020, pp. 65-71. The translator, Sara Martín, has chosen for the English version a slightly different title, "The Forest Strikes Back."

The forest fights back

The ancient forest swayed its soft breath of life
moving the haughty forehead of the enchanted ship,
and from the high cliff onto the flowery slope
it dreamed in sweet peace.

From the hollow the shadowy basins rose
full of corpulent oaks rising from all sides;
the mists conquered fresh pastures
tenanted by fir trees.

Gliding through the air like luminous dust,
as if with intangible wings, light as smoke,
with a very sweet heat, came down vaporously
the fertile light.

Amidst the mossy rite-chanting pines,
the murmuring waters ran down the mountains,
curving the supple wisps of blossoming mint,
and the kinglets flew.

From the thick branches of sunny leaves
to the undergrowth, starting from the highest shoot,
the orchestra of nests played day and night
a vital whisper.

The generous fountains on the margins opened

the mature kernels to the seeding air,
and in the shade of the rockery the reeds revealed
their dreaming chalices.

Here and there the varnished ivy swung,
garlands of leaves adorning intimate corners,
and the aromatic waves rose scattered
by virgin censers.

The fountains dripped, the fallow deer mooded
'see you tomorrow' to the gold and purple sun;
the fruit trees bloomed and the whole forest pulsed
trembling with love.
Thus, as a great landmark, from the shade to the sun,
the forest rose impenetrable, ecstatic,
and never its large ship the haughty human race
had rocked.

There, firm and mighty the beautiful dream of life,
the gigantic ship remained in its mystery
and from the very high chancel to the flowery slope
slept in sweet peace.

One day, though, it was shaken by a mighty shock:
there rose on the other side of the wide hollow,
from the flint axes a rhythmic beat,
and with a determined gesture, as it fell, the axe
razed the immense oaks of the mountains.

The wailing crackle of skinned logs
creaked deep in the forest; they were cutting it up
and the wailing of the shoots, the shattering of the branches,
joined the chants of those cutting them down,

and the heart shrank with fear and dread.
As the old trees moved, damaged, wrecked,
they launched a complaint of leaves that, kissing,
fell like sighing dismembered giants.

The forest was for the proud, aroused man
an imposing fence of leafy darkness
from which the beast in the heart of the night

throws the howl that frightens the restless tribe.

And like a phalanx of stocky, muscled athletes,
robust, drenched with pride, with serene eyes,
aware of their real value and vain,
the trees landed from the top of the cliffs.

Covered with the wide fur torn from the wild beasts,
the singing men bandied about the flint,
assaulting the dark copses of holm oaks,
making the splinters jump, splitting and chopping.

Of the oak, of the fir the raised heads,
are forced to lie down among tender grass shoots;
the branch that smiled at the lightning, at the storm,
sides by the trunk in the undergrowth.

Surprised, the wide virgin forest in its quiet peace
senses that an hour of agony has come
and tells itself, "If my power decays,
what god is this god that I did not know?"

And the man, with the palm of his heavy hand,
with beautiful gesture pulls back the frantic hair
to shake off his sweat; like a sovereign,
standing axe in hand and leaning back,
safe, willful,
the woods beholds that he has condemned,
widening the lungs, dominating, beautiful,
irradiating pride, his will firm.

The constant beating of the axe never stops;
following the pure destiny of omnipotent man,
it upsets the thick mountains of the Levant,
muddying the lazy waters of the torrent.

Yet another forest of prodigious strength watches,
who like a haughty lookout shivers grumbling:
it is the nave that guards like a mysterious ark
the intense life secret in the sacrosanct atrium.

It is the illustrious altar, the mysterious tabernacle

that dictates the threat from nature:
possessing germs enclosed in a locket,
he calls out the brief moment to halt the offense.

A virgin place, a gloomy corner still remaining
from the time when it flowed from the Creator's hands,
he sends springs across the wide space,
he is the germ of germs, the sower of summers.

From his haughty temple are the firm colonnades,
the old shady sandalwoods and the Levant cedars,
spreading their broad foreheads over the waterfalls,
over the black forests around him.
This is a nave and a temple that guards a holy ark,
a repository of life entrusted to him,
he is the harsh watchman who whispers or sings.

Beyond, the high land rises desolated:
on the slope the stumps lie immense,
bare of leaves, their branches damaged.
By a hundred athletic arms pushed down
the bottom of the rocks, from the cobbled peaks,
they intermingle prone or on their sides,
huge and defeated, amidst those rocks
through which a red thread oozes,
the vital sap seeping from the trunks,
moistening the bark of the wounded skin.

To the mess of wood that fills the hollow,
a golden mantle sends the setting sun from afar,
and the rhythmic march is still alive
of the flint axe ceaselessly beating.

Little by little the solemn afternoon died:
the night scattered the stars across the enamelled blue sky,
when the dreadful sign grew large in the air
that beyond the wide virgin forest proclaims its severity.

At the top of the summit a bonfire
flashes in the shadow, striking with red light
the space that it dyes with tragic beauty,
covered by the high flame, clouded by smoke.

Little by little the fading chants died away;
 the lights from the flames were already extinguished;
 in the sleepy forest the branches swayed;
 dreaming of glory, men fell asleep.

And nearby, very close to them, the vipers watched.

When the day rose, when the floodlit world
 awoke to another life, when the radiant star
 its light scatters through the cloven clearing,
 the forest vipers with their vibrant buzzing
 rose too, moving in for combat.
 From under each stone a viper surfaced,
 each one wounded the foolish tribe,
 and men, blinded by anger and pain,
 the poisoned serpent suffer with anguish,
 falling and cursing in mad confusion.

The women bend over with floating hair,
 all are stunned, wounded, desperate,
 watching the agony of man or child,
 rolling on the ground, wide-eyed,
 tragically lying on their faces or backs,
 vanquished, exterminated, among those rocks,
 a red thread flowing from the bodies
 of poisoned blood pouring from mouths.

All along the high slope the songs fall silent;
 flint no longer shatters with firm thrusts,
 and when slowly the sun sets,
 eagles and vultures appear in herds.

Rocking, the old forest mutters full of life,
 moving the haughty forehead of the enchanted nave,
 and, contemplating the wounded summit and slope,
 sends a call for peace.



© Mariano Martín Rodríguez

Dioses como demonios en dos leyendas hispánicas inventadas

*INTRODUCCIÓN, EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE
MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Los dioses paganos de prácticamente todas las culturas tienen un comportamiento semejante al humano, con sus luces y sus sombras, con sus acciones benéficas o maléficas y morales o inmorales según la perspectiva de cada época y de cada individuo. El propio Yavé del primitivo paganismo henoteísta hebreo se comporta muy humanamente en los pasajes de carácter más mítico del libro bíblico del *Génesis*, desde la creación y sus posteriores paseos por el jardín del Edén hasta su cólera causante del diluvio universal a causa de la desobediencia de los hombres. Más adelante, se jacta de proteger a su pueblo frente a los dioses de otras naciones, aunque estos últimos se nos antojan a menudo mucho más poderosos, a juzgar por las

catastróficas derrotas que sufrieron los hebreos a manos de los adoradores de Asur o Marduk... Cuando el paganismo hebreo evolucionó hacia el monoteísmo judío y sus derivaciones cristiana y musulmana, el Dios nacional se mutó en Dios de todos y de todo, lo que planteaba el problema de qué hacer con los demás dioses nacionales, por ejemplo, los griegos adaptados por Roma y que constituían los objetos predominantes de adoración entre los llamados gentiles que constituían la inmensa mayoría de los habitantes de aquel imperio en que vivían numerosos judíos y cristianos. Para anularlos, los cristianos los convirtieron en demonios, esto es, en los seres íntegramente malvados y maléficos que se oponían al íntegramente

bondadoso Dios y a sus auxiliares angélicos, igualmente bondadosos. El propio dios Pan prestó su aspecto físico a las representaciones físicas de los demonios. Esta identificación entre los dioses paganos y los demonios o diablos se mantuvo durante siglos. Incluso en la época del Renacimiento humanista, cuando el paganismo recobró un alto prestigio cultural, no faltaron los misioneros en las Indias occidentales que, como el jesuita José de Acosta (1540-1600), siguieron identificando con el demonio a las deidades paganas de los pueblos que allí vivían antes de la llegada de los europeos y la subsiguiente conversión más o menos forzada al cristianismo de aquellos.

La progresiva secularización de Europa y América y el descubrimiento de paganismos tan poderosos demográficamente y culturalmente como los de la India o China a partir de mediados del siglo XVIII hizo que la demonización del paganismo dejara de convenir. Al contrario, los nacionalismos étnicos tendieron a revalorizar sus propios paganismos antiguos frente al universalismo uniformizador de las religiones judaicas, y de ahí la publicación de las antiguas leyendas paganas célticas o germánicas, y el empleo con propósitos tanto artísticos como nacionales de su materia por numerosos escritores desde el siglo XIX hasta hoy. Otros inventaron sus propias materias paganas antiguas, cuando estas no estaban documentadas por escrito o por la tradición oral, invención que cabe considerar uno de los motores que impulsaron la fantasía épica como género.

En la península ibérica hubo versiones modernas de las materias paganas conocidas por textos más o menos antiguos (por ejemplo, la materia de Hesperia en torno a las hazañas hispánicas de Heracles/Hércules y la de Cantabria en torno a Lelo y Lekobide, personajes extraídos de un poema cántabro

apócrifo escrito en el siglo XVI), y también hubo autores que acertaron a crear su propia materia pagana legendaria. El más conocido de ellos es Miquel Costa i Llobera (1854-1922), cuyo poema narrativo ambientado entre los balears de los tiempos de Homero y titulado «La deixa del geni grec» [*El legado del genio griego*] (1902; *Tradicions i fantasies* [Tradiciones y fantasías], 1903) tuvo mercedamente tal éxito que Miquel Forteza Pinya (1888-1969) lo adaptó en 1947 a libreto de ópera con el título de *Nuredduna*, la ya legendaria protagonista del poema. Algo menos de fortuna posterior tuvo la «leyenda dramática original» de José Zahonero (1853-1931) titulada «La mujer muerta» (*Cuentecillos al aire*, 1898). Este relato es una leyenda etiológica inventada por el autor, tal y como indica la palabra «original» en su subtítulo, para explicar míticamente la forma particular de mujer tendida que pueden adoptar, vistas desde lejos y con no poca imaginación, ciertas montañas de la sierra del Guadarrama, en la provincia de Segovia. Zahonero atribuyó su origen no a Hércules, como es costumbre en las historias tradicionales de fundación de ciudades y monumentos en la península ibérica, sino a un crimen cometido en los tiempos fabulosos de los arévacos. Este nombre corresponde a uno real de una tribu protohistórica, pero los arévacos de Zahonero no pueden identificarse sin más con aquellos, ya que al autor inventó todo el tenor de su civilización, con su onomástica inventada, su religión pagana propia y su organización sociopolítica, centrada en una oposición encarnada en dos hermanos, un guerrero y una sacerdotisa que se enfrentan dialécticamente por el predominio en la tribu. El varón acabará asesinando a su hermana, pero tal crimen es castigado por los dioses mediante una metamorfosis que los convierte, respectivamente, en torrente y en las montañas luego llamadas de la Mujer Muerta. Así acaban

resolviendo también el problema político planteado, pues esas montañas se levantan sobre el terreno del antiguo valle de los arévacos de Zahonero, los cuales desaparecen así de la (proto)historia, asegurando así la categoría de mundo secundario cerrado integral del espacio y el tiempo de esta leyenda.

Este cuento dramático de Zahonero, cuya hermosa escritura lo haría merecedor de mayor estimación crítica, no quedó ignorado, pues su esquema argumental lo adoptó el sacerdote católico Gabriel María Vergara Martín (1869-1948) para escribir su propia versión de «La mujer muerta», que abre sus *Tradiciones segovianas* (1910)¹. Allí omitió reconocer su deuda con Zahonero, e incluso quiso hacer pasar la invención de este por «la explicación que da el pueblo segoviano para justificar la formación de aquella parte de la próxima sierra que ellos llaman *La mujer muerta*». Sin embargo, introdujo novedades suficientes como para que podamos apreciarla como obra original. Entre otras cosas, prescindió de la referencia pseudohistórica al transferir la historia a unos tiempos míticos de los inicios de la humanidad en la Tierra, en unas tierras que se describen en términos paradisiacos, sobre las que se alzaban cabañas donde las familias vivían con patriarcal sencillez y los amores de mozos y mozas eran pastorales idilios. Por desgracia, hubo de intervenir el diablo y suscitar pasión de celos a uno de ellos, quien cometió el crimen pasional que dio alas a aquel para volver a intervenir y conducir a la ruina a la comunidad entera, entregada a una espiral de venganza. Entonces intervino el «genio superior autor de todo lo creado» con el mismo resultado geológico que en la leyenda de Zahonero.

Vergara Martín no se atrevió a llamar por su nombre al Dios único de su religión cristiana, de modo que preservó inadvertidamente la verosimilitud de su mundo secundario como

tal, pero es indudable que ese es el «Aquel» al que alude. Más clara aún es la identificación del antagonista con el diablo del cristianismo. En consecuencia, su mundo ficticio está filtrado por la cosmovisión tradicional(ista) que hacía equivaler paganismo con satanismo. Tal vez no cabía esperar otra cosa de un autor clerical, pues también Costa i Llobera, que era también sacerdote católico, introduce contenidos cristianos en su leyenda, aunque estos son de carácter angélico en vez de demoníaco. Ambas leyendas responden, pues, a cierta cristianización de la materia pagana que se puede observar también, aunque en menor medida, en las leyendas de Hesperia compiladas por Jacint Verdaguer en su epopeya *L'Espanya naixent [La España naciente]* (escrita en 1868 y publicada entera por primera vez en este mismo número de *Hélice*). A esta cristianización clerical había precedido una rara e ignorada cristianización anticlerical realizada por una pareja de escritores románticos liberales de lengua francesa, pero muy ligados a España.

Según sus biografías, que hemos conocido gracias a páginas de internet que consideramos dignas de fe, Manuel de Cuendias (1800-1881) era un liberal exaltado que hubo de exiliarse en Francia. Allí conoció a Victorine Germillon, nacida en 1810 y llamada Madame de Suberwick tras su matrimonio. De ella no se sabe gran cosa, fuera de su actividad literaria, cuyos frutos más conocidos fueron en colaboración con Cuendias, con quien conviviría también durante largos años, sin que se sepa si le sobrevivió o no, pues no se conoce la fecha de su fallecimiento. En su producción con Cuendias, Madame de Suberwick prefirió firmar con el seudónimo masculino de Victor de Féreal, que se hizo célebre gracias a la novela folletinesca y anticlerical de 1845 *Mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne*, con introducción y notas históricas

¹ El texto que sigue reproduce el de la primera edición: Gabriel M.^a Vergara Martín, «La mujer muerta», *Leyendas segovianas*, Madrid, Victoriano Suárez, 1910, pp. 9-15.

de Cuendias. Esta obra tuvo un enorme éxito y se tradujo a numerosas lenguas, e incluso al castellano en 1850 con el título de *Misterios de la inquisición de España*. La airada censura eclesiástica contra esta novela, con prohibición y excomunión incluidas, debió de disuadir a los editores españoles de tentar la suerte con la traducción de su libro *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et coutumes* [España pintoresca, artística y monumental. Hábitos, usos y costumbres], cuyo pie de imprenta indica que se publicó en 1848, aunque existe una traducción alemana de 1847 que hace pensar que el original francés es más bien de ese mismo año. En este libro no solo presentaron una España pintoresca desde la perspectiva crítica y regeneracionista propia de un liberal español como Cuendias, en vez de la España exótica de otros viajeros románticos europeos. También siguieron la costumbre de estos de intercalar leyendas de algunos de los lugares visitados, unas tradicionales y otras inventadas. Entre estas últimas se cuenta una especialmente innovadora, ya que subcrea uno de los primeros mundos secundarios afines a los de la fantasía épica, entonces naciente. Con ocasión de su descripción del Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral de Córdoba, piden a los lectores que escuchen «l'histoire du grand palmier» [*Historia de la gran palmera*]², aunque la historia que cuentan es en realidad la leyenda etiológica de una de las fuentes allí situadas. Su origen lo hacen remontar a una antiquísima civilización local tecnológicamente primitiva, pues la gente vive en cabañas, pero lo suficientemente avanzada como para sostener a un nutrido clero pagano, el cual goza de las prerrogativas que le concede la adoración del pueblo. En un momento dado, la historia se acelera al desear uno de los sacerdotes alzarse con más poder mediante una reforma religiosa

por él encabezada. La consecuencia es un cisma y el exilio a una tierra inhóspita a orillas del Guadalquivir. Allí conseguirán establecerse y prosperar gracias al milagro de un manantial que el sacerdote hace brotar mágicamente con la ayuda de un batracio, lo que explica el origen de la fuente cordobesa que otros atribuyeron al ingenio musulmán.

La narración entera está contada no desde la perspectiva pagana del período de que se trata, sino anacrónicamente como producto todo de sugestión diabólica, según el trato infringido a los dioses paganos por los misioneros de las religiones judaicas expansivas. No obstante, estamos muy lejos del clericalismo de un Vergara Martín, pues la leyenda entera no es sino una cruel sátira de la religión, la cual solo es el método adoptado por los sacerdotes para engañar a los crédulos miembros laicos de la tribu y hacerse así con riquezas, prestigio y poder, sin que haya en ello diferencia esencial alguna entre clérigos paganos y cristianos o musulmanes, como indica el hecho de que llamen «morabitos» a los sacerdotes de la civilización inventada. A ese propósito de crítica antirreligiosa se supedita todo el contenido de la leyenda, quedando en segundo plano la descripción específica de las costumbres de aquella sociedad: apenas se dice que el equivalente del bautismo era la perforación de la nariz de los niños... Esto limita el valor de la leyenda como posible muestra temprana de la fantasía épica, pero no impedirá apreciar su originalidad, incluso en el marco de la literatura anticlerical entonces y después tan potente en España. Es en esta clase literatura en la que se inscribe esta leyenda, pero lo hace con un humor que se echa generalmente en falta en la ficción anticlerical al uso, en la que también es excepcional el género de fantasía especulativa así practicado por Cuendias y Féréal.

² La traducción que sigue se basa en la primera edición: *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et coutumes* par MM. Manuel de Cuendias et V. de Féréal, illustrations par Célestin Nanteuil, Paris, Librairie Ethnographique, 1848, pp. 328-331.

MANUEL DE CUENDIAS & VÍCTOR DE FÉRÉAL

Historia de la gran palmera

En la época en que España era un país salvaje, ya hace mucho tiempo, sacerdotes paganos moraban en chozas plantadas aquí y allá a lo largo del Guadalquivir. En el sitio que ocupa hoy Córdoba pacían grandes rebaños de vacas y ovejas, que proporcionaban a esos sacerdotes leche, lana y cuero. Bebían la leche, trocaban la lana por los libros de la ciencia oculta de los egipcios que traían cada año mercaderes armenios y con el cuero de los animales se fabricaban prendas de vestir... Mientras estuvieron solos, como no había nadie a quien explotar, convertir y enredar, estos sacerdotes paganos, que sin duda adoraban al diablo, o peor aún; estos sacerdotes, decimos, vivieron en paz, como hermanos, sin murmurar demasiado del prójimo y sin odiarse demasiado unos a otros, pero esos tiempos de ventura y fraternidad duraron poco. El enemigo de los hombres, que temía sin duda que Dios no acabara tarde o temprano por derramar sobre ellos la luz de la verdadera fe, envió a su país

una banda de fenicios, los cuales, tras haber recorrido las costas del Mediterráneo y del océano, vinieron a afincarse a las orillas del Guadalquivir, justamente al lado de las chozas de los sacerdotes del infierno. Entonces empezó entre estos una rivalidad de celo y caridad hacia los recién llegados que, durante cierto tiempo, fue beneficiosa para todos, porque los sacerdotes no tuvieron que ocuparse más de sus rebaños y los recién llegados pudieron vivir y morir, tanto ellos como sus hijos, con toda la seguridad de ir al paraíso, esto es, al infierno, pero esto no era culpa suya: los sacerdotes les decían que el infierno era el paraíso.

La población aumentó poco a poco, gracias a los sacerdotes paganos. Los habitantes del país tuvieron esposas legítimas y niños regularizados, todo ello mediante algunos quintales de lana y los mejores cueros, sin contar los montones de patacas y los almudes de maíz, que cada uno tenía por costumbre entregar a su sacerdote familiar... Por desgracia, los cueros y

las mazorcas de maíz acabaron finalmente por hacer nacer la ambición en el alma de esa especie de morabitos, y pronto todas las patacas y todo el maíz que la población entregaba cada año a la banda de gandules que la engañaba fueron acaparados por los más listos de los morabitos. Los más puros, los más leales, aquellos que creían de buena fe en las cosas absurdas que enseñaban, se convirtieron en esclavos de los más bribones... Siempre ocurre así en la especie humana.

Nada abate más fácilmente el alma que pensamientos sin objeto y una existencia ociosa y, como ninguno de los sacerdotes paganos de las riberas del Guadalquivir tenía familia ni ocupaciones, pronto se convirtieron en los instrumentos pasivos de la voluntad de algunos que, más enérgicos y con todo más ambiciosos, los explotaron en su beneficio. Los débiles se plegaron ante los más hábiles y sinvergüenzas. Uno solo, sin embargo, que no era mejor que estos últimos, sino más ambicioso aún y más atrevido, no se limitó a esa comunidad de explotación y rapiña. No contento con compartir con los *lobos*, decidió estrangularlos; no contento con casar a la gente según el rito de aquella época y de perforar la nariz a los recién nacidos, que era lo que entonces representaba el bautismo; no contento, decimos, con vivir como lo hace en nuestros días un obispo primado o un legado del papa, nuestro pagano quiso ser gran sacrificador y, como recompensa de este cargo, exigió una décima parte de todas las cosechas. Se le denegó; se enfadó, se enfurruñó; luego fingió ablandarse; luego, finalmente, se puso a predicar una doctrina suya, llena de astucia e hipocresía... Esta conducta le atrajo un gran número de admiradores.

De admirar a un bribón a dejarse engañar por él no hay más que un paso. Los engañados por el morabito innovador fueron muy numerosos...

Un día, las mujeres buscaron a sus maridos, los maridos a sus mujeres, los padres a los hijos y los hijos se creyeron huérfanos, ¡todo estaba sin pies ni cabeza! El morabito predicador había desaparecido y, con él, un buen tercio de la población de las chozas situadas a las orillas del Guadalquivir... Al cabo de un tiempo, se descubrió que el reformador había ido a afincarse allí donde está ahora el jardín de la mezquita de Córdoba, que entonces no era sino un campo lleno de maleza y serpientes. Todas las personas a las que se buscaba en vano lo habían seguido. El morabito estaba instalado al pie de una gran palmera silvestre, plantada en el mismo sitio en que estamos en este momento. Los moros lo cultivaron después con esmero. Los cristianos lo arrancaron hace ya mucho tiempo con todos sus retoños, creyendo así hacer una obra piadosa y meritoria al destruir este recuerdo de una época de error e idolatría.

«No solo de pan vive el hombre, sino de la Palabra de Dios» dijo un día Jesús a Satanás, que intentaba tentarlo. Las personas que siguieron al morabito no tenían ni pan ni más palabras que las que Belcebú profería por boca del sacerdote rebelde. No tenían ni hierba para alimentar sus rebaños, ni agua para abrevarlos, de manera que las más buenas gentes acabaron por fastidiarse y hablaron de marcharse y abandonar a su nuevo legislador... Pero este último tenía demasiado ingenio como para dejarlos ir. Ya al día siguiente se levantó antes del alba, se tumbó panza abajo y se puso a rezar al diablo, su protector. Una banda de ranas empezó casi de inmediato a brincar en derredor. Presidía estas ranas un gran sapo. El morabito se levantó, cogió en la mano el sapo y fue a sentarse bajo la palmera.

Nadie sabe lo que el morabito hizo con el sapo. La crónica solo asegura que en la tarde de ese mismo día chorreaba el agua por todas partes con tanta abundancia que todos temieron una inundación. Entonces los

campos se volvieron fértiles y los habitantes de las riberas del Guadalquivir abandonaron las chozas en que residían para ir a afincarse en aquellos parajes. Y el morabito predicador a quien se atribuía este milagro fue nombrado gran sacrificador por sus propios enemigos, los demás morabitos, quienes, viéndolo más fuerte que ellos, se sometieron voluntariamente a su dominación...

Se supo mucho tiempo después de la muerte del morabito predicador que el sapo no era otro sino el diablo, su patrón, con quien había hecho un pacto por el que entregaba su alma a Satanás por un poco de agua, pero como el morabito

era muy fuerte en Derecho, impuso al demonio la obligación de hacer manar esa agua durante todo el tiempo que él, el gran sacrificador de la gran palmera, como se hacía llamar, estaría en el infierno. Esa es la razón por la que el agua mana siempre. Si hay una cisterna debajo, como se afirma, no puede ser, amigo lector, sino obra de los moros hecha por esos infieles para completar la del infierno. Por fortuna, desde el reino del morabito, su dominio se ha trocado en jardín, la mezquita morisca en templo cristiano y esta agua, muy dañina al principio, se ha convertido en una preciosa panacea para curar todas las enfermedades...

GABRIEL MARÍA VERGARA MARTÍN

La mujer muerta

Éranse los comienzos de los tiempos en que los hombres vivían sobre la tierra, y por aquel entonces no existían las nevadas cumbres del Guadarrama, ni los demás montes que altivos se extienden por toda la comarca; en su lugar había fértiles praderas tapizadas de finísima hierba, entre la que crecían lindas florecillas que contribuían a que pareciera el ancho valle un delicado esmalte.

Múltiples arroyos de cristalinas aguas serpenteaban jugueteando a través de los bosques, yendo a terminar tranquilamente en las pintorescas orillas del cercano río, y era tanta la lozanía con que la espléndida Naturaleza se manifestaba en esta dichosa región que parecía que el sol al contemplarla dejaba ver entre sus labios una sonrisa de satisfacción, como si quisiese expresar el gozo que sentía, porque su benéfico influjo era la causa de la alegría que reinaba en aquel paisaje encantador.

En el lugar que hoy está asentada la antiquísima ciudad de Segovia había en aquellas

remotas edades una cabaña en la que vivía patriarcalmente una familia, de la que formaba parte una joven rubia como el oro, que pasaba el día hilando mientras sus padres y hermanos se dedicaban a apacentar sus rebaños en los abundantes prados que se extendían por el contorno. Todo era paz y bienestar entre aquellas sencillas gentes que, teniendo pocas necesidades que atender, estaban contentas con lo que su suerte les había proporcionado.

Pero el diablo, que todo lo enreda, no tardó en fijar sus reales entre aquellos dichosos moradores del valle, dispuesto a hacer alguna de las suyas, y por cierto que supo aprovechar la ocasión a las mil maravillas. En efecto, era la joven adorada con frenesí por uno de los pastores más gallardos, cuyos ganados tenían fama de ser los que estaban mejor atendidos entre todos los de la comarca. La joven correspondía al amor que le inspiraba aquel pastor, que se consideraba el hombre más feliz de la tierra. El tiempo transcurrió alegremente

para ellos y ningún disgusto había turbado hasta entonces sus sencillas pláticas amorosas, dedicadas a trazar venturosos planes para el porvenir.

Mas llegó un día en que el amante notó con gran sorpresa que otro pastor de las cercanías rondaba con demasiada frecuencia la cabaña de la rubia del valle, y como los celos dan a todo extraordinarias proporciones, el enamorado pastor creyó ver en él un rival afortunado, y aprovechando un momento en que le encontró próximo a la cabaña donde vivía su amada, ciego por la ira que le producía la idea de creerse postergado por otro que no reunía las cualidades que habían hecho que fuera el preferido entre todos los de aquella región, se arrojó sobre él como una fiera, y sin darle tiempo para defenderse, de un tremendo garrotazo le hizo caer en tierra, donde expiró a los pocos instantes dando terribles alaridos. La joven de los cabellos de oro, al oír aquellos lamentos, salió precipitadamente de la cabaña y al ver muerto al infeliz rondador, lanzó un ¡ay! angustioso que repitió el eco a gran distancia.

El celoso amante creyó encontrar en aquella exclamación la prueba del sentimiento que le producía la muerte de su rival, y figurándose que era una realidad lo que solo tuvo existencia en su exaltada imaginación, con el mismo garrote que mató al desgraciado mozo, descargó tan fuerte golpe sobre la hermosa doncella que cayó sin vida, próxima al sitio donde yacía el cadáver del pastor infortunado.

La familia de la joven y la del pastor que murieron víctimas de los celos del furibundo mozo quisieron vengarlos y se unieron para castigar aquel doble asesinato. Era costumbre en aquel tiempo que cada agrupación fuese responsable de los actos realizados por sus individuos; y puestas de acuerdo las dos familias, declararon la guerra a la del matador, y provistos

unos y otros de toda clase de instrumentos ofensivos y defensivos, emprendieron una lucha tan tenaz que ninguno de los bandos alcanzaba ventajas sobre su contrario y se iban exterminando mutuamente sin que ninguno quedase vencedor.

Un día en que estaban en lo más recio de la pelea no se cuidaban de la aterradora tempestad que se cernía por momentos sobre sus cabezas, y tan ciegos se hallaban que no veían el rayo que surcaba entre las nubes, ni oían el trueno que repercutía en lo más lejano de la comarca, cuando de repente cesó la tormenta y en lo más alto del cielo se oyó una voz sobrenatural que con tono severo decía:

—¡Miserables, sois unos réprobos que os dejáis dominar por vuestras pasiones; solo ella era inocente: todos desapareceréis sin que quede memoria de vuestra existencia, y ella tendrá una tumba que durará tanto como el mundo, sin que haya otra que la iguale!

Al concluir estas palabras, por mandato de Aquel genio superior autor de todo lo creado, sufrió la tierra una conmoción tan intensa que todo cambió en ella su modo de ser. En el lugar que se encontraba la llanura se alzó hasta las nubes colosal mole de granito, tomando la figura de una mujer muerta, y debajo de la montaña quedaron sepultados los combatientes.

Tal es la explicación que da el pueblo segoviano para justificar la formación de aquella parte de la próxima sierra que ellos llaman *La mujer muerta*, que se distingue perfectamente desde el pintoresco camino que une a la ciudad con el Real Sitio de San Ildefonso.



© Mariano Martín Rodríguez
© Manuel Esteban Santos
© Derechohabientes de Juan Eduardo Cirlot
© Derechohabientes de Joan Baptista Xuriguera

Fantasías legendarias paganas patrimoniales de Hispania: materia de Hesperia

INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Introducción

Desde la antigüedad clásica hasta la contemporaneidad cinematográfica, los doce trabajos del héroe griego Heracles, también llamado Alcides y más conocido en castellano por su nombre latino de Hércules, han constituido una de las materias épicas más conocidas de Europa. Aunque no llegó a protagonizar una epopeya conservada que lo inmortalizase a la manera de Odiseo/Ulises y la *Odisea* homérica, ha sido una figura muy

popular a lo largo de la historia, tal y como atestiguan los numerosos testimonios gráficos antiguos, por ejemplo, numerosos mosaicos con sus aventuras, y modernos, como las pinturas que realizó Francisco de Zurbarán (1598-1644) para el Salón de Reinos de la Monarquía Española, hoy conservadas en el Museo del Prado de Madrid. Estas pinturas son un buen indicio de la importancia cultural que tuvo Hércules en la configuración legendaria de aquella Monarquía, que entonces abarcaba la práctica totalidad de la península ibérica, esto

es, lo que los romanos llamaban Hispania y los griegos Hesperia. Heracles/Hércules era un héroe hispano, más que local. De hecho, entre los antiguos héroes épicos griegos, era el que más vínculos tenía con Hispania y regiones circundantes, ya que uno de sus trabajos consistió en vencer y matar al monstruoso Gerión y hacerse con sus rebaños, y otro fue el de llegar al jardín de las hespérides, en el océano occidental, para apoderarse de sus manzanas de oro. Antes de llegar allí, había abierto un paso entre aquel océano y el mar Mediterráneo, separando así Europa de África, con las llamadas columnas de Hércules a una y otra orilla.

Además de estos trabajos, cuyo curso se conocía por textos y versiones variadas legadas por la Antigüedad griega y latina, los cronistas medievales hispanos atribuyeron a Hércules la fundación de ciudades como Sevilla, Toledo o Barcelona, así como la construcción de monumentos como el coruñés de la torre que lleva su nombre. Teniendo en cuenta estos precedentes y que esas crónicas han sido tradicionalmente una fuente importante de leyendas aprovechadas por escritores posteriores con fines literarios, no extrañará que la reactivación nacional-romántica de las leyendas paganas consideradas propias tuviera a Heracles a uno de sus grandes protagonistas en las literaturas modernas de la antigua Hispania, a menudo con una connotación iberista. Si la materia céltica de Breogán fue abrazada por los nacionalistas gallegos y la supuestamente cántabra de Lelo y Lecobide lo fue por los vascos, por ser ambas distintivas con respecto al resto de las regiones y etnias de la península ibérica, la extensión geográfica de las aventuras legendarias de Hércules en Hesperia apenas se prestaba a la apropiación particularista, al menos directamente. Incluso desbordaba las fronteras mismas de Hesperia/Hispania, ya que la leyenda de las relaciones desgraciadas entre

Hércules y la ninfa Pirene, cuando aquel se dirigía a enfrentarse con Gerión, había servido de explicación mítica del surgimiento de los Pirineos y había interesado por ello a escritores transpirenaicos. No obstante, Heracles siguió siendo una figura sobre todo hispana y por eso fue la elegida por Jacint Verdaguer (1845-1902) cuando procuró devolver a su lengua catalana, mediante el cultivo del prestigioso género épico de asunto pagano, la dignidad literaria que se creía perdida.

Los trabajos hispanos de Hércules según el joven Jacint Verdaguer

Jacint Verdaguer se hizo célebre gracias a su poema épico *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1878), cuyas prontas traducciones a varias lenguas, entre otras al francés en 1884, la convirtieron en un clásico moderno europeo y demostraron asimismo que el catalán no era ya una lengua literaria marginal en el marco español e hispano. La enorme riqueza del vocabulario de aquel poema y la perfección de un estilo retóricamente complejo fueron, de hecho, los rasgos que quizá contribuyeron en mayor medida a demostrar las propias posibilidades literarias de su idioma. Además, las grandiosas descripciones de las alteraciones geológicas provocadas por los combates de su héroe Heracles con sus enemigos suscitan a menudo una impresión de sublime que corresponde de manera sobresaliente a la perspectiva elevada de la poesía épica. Su asunto mismo, que abarca la mayoría de las aventuras hispánicas y hespéricas de Hércules, se articula en torno a conflictos que afectan a continentes enteros y en los que participan personajes heroicos y semidivinos (semidioses, ángeles...), por lo que es digno de la grandiosidad de la epopeya y es comparable, de hecho, a las antiguas de Grecia,

Persia o la India. No obstante, su forma no es ya la de las epopeyas clásicas de metro y cantos regulares. Verdaguer introdujo bellos excursos líricos (cantos, himnos, incluso sueños) lo suficientemente extensos como para garantizar la variedad retórica y emotiva del poema, librándole así de la monotonía de la poesía regular y regulada que era la norma en la épica del Antiguo Régimen y que vuelve tan aburrida, por ejemplo, *L'Atlantiade* [La atlantiada] (1812), de Népomucène-Louis Lemercier (1771-1840), pese a la originalidad de concepto de esta versión del mito platónico con pueblos inventados y dioses, también inventados, que son alegorías de fuerzas de la naturaleza. Por su parte, Verdaguer no había introducido apenas modificaciones importantes en su materia de Heracles, aparte de haberla contaminado con la figura del Dios hebreo omnipotente y sus ángeles, como causa final de la destrucción de una Atlántida que realmente tiene poco que ver con la platónica, salvo su hundimiento por decreto divino.

Verdaguer no subcreó una civilización con su historia y costumbres, en forma de mundo secundario precursor de la fantasía épica, como había hecho Platón. Tampoco era este su propósito, pues con quien parece haber querido rivalizar verdaderamente no era con aquel filósofo ateniense, sino más bien con los grandes poetas castellanos que habían cultivado magistralmente la *fábula* mitológica en la época del barroco, especialmente la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1627), de Luis de Góngora (1561-1627). Para el propio Góngora, y aunque introduce alguna novedad en la trama del mito elegido, se trataba sobre todo de explotar hasta el extremo las posibilidades retóricas de su lengua castellana hasta hacerla tan complejamente refinada como el latín de las *Metamorphoses* [Metamorfosis] de su modelo genérico, el poeta romano Ovidio. Verdaguer, cuya cultura clásica

latina era tan amplia como su conocimiento de los clásicos castellanos, procedió a una operación similar, incluso a mayor escala. Pero los de Verdaguer eran otros tiempos. La simple imitación emuladora no bastaba ya en el siglo XIX. *L'Atlántida* debía ser a la vez un poema nacional catalán por su lengua e hispano por su asunto. Como las leyendas de Heracles no se prestaban ya a una lectura nacional directa para un público ya mucho menos familiarizado con lo clásico, Verdaguer quiso cantar también la gesta española más conocida y entonces celebrada, el descubrimiento de América para los europeos por parte de Cristóbal Colón. Este es uno de los personajes del poema, al protagonizar la narración que sirve de marco a las leyendas hercúleas, la de su naufragio y subsiguiente arribada a las costas peninsulares españolas, donde un ermitaño le cuenta la historia de la Atlántida, tras lo cual Colón presiente su destino de descubridor de una nueva Atlántida en el océano occidental.

El marco colombino pone entre paréntesis el mundo mítico de Hércules y lo convierte apenas en una conseja, lo que va en detrimento de su consistencia y lógica épicas. ¿Cómo se puede tomar en serio como mito, esto es, como narración fabulosa situada fuera del tiempo histórico y solo creíble en esa dimensión ahistórica, si el marco lo historiza en forma de mera tradición? Desde este punto de vista, cabe lamentar que Verdaguer hubiera sido demasiado de su época y hubiera fundido en uno solo dos poemas juveniles independientes. La parte colombina procedía naturalmente de un poema escrito en 1867 y titulado simplemente *Colom* [Colón]. La parte mítica no era sino la reescritura, mejorada desde el punto de vista estilístico, de otro poema, titulado *L'Espanya naixent* [La España naciente], que presentó en 1868 a los Juegos Florales de Barcelona, sin el éxito que merecía. Verdaguer dio ambos

al olvido, suponiendo probablemente que *L'Atlàntida* superaba ambos al combinarlos. Sin embargo, mientras que *Colom* llegó a publicarse póstumo en 1907, pocos años después del fallecimiento del poeta, *L'Espanya naixent* ha tenido un destino editorial más desafortunado.

El actual antiespañolismo de la intelectualidad oficial catalana puede hacernos creer que *L'Espanya naixent* es objeto de un silencio tal vez políticamente comprensible, pero filológicamente inadmisibles. Si una obra tan fundamental en su cultura nacional como *L'Atlàntida* sufre de un desinterés seguramente debido al indudable nacionalismo español (y para más inri, colonial) de su parte colombina, en la que brilla por su belleza el sueño de Isabel I de Castilla, ¿cómo esperar que alguien se ocupe allí de un poema cuyo título ya incluye la palabra nefanda de *Espanya*? Sin embargo, de haberlo leído, se habrían dado cuenta de que tal palabra no designa lo que ellos llaman ahora el Estado español, esto es, lo que se denomina oficialmente el Reino de España, sino que se refiere siempre, y con claridad, a la antigua Hispania, esto es, a toda la península ibérica, como mero término geográfico, sin las connotaciones políticas contemporáneas. Heracles funda ciudades y se pelea con entes míticos, no se ocupa de establecer Estados.

L'Espanya naixent crea un mundo que se presta mucho menos que *L'Atlàntida* a lecturas nacionalistas, ya que tiene un carácter mucho más literario. El joven Verdaguier, que debía de tener frescas las lecturas de las fábulas

mitológicas castellanas, parece haber adoptado una postura estética similar, y de ahí la extrema variedad y complejidad de su retórica. Así lo indican los atrevidos símiles, que en su mayoría están estrechamente vinculados a la naturaleza, y más aún el retorcimiento sintáctico de sus neobarrocos hipérbatos. También lo sugiere la vasta erudición mitológica que exhibe, con alusiones a figuras o sucesos míticos cuya comprensión está tan solo al alcance de quien haya leído y asimilado los clásicos grecolatinos hasta el mínimo detalle. Todo ello dificulta la lectura tanto como la traducción, que no puede sino ser tan pálida comparada con el original como la mayoría de las versiones existentes de los poemas culteranos de Góngora, cuya traducción a otras lenguas es parecidamente tarea casi imposible. Sin embargo, como en el caso de la poesía gongorina, la de Verdaguier puede gustarse como un venero de imágenes abigarradas y coherentes dentro de su diversidad, imágenes que determinan también el curso original de la narrativa como un artefacto estético a mil leguas de la prosa versificada de tantos poemas épicos decimonónicos. Al menos desde el punto de vista formal, *L'Espanya naixent* es una obra excepcional. Por eso merecería mayor aprecio y, ya que quien debería encargarse no lo hace, osamos aquí publicar el poema entero por primera vez, tanto en traducción castellana como en su original catalán, con la ortografía modernizada y sin pretensión alguna a sustituir una futura y necesaria edición crítica del poema¹. De esta

¹ El texto catalán combina las dos ediciones parciales del poema: la mayor parte se basa en la edición siguiente: Jacint Verdaguier, «Primera versió de *L'Atlàntida*», próleg de Marià Manent, *Obres completes*, Barcelona Selecta, 1964⁴, pp. 1059-1079. El texto de la primera hoja del manuscrito, que no se pudo consultar para esa primera edición, lo transcribió Maria Condeminas en *La gènesi de L'Atlàntida*, Barcelona, Curial, 1978, pp. 86-88. Ambas ediciones transcriben diplomáticamente la difícil escritura verdaguieriana. Para preparar una edición más legible para un público más amplio, Manuel Esteban Santos, autor de la traducción al castellano, ha procedido a modernizar la ortografía, a corregir erratas y errores de transcripción evidentes y, en caso de lecturas dudosas, ha elegido las que parecen adaptarse mejor al contexto. Se trata de un trabajo básico que debería corregir una futura edición crítica hecha por un algún filólogo especialista en literatura catalana y en la obra de Verdaguier.

manera, estudiosos y lectores podrán hacerse una idea por sí mismos del tenor y la forma de esta obra históricamente fundamental, entre otras cosas porque abrió la serie de recreaciones modernas hispánicas en formato épico de las leyendas de Hércules hespérico, la segunda de las cuales cronológicamente es portuguesa.

Heracles, héroe negativo en un epilio de Teófilo Braga

Teófilo Braga (1843-1924) fue uno de los intelectuales más influyentes de su tiempo en Portugal. En su obra abrazó firmemente las doctrinas positivistas, que influyeron incluso en su poesía. Aunque hoy es más conocido por su labor de recopilación de cuentos populares portugueses, su producción versificada original es muy abundante, especialmente la de género épico. A lo largo de su carrera literaria publicó varias colecciones de poemas narrativos que acabó recopilando en 1894-1895 en dos gruesos volúmenes titulados conjuntamente *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos], expresión que ya sugiere su alta pretensión: nada menos que presentar el curso de la historia humana, con sus diferentes culturas, mitos e ideas, desde la prehistoria (por ejemplo, el ciclo alegórico de «Os séculos mudos» [Los siglos mudos]) hasta las revoluciones liberales que habían permitido levantar en la mayor parte de Europa y América la presión legal que favorecía las fes reveladas y reprimía la incredulidad religiosa.

Los distintos episodios de *Visão dos tempos* se organizan según el esquema positivista comtiano y con claras intenciones apologeticas de las ciencias, tanto naturales como humanas, entendidas por Braga como instrumentos contra el oscurantismo y las supersticiones del pasado. Por desgracia, tal propósito, más ideológico que literario, se percibe demasiado

en muchos de estos poemas, en la mayoría de los cuales se observa también la limitada habilidad retórica del autor, partidario de una poesía estilísticamente plana y escasa de tropos, y sobrada de didactismo. Su planteamiento positivista, reacio al libre juego de la fantasía literaria, es patente también en el radical evemerismo aplicado a mitos y leyendas. Una de ellas, «A submersão da Atlântida» [*La sumersión de la Atlántida*] coincide por su tema con la epopeya de Verdaguer, pero carece de lo fabuloso que acogió con gusto aquel poeta catalán. Aunque en el poema de Braga, mucho más breve que *L'Atlántida*, aparecen figuras mitológicas como Prometeo, lo hacen siempre como dirigentes políticos muy humanos. Ese mismo evemerismo se puede observar cuando Braga, ya cerrado el ciclo de *Visão dos tempos*, volvió sus ojos a la Hispania antigua e incluyó dos de sus grandes leyendas en la «narrativa epo-histórica» *Viriato* [Viriato] (1904).

Viriato es una novela peculiar. Como indica su subtítulo, fue concebida como una especie de poema épico novelesco y en prosa. Lo épico se confía sobre todo a la persona y gestas de su protagonista, el caudillo de la resistencia lusitana frente a la invasión romana de sus tierras. Braga presenta a Viriato como un varón ejemplar por su carácter y su política, de acuerdo con su categoría de héroe nacional portugués. Esto no podía menos de entrañar un considerable anacronismo, ya que nada más lejos del Viriato prerromano que el concepto etnicista moderno de nación que Braga adoptó en su narración, pero la propia historia real de aquel lejano pastor-guerrero, según las fuentes clásicas, había sido tan rica en peripecias extraordinarias que *Viriato* se puede leer hoy como una novela arqueológica de aventuras protagonizada por un indudable héroe épico, el cual se impone a las adversidades y a un enemigo muy superior, hasta caer asesinado a

traición. Braga demostró ahí tener un pulso narrativo notable, que supo conjugar con excursos en que manifestó sus ideas, pero sin faltar a la coherencia y la fluidez del conjunto. Tales excursos se presentan en general como la transcripción de poemas líricos y épicos que se habrían cantado y recitado en situaciones elocutivas arqueológicamente verosímiles. Además de la historia de los originales raciales resumida en «Epopéia da Lusónia» [*Epopéya de Lusonia*], Braga ofreció así dos versiones en verso de sendos mitos antiguos hispanos, el tartesio o turdetano de Gágoris y Habis en su «Rimo de Abidis» [*Poema de Abidis*], y el griego de Heracles y Gerión en «Crisaor» [*Crisaor*]².

Ambos poemas obedecen a estéticas bastante distintas. Mientras que el «Rimo de Abidis» está escrito en forma de romance de estilo popular y acoge incluso elementos sobrenaturales tales como una intervención de una de las diosas nacionales para salvar al bebé protagonista y futuro soberano, el estilo de «Crisaor» se asemeja al de los episodios de *Visão dos tempos*, aunque quizá con mayor vibración emotiva derivada del propio patriotismo de Braga, el cual se manifiesta a través de la visión idealizada de los personajes hispanos del mito antiguo. Según este último, Crisaor era el padre de Gerión, un monstruo de tres cabezas que Heracles acabaría matando en tierras de Hesperia. En cambio, Braga hizo de Crisaor el monarca de un reino, llamado Lusonia, que habría abarcado toda la península ibérica. Por su parte, Gerión no aparece como tal. Como habían defendido las crónicas hispánicas medievales a partir de lo afirmado por Diodoro Sículo, sus tres cabezas del mito no eran sino los tres hijos de Crisaor, a los cuales Braga no da nombre, tal vez porque su

función es simbólica. Cada uno de ellos hereda una parte de la antigua Lusonia, ahora dividida en Galecia, Tartésida y Tarraconia, bajo las que se transparentan las naciones modernas de Hispania según sus idiomas (países catalanes, castellanos y catalanes, respectivamente, mientras que los vascos quedan fuera, tal vez por no encajar en la tríada tradicional de la leyenda y por no ser propiamente hispanos, ya que su etnia no es lingüísticamente latina).

No se sabe por qué Crisaor reparte su reino, pero ese reparto no altera la armonía entre los hermanos, quienes, al contrario, acrecientan sus riquezas comunes. Por desgracia, la llegada de Heracles, a fin de arrebatárselos sus bienes, simbolizados por el ganado robado del mito, y la muerte a sus manos de los hijos de Crisaor inicia la devastación y, lo que es peor, la división de Hispania, ahora desunida y sujeta al poder y los intereses extranjeros. Heracles funciona como metáfora tanto de los romanos de Viriato como de los británicos y estadounidenses que, poco antes de 1904, habían puesto coto o fin a la colonización portuguesa y española, marcando su categoría subordinada en el concierto geopolítico internacional, tras la pérdida de su poder naval, pérdida a que hace referencia Braga como facilitadora de la invasión hercúlea. Sin embargo, el iberismo de Braga no se recrea en la derrota, sino que señala, a través de sus lusitanos, la posibilidad de un futuro en que se recupere la armonía originaria, que se simboliza mediante un collar de oro con tres crecientes que los hijos de Crisaor habían escondido en unas formaciones rocosas realmente existentes en Portugal y que espera a un nuevo héroe unificador, a un Viriato (en la novela) o a un nuevo Viriato (en el ideal etnonacionalista que aquella defiende). Tal héroe habría de conjugar la unidad ibérica con

² La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Teófilo Braga, «Crisaor», *Viriato*, prefacio de Adriano Moreira, Lisboa, Clube do Autor, 2019, pp. 83-86.

la diversidad de sus tres grandes naciones étnicas latinas, fortaleciéndolas frente a las ambiciones exteriores, personificadas en Heracles. Al contrario que en la epopeya de Verdaguer, aquel no es el héroe común legendario de Hispania, sino el villano por antonomasia, el pirata extranjero que no viene a civilizar, entre otras cosas mediante la fundación de ciudades, sino a robar y destruir. Así lo hará también en otro epilio catalán que, como el de Braga, se presta claramente a una lectura nacionalista.

Gerión, héroe positivo en un epilio de Joan-Baptista Xuriguera

No sabemos si Joan-Baptista Xuriguera (1908-1987) llegó a leer el *Viriato* de Braga, pero saltan a la vista los paralelismos entre esta novela épica y su poema narrativo extenso catalán *Indíbil i Mandoni* [Indíbil y Mandonio] (1955). Si el caudillo lusitano se había opuesto a las invasiones romanas, los dos caudillos ilergetes habían luchado también por la independencia de sus territorios, tal y como Xuriguera contó en verso con una fidelidad notable a las fuentes históricas, esto es, sin las licencias imaginativas que se había tomado Braga. Como el lusitano *Viriato* se había convertido en el héroe nacional ancestral portugués por excelencia, la pareja política de Indíbil y Mandonio lo sería de los catalanes, tal y como sugiere la perspectiva adoptada, por ejemplo, por Àngel Guimerà (1845-1920) en su poema «Indíbil i Mandoni» [*Indíbil y Mandonio*] (1875). A esta coincidencia entre las obras de Braga y Xuriguera, que es demasiado general como para poder considerarse

significativa, se suma otra más específica. Xuriguera intercaló en la narración dos escenas de recitación épica semejantes a las presentadas por Braga. Una, titulada «Els íbers» [*Los iberos*] constituye, como la «Epopèia da Lusònia» del portugués, la leyenda mítica del origen de aquel pueblo, cuyo asentamiento final en torno al Ebro los convertía en antepasados de los catalanes como nación étnica. La otra, titulada «Gerió» [*Gerión*]³ retoma el mito de su nombre y, como había hecho Braga, invierte su orientación tradicional.

La versión de la leyenda de Gerión ofrecida por Xuriguera no difiere demasiado aparentemente de la más común en el mundo griego. Su Heracles accede por el sur, desde África, a la península ibérica en busca de los rebaños de bueyes de Gerión, para llevar a término el encargo recibido de su amo Euristeo como décimo de sus trabajos. Una vez encontrado el rebaño, tiene que matar primero al monstruoso perro guardián de dos cabezas Orto y luego a un guardián del rebaño, antes de acabar con los hermanos de Gerión, que también habían salido a su encuentro para evitar el latrocinio, y liquidar finalmente al propio Gerión. No obstante, Xuriguera introdujo algunos cambios significativos. Gerión no es ya un monstruo, sino un rey que llora su desgracia y que, sin haber atacado a Heracles, es muerto por este, a distancia y traición, con un dardo envenenado. Esta última acción confirma de la manera más cruel su maldad, ya sugerida mediante la descripción de sus rasgos físicos y de su comportamiento como una especie de bestia humana berreante, como alguien que solo conoce el lenguaje de la violencia y a quien solo mueve la codicia. En cambio, sus

³ La traducción se basa en la segunda edición del poema: Joan Baptista Xuriguera, «Gerió», *Indíbil i Mandoni*, Barcelona, Claret, 1983, pp. 50-53. Agradecemos al señor Pau Xuriguera Solà, hijo del poeta, la amable autorización para traducir y publicar «Gerió» en castellano. Aprovechamos también esta ocasión para rendir homenaje a su labor de promoción de la obra de su padre mediante un sitio web en que ha dado a conocer algunos textos inéditos de este.

adversarios humanos aparecen como víctimas que defienden sus bienes y su tierra. Esta era, bajo el gobierno de Gerión, un paraíso de abundancia y paz, al estilo de la Lusonia de Braga, mientras que el rival de Heracles se solía presentar como un monstruo tiránico en la tradición mítica, hasta Verdaguer inclusive. ¿A qué se debe este cambio? Un detalle puede resultar elocuente: mientras que Gerión habría vivido en el suroeste de Hesperia, Xuriguera sitúa sus paradisíacos terrenos entre los Pirineos, el Ebro y las Islas (Baleares, claramente), esto es, en el área donde el catalán se considera lengua autóctona. ¿Cómo no interpretar entonces que Heracles simboliza a aquellas tropas que, según el esquema seudohistórico abrazado por numerosos nacionalistas catalanes, habían invadido Cataluña en 1939 desde las regiones castellanoparlantes y habían acabado con su autonomía política, de manera análoga a como los romanos habían impuesto su régimen, mediante la violencia, a los antiguos ilergetes?

Estuviera o no realmente esta idea detrás de esta versión del mito de Gerión, es evidente su sesgo nacionalista, a juzgar por las palabras finales del agonizante Gerión, quien no encuentra mejor manera de maldecir a su asesino que llamarlo *extranjero*... Esta aparente xenofobia es quizá comprensible dada la situación de sometimiento, salvo en lo económico, en que se encontraba la nación catalana en aquel momento y, en cualquier caso, no debe ser óbice para apreciar este poema, el cual destaca por su hábil organización de su trágica materia, así como por la belleza de sus versos. Estos rivalizan con los del épico Verdaguer en sus rasgos formalmente más excelsos, sobre todo las sublimes descripciones de paisajes y figuras cuya grandeza, incluso monstruosa, realza su categoría de héroes sobrehumanos, si bien Xuriguera evitó los

retorcimientos sintácticos y los excesos retóricos del autor de *L'Espanya naixent*. Es una pena que un epilio tan bien escrito como el de Xuriguera se hubiera publicado cuando la poesía épica había quedado marginada por la Modernidad, pese a lo cual hubo también entonces tentativas de renovar las formas de la poesía narrativa, como indica otra versión de la leyenda de Hércules y Gerión que había visto la luz algunos años antes también en Cataluña, aunque esta vez escrita en castellano.

Hércules y Gerión en Tartesos según Juan Eduardo Cirlot

El barcelonés Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) es conocido sobre todo por su labor como estudioso de los símbolos, especialmente por su fundamental diccionario en la materia. Sin embargo, su obra es mucho más amplia y variada, y representa un ejemplo de perfecta sincronía con las vanguardias internacionales de antes y después de la Segunda Guerra Mundial, a las que acompañó en solitario como compositor, crítico de arte y poeta, en un entorno cultural español que, por el triunfo contemporáneo del neorrealismo, ya no era demasiado propicio a los experimentos formales y al hermetismo lírico practicados y fomentados por Cirlot. La fugaz reactivación de las vanguardias en la década de 1970, coincidiendo con el grupo poético llamado de los Novísimos, facilitó la publicación de alguna antología de su obra lírica, pero otros ejemplos de su experimentalismo literario en otros géneros y formas han permanecido prácticamente desconocidos. Entre tales ejemplos nos interesa especialmente por su asunto su versión de la leyenda del combate entre Heracles y Gerión, que fue el objeto de una de sus primeras obras

publicadas, *La muerte de Gerión* (1943)⁴. Su subtítulo, «Ballet», solo se ajusta en parte a su género. El delgado volumen que lo contiene tiene ciertamente una parte escrita en forma de guion coreográfico, con una descripción de los movimientos de los bailarines en el escenario para contar así la historia, a la que complementan notas concisas, pero bastante completas, relativas a la escenografía, el vestuario y la iluminación (el «Guion de colores»), además de una sinopsis esquemática de la acción en sí misma, independientemente de la disposición coreográfica, que abre el libro. Sin embargo, la mayor parte de este es realmente un poema narrativo, que el autor llama «misterio» y que declara haber concebido como un elemento al servicio del espectáculo de la danza. Esta declaración, que contribuye a explicar la yuxtaposición de géneros formales en *La muerte de Gerión*, no impide apreciar la narración versificada como un ejemplo logrado, y no muy común, de épica moderna, claramente heredera por su estilo de la escritura rica en imágenes más o menos osadas que había puesto de moda en España el grupo de poetas que habían aclimatado y nacionalizado las estéticas novecentista y vanguardista al combinarlas con los modelos nacionales del barroquismo gongorino y, sobre todo, al aplicarlas a temas populares, como había hecho Federico García Lorca (1898-1936) en su célebre *Romancero gitano* (1928).

Ese mismo año de 1928 vio la luz otro librito destacable de esta estética *fusionada* de modernidad castiza, barroca y popular. Se trata de *La toriada*, de Fernando Villalón (1881-1930), obra que cabe considerar un

precedente fundamental de *La muerte de Gerión* de Cirlot. *La toriada* es un poema épico-lírico en alabanza del toro de lidia en el que se intercala, como pieza central un himno al «padre Gerión» entonado en forma de coro alterno de «bicornios» (toros) y «eunucos» (bueyes). En él, los toros aluden a la leyenda del robo de los ganados de Gerión por parte de Heracles, pero también declaran que algunos de ellos escaparon al héroe ladrón y quedaron como último resto superviviente de la fenecida grandeza de Tartesos. Cirlot abraza también esta idea de Gerión como figura tartesia, origen que representa una novedad en la leyenda. En su «ballet», la acción se desarrolla en las inmediaciones de aquella ciudad mítica, la cual había estado prácticamente ausente de la literatura española hasta que en la década de 1920 se puso a buscar sus vestigios el prestigioso arqueólogo alemán Adolf Schulten (1870-1960), con tan nulo resultado como el obtenido por las incansables búsquedas de otro imperio mítico, el de la Atlántida. Pese a este fracaso arqueológico, Tartesos se convirtió en tema literario ya en uno de los episodios, más míticos que históricos, de *La novela de España* (1828), de Manuel Gómez Moreno (1870-1970), así como en *La toriada* de Villalón. Tras el final de la Guerra Civil española de 1936, Cirlot prosiguió esta línea de mitologización de Tartesos, en el marco de la materia mítica helénica más en general, como haría después magistralmente María Teresa León (1903-1988) en su novela *Menesteos, marinero de abril* (1965), aunque la escritora prefirió ligar Tartesos a las peregrinaciones de los héroes de la guerra de Troya tras la caída de esta ciudad.

⁴ Nuestra edición del texto castellano sigue el de la primera y única edición: Juan Eduardo de Cirlot, *La muerte de Gerión*, Barcelona, edición del autor (imprenta Pereda), sin fecha. Las cursivas y negritas en extensos pasajes así aparecen en la edición original. Regularizamos la puntuación y añadimos entre corchetes letras o palabras necesarias para la corrección o comprensión del texto, pero mantenemos la ortografía y léxico etimológicos preferidos por el autor. Agradecemos cordialmente a la profesora Victoria Cirlot, hija del poeta, su amable autorización para reeditar aquí la obra.

Cirlot, como Villalón, prefirió vincular Tartesos con los trabajos de Heracles.

En *La muerte de Gerión*, Heracles es un héroe positivo, que persigue al rey Gerión por haber este atacado a la hermosa doncella Tharsia, un personaje completamente imaginario que figura ser la amada de Heracles y que ha de arrojarse al mar para escapar del lúbrico Gerión. Este se muestra también cobarde, pues se esconde para intentar escapar del héroe, y solo lucha con él cuando este lo descubre. No obstante, los caracteres de los personajes parecen revestir una importancia más bien secundaria en la obra, que confía sobre todo su efecto estético a la belleza de sus versos. Estos generan una atmósfera de armonía clásica a través de las diversas escenas, entre las cuales destaca por su plástica la del entierro de la joven suicida, que sirve de pretexto a Cirlot para representar un ritual pagano inventado por él, en el inicio de una dramaturgia de la ceremonia que desembocaría en el drama monumental *Tartessos* (1983/2012), de Miguel Romero Esteo (1930/2018). Con todo, la fantasía mítico-etnográfica de Cirlot no se ofrece como un producto de una libertad creativa vanguardista. El autor presenta *La muerte de Gerión* como si fuera una recreación arqueológica posible, tal y como sugieren las referencias de la «Bibliografía de consulta» final, así como la afirmación de que el verso libre del poema narrativo se inspira en la epopeya mesopotámica de Gilgamesh, cuya antigüedad la convertía fácilmente en un modelo de poesía arcaica que Cirlot consideraba afín a la épica hipotética perdida de Creta y de Tartesos. No obstante, no nos encontramos ante una imitación/emulación de la poesía sumeria o acadia similar a *Le Poème de Šu-nir* [El poema de Šu-nir] (1922) apócrifo, de Philippe Selk (¿1873-1940?). El estilo de *La muerte de Gerión*

nada tiene que ver con el de la épica que declara haber tomado como modelo, sino que coincide con la poética abrazada por Villalón en *La toriada*, con la diferencia fundamental de que, en el poema de Cirlot, el lirismo y la abundancia de tropos e imágenes no ahoga la narración, sino que esta sigue el curso de la historia contada de forma que la poesía sirve a la ficción, en lugar de disimularla. Desde este punto de vista, *La muerte de Gerión* acierta a actualizar el género épico sin traicionar su esencia narrativa, en un período en el que las narraciones en verso aparecían a menudo como meras pervivencias de estéticas decimonónicas, tal y como parece ser el caso del «Gerío» de Xuriguera, última manifestación de la materia de Heracles y Gerión como asunto de epopeya. Este había sido el género tradicionalmente preferido para ella, pero no era el único. Heracles tuvo aventuras en Hesperia/Hispania distintas al combate con Gerión, y estas otras aventuras se contaron mediante géneros poéticos también distintos, por ejemplo, el soneto narrativo de estética parnasiana.

Hércules y Pirene en dos sonetos transpirenaicos

Jacint Verdaguer había narrado en el primer episodio de *L'Espanya naixent* el triste destino de Pirene, a quien el héroe Heracles no había podido salvar del incendio de los Pirineos, donde ella pastoreaba sus rebaños. El fuego lo había provocado Gerión para castigarla por no haberse dejado seducir por él. Sería esta la versión que el poeta occitano Prosper Estieu (1860-1939) sintetizó en un soneto escrito en su idioma materno titulado «Pirèna» [*Pirene*], que el autor publicó junto con su traducción propia al francés en prosa («Pyrène») en su

libro *Flors d'Occitània* [Flores de Occitania] (1906)⁵. Esta elección no extrañará en absoluto si se recuerdan los estrechos lazos que unieron a los escritores occitanos con los catalanes, y la importancia de Verdaguer como poeta para todos ellos, pero no se trata de la versión canónica, por así decir, de este episodio de la materia de Heracles en Hesperia. Esta versión tradicional es la consagrada por Silio Itálico en su *Punica* [*La guerra púnica*]. Según este poeta épico latino, Pirene había sido seducida y poseída por Heracles, cuando el rey Bébrix, padre de la joven, lo había hospedado en su palacio, antes de continuar el héroe su camino hacia Hesperia para enfrentarse a Gerión. Tras su abandono por el viajero, Pirene había muerto desesperada, sin esperar al regreso prometido de Heracles, el cual le construiría a su regreso una tumba y, según otras versiones, la cordillera misma de los Pirineos.

Sería esta última versión la seguida por una poetisa en francés, Andrée Bruguière de Gorgot (1892-1941), en su soneto «La légende des Pyrénées» [*La leyenda de los Pirineos*], del libro de poesías inspiradas por la historia antigua y los paisajes catalanes titulado *Dans les ruines d'Ampurias* [En las ruinas de Ampurias] (1918)⁶. Ese soneto constituye la síntesis, por anticipado, de un «Drame antique en trois acts et en vers» [Drama antiguo en tres actos y en verso] con el mismo título y de la misma autora, cuyo carácter estrictamente neoclásico lo convierte en una pieza estéticamente anacrónica en su tiempo. En pureza, no se puede afirmar lo mismo del soneto, porque este tiene en común con el de Estieu su estética parnasiana, escuela que se había revitalizado en alguna

medida tras el éxito de público y el triunfo literario de la serie de sonetos que constituye el libro *Les trophées* [*Los trofeos*] (1892/1907), de José-Maria de Heredia (1842-1905). Al menos, tanto Estieu como Bruguière de Gorgot siguieron la estética parnasiana a rajatabla, con su acostumbrada perfección métrica y formal y su retórica tendente a la armonía controlada de su construcción, más que a la expresión exacerbada de los sentimientos, al estilo romántico. Con todo, ambos sonetos parecen eficaces en cuanto a la expresión de la crisis emocional que sufren Pirene y, accesoriamente, también Heracles, ya que su misma objetiva frialdad aparente propicia que los sucesos extraordinarios de la tragedia se expresen con su fuerza intrínseca, sin exagerar los sentimientos de manera efectista. De tener que compararlos, se diría que el final del de Estieu, con Heracles sujetando en sus brazos a Pirene agonizante, es algo más vehemente y emotivo que el descrito por la poetisa, cuyo neoclasicismo le impidió seguramente ir más allá de la mera constatación de la muerte de dolor de la princesa. A este respecto, el soneto de Estieu está también más cerca de su modelo verdagueriano, pese a que la estética elegida, de todos modos muy en la tradición francesa, difiere en lo esencial del barroquismo hispánico de Verdaguer, un barroquismo que, *mutatis mutandis*, también caracteriza al estilo de los poemas de Braga, Cirlet y Xuriguera.

Como los gustos estéticos son libres, libres somos de estimar o no estos sonetos, los cuales tienen como mínimo valor histórico como raros ejemplos de cultivo transpirenaico de una materia antigua hispánica. A diferencia de

⁵ La traducción castellana se basa en el texto de la primera edición: Prosper Estieu, *Flors d'Occitania*, Tolosa, J. Marqueste, 1906, pp. 162 (occitano) y 163 (francés).

⁶ La traducción sigue el texto de la reedición facsimilar siguiente: Andrée Bruguière de Gorgot, «La légende des Pyrénées», *Dans les ruines d'Ampurias*, estudi introductorio de Anna M. Velaz Sicart, Belcaire d'Empordà, Vitel-la, 2015, p. 33.

otras grandes leyendas paganas, ni siquiera el genio de Verdaguer alcanzó a internacionalizar el asunto elegido, aparte del soneto de Estièu, que sepamos. Ni siquiera parece que el Heracles hespérico, pese a su origen no local, por proceder de la Antigüedad clásica, alcanzara las orillas de la hispanidad ultramarina⁷, a no ser por un cuento de un escritor brasileño.

Un Hércules alegórico y sentimental de Coelho Neto

Henrique Coelho Neto (1864-1934) fue uno de los maestros reconocidos del relato decadentista, a menudo en su vertiente simbolista, en torno a 1900, gracias a colecciones de narrativa breve como *Rapsódias* [Rapsodias] (1891), cuyo éxito puede deducirse del hecho de que fuera uno de los escasos volúmenes de esa estética que alcanzaron a disfrutar los honores de una segunda edición, concretamente en 1911. A su éxito no fue ajena seguramente su carga sentimental, siempre del agrado del gran público. Los cuentos de este libro primerizo del autor son viñetas en que diferentes símbolos, privados o tradicionales, se ponen al servicio de una expresión subjetiva del amor, según un concepto de homenaje suave y rendido a la mujer que no debió de desagradar a sus lectoras. Este planteamiento es patente en los numerosos pasajes del libro en que las repeticiones de las expresiones del sentir del amante-escritor y los apóstrofes apasionados a la amada generan textos emocionalmente excesivos. Así ocurre, por ejemplo, en los cuatro párrafos finales de «O espelho de

Brigantium» [*El espejo de Brigantium*], uno de los cuentos de *Rapsódias*⁸. Ese pasaje final constituye una especie de explicación emotiva de la alegoría indicada en el título del cuento y que constituye su cuerpo principal, separado por asteriscos de la conclusiva efusión amorosa.

Para sugerir simbólicamente el sentimiento de *saudade* o nostalgia que embarga al amante alejado de la amada, pero que siempre la lleva en el pensamiento, Coelho Neto recurre a un episodio de la leyenda hispánica medieval de Hércules, en la versión ofrecida por la *Crónica General* escrita bajo la supervisión de Alfonso X de Castilla. Tras vencer a Gerión, Hércules habría levantado la torre coruñesa que lleva su nombre hasta nuestros días. Su hijo Hispán habría hecho luego fabricar un gran espejo para colocarlo en la torre y poder ver gracias a él si se acercaban por el mar naves en son de guerra. Coelho Neto modifica la leyenda al hacer que sea el propio Hércules quien done a las buenas gentes de Brigantium (el nombre antiguo de la ciudad) un espejo maravilloso capaz de mostrarles a sus seres queridos cuando estos se hubieran embarcado lejos, para así tenerlos siempre ante la vista, tal y como describe el autor mediante breves viñetas de personas de todas las edades mostrando así su afecto, con una ternura realizada por el realismo de las imágenes. Así se nos presenta un Hércules cariñoso y emocionalmente benefactor que, al igual que en los sonetos transpirenaicos, desarrolla una vertiente personal del héroe generalmente descuidada en los tratamientos literarios de sus trabajos. Por lo demás, el héroe amante o protector del amor que protagoniza este cuento de Coelho Neto y los dos sonetos parnasianos

⁷ Por «hispanidad» se entiende aquí el conjunto de las regiones en cuya producción escrita predomine alguna de las lenguas derivadas del latín, tal y como este se hablaba en la antigua Hispania romana.

⁸ Como no hemos podido consultar la edición de 1891, no sabemos si «O espelho de Brigantium» se publicó en ella o en una edición posterior. La utilizada para la traducción castellana que sigue es la segunda: Coelho Neto, «O espelho de Brigantium», *Rhapsódias*, Rio de Janeiro – Paris, H. Garnier, 1911, pp. 117-118.

transpirenaicos contrasta radicalmente con el varón musculoso que pasa por todo con su fuerza bruta, para bien o para mal, tal y como aparece en la mayoría de las versiones hispánicas peninsulares de la materia de Hesperia. Este contraste no tiene seguramente otro origen que el propio género de estas, que es la epopeya. La poesía épica tiende a lo guerrero, al conflicto entre cuerpos combatientes, y de ahí que sea natural el carácter físicamente luchador de Heracles. En ello fueron fieles los autores peninsulares a la tradición clásica desde los griegos, con lo que situaron sus poemas dentro de una insigne línea literaria de la que

generalmente no se mostraron demasiado indignos. Al menos el joven Verdaguer pudo demostrar mediante *L'Espanya naixent* que su musa épica podía rivalizar con la de otros grandes poetas épicos del pasado. Gracias a él sobre todo, la materia de Hesperia tuvo por fin quien la cantase y narrase como merecía la variedad y el atractivo de las fantasías míticas imaginadas en torno a Heracles a lo largo de los siglos, tal y como los amables lectores podrán comprobar si le dedican el pequeño esfuerzo de comprensión y compenetración que requieren este y los demás textos aquí recuperados.

JACINT VERDAGUER

La España naciente

TRADUCCIÓN DE MANUEL ESTEBAN SANTOS

INTRODUCCIÓN

Ves esas olas turbias que se extienden por el mar, como fieras en manada por las cumbres de los Pirineos, y en su corriente eterna, gemidoras, vienen a postrarse a los pies del firme gigante Teide.

Aullaban en tiempos lejanos, como ahora son de España, lo que hoy es Atlántico todo fue tierra yerma, no viraba el águila de la cima de la montaña el agua que con sus salpicaduras sacude ahora su nido.

Pues gigantesco se extendía el continente hesperio; hasta dónde alcanzaba, solo el gran Dios lo sabe, pero el sol que ilumina un

hemisferio con un rayo, no podía verlo a placer de extremo a extremo.

Allí reinaba aquel Atlas que desde la azulada bóveda baja a una esfera de cedro los signos de oro, y que ató, ingenioso, con cadenas eternas al sol llameante y al astro que más lejos orbita.

Por eso quizás, y por ser de mente fantasiosa, soñó Grecia verlo con corona de estrellas, y cabizbajo sin decaer bajo la bóveda inmensa, sirviendo con hombro firme a la máquina de los cielos.

En esfuerzo y tamaño salieron a él sus hijos, pero del cielo amistoso no se hicieron querer, pues, tras revolver reinos y tierra, quisieron asaltar soberbios el empíreo.

Mas una noche sonó la tormenta y el trueno, se agitó Europa como la hoja de álamo en manos del viento y, despertándose al alba por el terremoto, crujiéndole los huesos de espanto, no alcanzaba a ver al mundo hermano.

Le había hecho sentir Dios el peso de su izquierda, y el mar de una engullida silenciosa la encogió, quedando solo el Teide, dedo de su mano de hierro, que parece decir a los hombres que así era la Atlántida.

Fue el gigante que Grecia vio en guerra con los dioses, que con sus brazos tocaba el sol naciente y el poniente y, no contento de estrechar la antigua y nueva tierra, quiso alzarse a coronar su frente de soles.

Por donde sedente regía, se veían correr olas como yeguas sueltas en espaciosa era, y de los vivientes que yacían extendidos como granos de arena, solo salía una mujer a hombros de un gigante.

Mas para el gran reino naciente al que en buena hora daba su nombre perfumado, de Hésperis tuvo bastante, pues siéndole aurora de glorias y libertad, pronto para él fue cetro de mar y tierra.

LA QUEMA DE LOS PIRINEOS

Uno cuenta que encendió el sol con su chispa, para llamar al héroe al mundo occidental, sobre quien se remolinaba el río de su ira, el río de fuego y azufre que había de hundirlo.

Otros, que los pastores prendieron algunos madroños y, para asegurarse, pastos y herbajes, y de una selva a otra se extendieron tanto las llamas que nadie pudo cortar sus rojas alas.

Pero solo los hombres saben que a la sierra subía en negra noche el incendio surcando ronco torbellino, y de Creus hacia Asturias

llevaba sus ríos de lava, sin serle estorbo ventisqueros, collados ni torrentes.

Parecía en las tinieblas una enorme serpiente infernal que, a través de Europa, de un mar a otro, respirando humo y llamas, espeluznante pasa remojando su cabello de chispas y de fuego.

Abatía los robles, gigantes de los bosques con que la joven tierra vestida ya se mostraba al nacer festejada de luces y de cantos, y caían encendidos y agavillados al llano.

Amontonándose, ruedan abajo piedras y rocas, crujen por el suelo fresnos y hayas hechas trizas, y la humareda y las llamas en la altura se enroscan con humo y polvo de los abandonados casales derribados.

Al ver que sus lágrimas no pueden apagarlo, se desgredan y escapan los pastores, girando la cabeza; les siguen balando los corderos y, sin tocarlos, osos y aulladores lobos huyen con ellos.

Así, después de siglos, cuando tronó en esas cumbres entre tintineos de armas la voz de Don Roldán, junto con su gran maza voló en señal de guerra, donde la esperan con espanto los pastores de Pallars.

Los moros, como si les cayese encima la montaña, asustados huyeron plana de Urgel adentro y, antes de caer la noche, ese rincón de España quedó limpio de hatos de miedosos sarracenos.

Ni al águila le valen sus vigorosas alas, cerca del sol, adonde se eleva como para hacer un nido; la desala el vivo incendio y cae como los grajos y, junto a los peces del Ter, queda cocida a la brasa.

Y avanzan, avanzan las llamas del río que todo lo anega, cabañas, trigo, reses, cultivos y aliagares; al salirse de madre, el río que a Egipto riega no arrasa tan deprisa los palmares y mieses.

Persigue a los gamos y ciervos ladera abajo, se enrosca en las honduras, del llano brinca al cerro, derrumba en la negrura honda la peña

que se asoma y se la lleva a rastras, hecha cenizas y carbón.

Y avanza, avanza por su camino de sierra en sierra; donde antes sonaban cornamusas y grallas, solo se oye el chillido de los perros y las fieras que destierra, el tronante crujir, bramidos y tristes ayes.

Y el áspero muro de rocas que entre enemigas razas se extiende, firme, gigantesco y soberbio, como brazo de Dios, de llamas alza a los astros sus almenas y torres, y de Galicia a Rosas se ve nadar en fuego.

Al llenarse de cabo a cabo los cielos de humo y al fundirse la cordillera al quemarse de punta a punta, bajo el manto de llamas azotadas por el huracán, gargantas y grutas emiten un gemido ensordecedor.

Como en sereno mediodía se vio el fuego horrendo, desde donde el sol se eleva hasta donde se pone; y al silbo, terremoto, chisporroteo y estruendo, retronaban heridas en las cuatro partes del mundo.

Se chamuscaron las nubes y, por miedo de volverse cenizas se amorteció el follaje de las estrellas mismas y, gimiendo, la tierra se estremeció en sus ejes, creyendo que el incendio del juicio ya estaba allí.

Mientras tanto, cerca de Arles, los robustos gigantes apedreaban al héroe, de orgullo y de ira henchidos; bajo los deformes cantos y rocas que le lanzaban, dejan ahora pasar el chubasco los viajeros.

Ya creían darle muerte y sepultura con seco apedreo crudo y espeso, cuando de golpe se enciende y por su maza yacen quebrantados y maltrechos, como al separar en la era la paja del trigo.

El gran fuego entonces presto endereza sus pasos, rojizo sobre las nubes lo ven descollar y, al oír ayes de virgen, hinca los brazos desnudos, haciendo temblar a pastores y pueblos.

Entre los riscos de Puigmal se abre un barranco, medio oculto por troncos y peñascos caídos, donde, respetando a Pirene, el fuego se había arqueado de una punta a otra.

Allí estaba hechicera entre jabalíes y osos, que en la aspereza buscaban como ella escondite, sobre una roca abrigada por sus largos cabellos rubios, dando las últimas boqueadas de espanto y de temor.

Compadeciéndose de la amada la saca, como una vera rosa, aplastada entre zarzas, de la espuma del río, pero la retoma enseguida y la posa en el yermo, desfallecida y lánguida. «Aquí muero —le dice—.

»Pero a ti, que te expones por salvar mi vida, tan solo me queda para darte este puñado de polvo; quiero decirte quién es el brazo que me ha herido de muerte, haciendo presa del incendio mi dulce morada.

»Desde que vi la luz, viví en ella feliz, de día pastoreaba mi pequeño rebaño y el ruiseñor dulcísimo junto al vallado venía a darme sueños virginales de noche.

»Así sin darme cuenta, mis horas se deslizaban, en quietud apacible que no tuviera fin, si alguna compañera de las que bien me querían no hubiera hablado de mí a Gerión feroz.

»Abandonó, loco por verme, sus torres de Gerona y, cayendo a mis pies herido en el corazón, quiso poner en mis sienes la corona de España y a su lado sentarme en asiento de oro.

»Yo lo rechacé y, al ver que a mis sombras y ovejas tenía en más estima que a su trono opulento, encendió mis boscajes para dejarme sin ellos y... acabar aquí, mírame, sin rastro de refugio.

»Cuando ya era en vano querer sacarme del fuego, quizás atormentado por el resquemor del pecado, pastando con sus vacas marchó camino a Gades, donde entre aquellas cordilleras no oyera mis gemidos».

Dice así y la muerte su labio deja mudo para siempre, petrificado por su aliento frío, y desvaneciéndose del héroe los hermosos sueños, queda lejos del cielo donde se veía, en triste soledad.

Muchas mañanas y atardeceres los pinos y las encinas lo vieron plañir sobre ella el lamento triste del amor, pues en tan antiguos siglos las niñas catalanas nacían para ablandar el corazón de los grandes héroes.

Pero ya al rugiente incendio se abrían las montañas y por cien bocas rojas y anchas como de un volcán, a borbotones expulsaban la plata, atesorada por el Eterno en sus entrañas como en la urna más rica.

Y al correr por las brasas en escarchada madeja, con su espuma amarilla se mezcló el oro fino y a esparcirse bajaron los dos de ribazo en ribazo, ola deslumbrante por el jardín español.

Cuando florecen el romero y la malva por el yermo rosado, así se derrama la dulce miel de una colmena; riendo al despertarse el sol tras el alba, así cubre el cielo su cabellera rubia.

De oro se ciñeron los márgenes y se coronaron las cimas y a las estrellas avergonzó su brillo y ardencia; de otras blancas flores se engalanaron los árboles y de un rocío de oro, los claveles y lirios.

Con alas frescas de llovizna cuando de madrugada los aires iban refrescando la montaña, puso sobre su cabeza, que baña la luz del día al nacer, las cenizas adorables, aún en pleno llanto.

Y desnudando los riscos y las rocas de aquellas tierras, descrestando montañas, navas y colinas, un mausoleo le alzó de sierras sobre sierras que, apiladas a rastras, al mundo hacen gemir.

Y desde aquella hazaña, pudo mi dulce Cataluña dormirse al abrigo de otro castillo de rocas, más lejana España de la enemiga Francia, y se alargó hasta el mar el áspero Pirineo.

Honrada la pastora con sus últimas lágrimas, anhelando vengarla del enemigo Gerión, con aire fiero por camino luciente de estaño y plata fina bajaba de Creus a Montjuic.

Allá en el altar de Júpiter oró humilde de rodillas y, a las olas después volviendo la mirada, ve llegar, meciéndose, la barquita dorada que, al venir de Grecia había perdido en unos escollos.

Jura gozoso fundar un día allí una ciudad que de la barca hiciese el nombre perdurable, y que los sitios vecinos que como reina les daría se acercaran todos con rodilla en tierra.

Ni en vano pedía para ella al dios potente del mar el tridente, y a Júpiter el rayo, pues si la mar registre sola, oh Barcelona, relámpagos fueron un día tus barras en el campo.

EL HUERTO DE LAS HESPÉRIDES

Se embarca y, cerca de hermosa Gades, salta a tierra, buscando entre las peñas al vaquero Gerión, el cual, temeroso de hacerle de brazo a brazo la guerra, pensando así perder, le habla halagador.

«Tú que en Grecia viviste el sueño de la infancia, ¿de la gentil Hésperis nunca oíste que de una estrella vivísima, tal era su belleza, la hicieron hija los hombres al despuntar el mundo?

»Y no siendo ya doncella, ¿aún está celosa como el cielo de sus astros la Atlántida feliz? Muerto entonces su marido Atlas, se desposa ahora de nuevo, temiendo que el duelo de la viudez la mustie.

»El héroe gentil que veía, de corazón más firme y noble, la luna de luz nueva que primero baña el cielo, con ella podrá mandar al pueblo de los Atlantes, por él en aquellos países se habrá desprendido la estrella».

Eso le decía para llevarlo a la huesa con tal que, para hacerle un presente, del naranjo que muestra los brotes más cargados y vivos, con su mano derecha pueda apoderarse de la rama cimera.

Despidiéndose deja al traidor y su reino y las montañas de Atlas ve verdear de lejos, ve amarillear a trechos en sus laderas el trigo, como un río de oro que corre entre hierbas y encinas.

No hay pedregales ásperos, ni arcillosas crestas, húmeda hierba alfombra hondonadas y cumbres, donde muestra, entre fresnos y árboles extraños, la palma desgredada sus endulzados racimos.

Los corderos saltan por el fresal sombrío, cerca de los carneros que escamondan el sauce que gotea, y la cabra busca enrisándose el árbol comestible por los huecos de las rocas, colgadas sobre el río.

El Tajo y el Guadiana, y el que de plata fundida roba a la alegre Bética cien juguetones cántaros, corrían dulcemente por la isla deliciosa, y oro de sus fuentes dejaban por márgenes y humedales.

Y al vaciar abundantes en poniente su cauce, y empujar mar adentro las salobres aguas, a marinos y peces, por donde el sol se oculta, dan a beber el agua dulce de los jardines españoles.

A través de eriales y de bosques, al gran jardín se encamina, de noche y día marcha sin detenerse nunca, cuando a su espalda rompe el día por tercera vez y, coronado de palmas, divisa un lago.

Embelesado se acerca y al poco rato ve amarillear las doradas naranjas del amor, como si cada una fuera otro sol que saliese al aire de las olas para alumbrar el mundo.

Se adentra por camino de cedros, besan sus sienas aires de olor de miel al vuelo, se oye el dulce murmullo de aguas y suave follaje, y se le abre un cielo de músicas y belleza.

Los manzanos en fila y los altivos granados se agachan al dulce peso de su nueva flor, acoplados de dos en dos, formando porches sombríos, y el cielo hermoso azulea entre las frutas de oro.

Almendros que se mecen parecen olorosos ramos de sus blancas flores en el risueño abril, y se antoja comer su fruta en ramilletes, entre las joyas que la gentil vid se encarama a colgar.

Sobre los pámpanos y manzanas y bellos colgantes de perlas, abre alas de escarcha el pájaro del paraíso, gorjean trajinando ruiseñores y mirlos, y canta dulcemente el añoradizo tordo.

Riachuelos que corren y fuentes que manan, piedras finas al fondo que dejan ver oro fino, caléndulas y menta enjoran las orillas, con su pizca de trozos de arco de San Martín.

Y con dulce borboteo y sonidos de amor le dicen que en sus márgenes verdes se detenga a reposar, y muchachos que cantan y ríen recogiendo florecillas le vuelven a rogar con festivos gestos.

Sin volverse, Alcides se apresura a internarse hacia donde lo llama, con su aroma y rumor argentino, el árbol que, entre los otros, parece con su dorada fruta un cielo de esmeraldas cuajado de estrellas de oro.

A la sombra de sus ramas y al son de dulce lira, baila el tierno grupo de doncellas de las Hespérides, juguetea con matas de la seda y melocotones por el musgo, y a brincos alcanza naranjas del ramaje.

Cuando se acerca a romper la rama cimera del árbol, desenrosca un horrendo dragón de ojos llameantes, que se echa encima salvaje con su cola en forma de lanza; con su boca ancha y rojiza le va a atrapar las manos.

Lo advierte y lo aplasta bajo su pie macizo; cuando sus sesos, hechos trizas, pringan la raíz del árbol con salpicaduras de su veneno y sangraza, ellas rompen en llanto que llega hasta el cielo.

«¡Ay, Atlántida triste! ¡Mas, ay de los hijos que amamantas! Que de todos en la tierra bastante ya se ha hablado, pues ya se han cumplido las profecías hechas por el padre amado cuando murió en nuestros brazos.

»Fuimos gigantes, nos decía, bajo nuestra espada los bosques se abrasaban, los ríos manaban sangre, donde la dejábamos caer la tierra quedaba rasa y los montes y el mar no nos eran obstáculo.

»De Libia arrancamos a las fuertes amazonas, tirándolas al agua como cabritos hurraños; aquellos arenales los regamos con sangre de gorgonas, agarrando su duro cabello de sierpes para descabezarlas.

»Quebramos los Pirineos, los Alpes y los Apeninos rompimos; cuando de carne y batallas el corazón nos dijo basta, a la Europa salvaje y a África pudimos, como a dos terneras, atar a nuestro yugo.

»Grecia, sin embargo, al clamor de nuestras armas nata, crecía y se nos encaró un día espada en mano y, haciéndonos retroceder de collado en collado, nos arrinconó, fuerte, en el país de donde salimos.

»Y aquí caeremos, allí donde jamás otros cayeron, el pueblo al que enseñamos en nuestra marcha a oriente, con nuevo soplo vital, aquel que ha de dar al viento los huesos y cenizas de todos nosotros.

»Solo quedará, por los desiertos de Europa, cubierto de zarzas algún trozo de nuestros muros ciclópeos, para dar cobijo salvaje a asesinos y fieras, como despojos de un pueblo por el Eterno condenado.

»Y como si les diese vergüenza de haber cobijado a quienes despertaron al mundo,, negarán nuestro nombre y solo dirán “somos rastro de unos gigantes que pasaron”, y no sabrán los sabios de dónde éramos ni quiénes somos.

»Cuando un guerrero, cubierto de la gran piel de un león, aplaste de una patada al guardián del jardín, ese ha de ser el héroe que nos abrirá la huesa y con él llegará nuestra fin postrera».

Los Atlantes les oyeron desde la garganta, y arrancaron abetos y robles, como ellos de corazón de bronce, que el cielo parecían amenazar al agitarse, bajo musgosas rocas que el tiempo va desmenuzando.

Los otros, confiando en sus brazos de hierro, bañados diez veces en sangre de tigres y leones, que a muchos reinos llevaron días de duelo y entierro, con sus vasallos caen por millones en el huerto.

El héroe más valiente que a pasos de gigante se acercaba a la puerta, con el brote en los dedos, se ve trabado; cien brazos se anudan a sus brazos y un bosque bullicioso de antenas apunta a su pecho.

Pero rompe el ejército por donde arrecia la tempestad; con solo descargarla, sentía en sus anchos hombros agitarse la terrible herramienta férrea hambrienta de carnicería y lágrimas.

¿Viste el huracán que barre cielo y tierra, arranca al monte la cabellera de árboles, agavillados al caer, y llevar a un gran río la guerra y, al estallar, hacer retroceder sus aguas hasta la fuente?

Pero retornan henchidas, y por el llano y el torrente ensanchan más los brazos, rompe con un gran bramido y en remolino deja, entre lodo y espuma, los pinos donde anidaban la garza y la oropéndola.

Tal fue el deleite del gigante de Grecia, su furia al romper enardecido la doble barrera de armas, pero no ha salido de ella cuando ya se adentra en el bosque, pues por llanos y montes todo está atestado.

Con sus armas de ramas y troncos de toscos robles, parecen olas rugientes de mar arrasador, que transportase por los aires carrascales y

bosques, costas y villas y campos al buscar abrigo.

En medio, como un segador va desmochando la mies; a cada golpe que da cae una parte; con sangre de sus hijos se abreva la isla y, al ruido de los gritos, heridas y caídas, tiembla de cabo a cabo.

Allí, donde puede golpear con la maza con más libertad, desata sus iras; empuja, rompe y arrastra cual despeñado torrente; los más bravos del ejército de cuatro en cuatro caen; los demás, como espigas, de ciento en ciento.

Fulgura por los aires su hierro pesadísimo, parece que, por una hora, para asolar sus obras, hubiese puesto el Altísimo los rayos en su mano homicida, y a manojos los lanza aquí y allá.

GIBRALTAR ABIERTO

Pero los cielos dejan caer alguna de las más coloridas de las florecillas de inspiración que vuelan en bandadas entre las estrellas, pajaritos de la gloria, como al retirarse el rocío.

Se escurre entre punzantes armas y altos brazos, cargándose al hombro la goteante maza y, como saeta se escabulle, sin detenerse corre hasta que pisa el rastrojo de los campos de España.

Entre la bronca Libia y la España limítrofe, se alzaba en medio una hilera de montañas, como una gran cadena, de la que aún perduran los cabos de Gibraltar y Ceuta.

Lo retiene al principio el soberano arquitecto para ligar su peso al fuerte Mediterráneo, que iba ya, en su primera marejada, derecho a mezclarse con las aguas del brumoso Atlántico.

Pero está escrito: el Altísimo levantará un anochecer la compuerta del mar para lavar un crimen del mundo y, al venir a sus casas a anidar

la golondrina, no encontrará un brote para posarse un rato.

Y llega el anochecer, ya de Hércules relampaguea la férrea maza que cae sobre el gigante Calpe, parecida a un cometa que por el cielo se arrastra, derramando sequías, pestes, lágrimas y sangre.

Pasmados caen los hombres; se estremecen los montes, y en triste silencio espera el mundo algo grande, y, abierto Calpe como una manzana, muestra sus entrañas al sol, que entre nieblas para siempre se le oculta.

Retoma coraje y alza hasta cortar las brumas el hierro que de la isla hizo un campo de muertos, cuando volando llegan recuerdos de Hésperis como palomas de escarcha a cortejarlo.

Creyendo que va a segar la rosa del gran jardín, quiere desviar el acero que enciende el aire al bajar, pero, rebelde a su mano, se atierra y la muralla cortada hasta los cimientos abre reguera al mar.

No creyendo que fuese la victoria del todo suya, se gira y ve en el aire una divinidad, nunca cantada por la griega lira, descendida de la gloria como consuelo a los hombres.

De sus ojos brotan iras, grifos de viva llama, las tormentas oculta en los pliegos de su túnica, los rayos del cielo le ponen corona de centellas, música tierna le toca el trueno con fuertes estallidos.

De una espeluznante nube, cuya horrenda visión espanta, con alas renegridas reboza su frente, blande con firme mano la espada llameante, que ha de romper el hilo de oro del que pende el mundo en su rodar.

Como el sonido de trompa que escuchará aquel día, su voz estalla de sus hondas entrañas con temblor y sacudidas, mientras que, por el cielo que se incendia, retruena ásperamente el traqueteo de su carro.

«Deben morir los hijos de Atlas, hasta el mundo que los sostiene se ha de hundir en

astillas como barco podrido; nada de ellos debe permanecer, ni el polvo, ni briznas de hierba, que haya sentido la carga de su pie maldito».

Ahogando el trueno y el vendaval, así el arcángel grita, y dándoles un trozo de Calpe a tragar a las aguas. «Como esta roca —dice—, la Atlántida ha de ser devorada, y dudarán los hombres de que haya existido.

»No te duela que tu diestra descargase el golpe terrible; yo, ministro de venganzas, a Calpe la guie y, para no lastimar tu corazón hermoso y sensible, de la divina Hésperis su imagen suprimí.

»Mas no la llores, ella contigo ha de sentarse mañana en el rico trono de oro del salvaje Gerión y de los héroes que procedan de vuestro matrimonio gozarán los siglos del porvenir.

»Para ellos Atenas será esclava, con Libia vencida harán el camino del sol sus barras y leones; ellos encontrarán la mitad de la tierra perdida y con su manto de gloria se abrigarán dos mundos.

»Date prisa, mientras detengo el fuego del cielo, desciende del risco a las olas, atraviésalas de un salto, sácala de la Atlántida, que una nube ya amortaja, y harás la voluntad del gran Dios en lo alto».

Alza la mirada y, entre los rayos de su corona, un punto aviva su cara como relámpago lejano; el fondo negro del cielo se abre y truena, y de espanto y fiebre partió por tierra.

Pero enseguida, enardecido por una chispa desprendida de sus ojos que encendió sus entrañas, listo como si los vientos lo llevaran, se dirige a la Atlántida, que gime anegándose en el hervor del piélago.

Tan pronto como las olas tienen hinchadas brecha abierta y en montonera se lanzan como fieras aullantes y, llevándose a pedazos el monte, lo desmoronan, abriéndola así más anchurosa y grande.

Y olas sobre olas, rocas sobre grandísimas rocas, en gigantesco arco se lanzan hacia abajo, abriendo en su caída un hervidero de hoyas y abismos hondísimos y de vientos de donde nace otro caos.

Bramando de un polo a otro borbotearon las aguas, se sintieron arrastrar por férrea mano invisible y se despeñaron en riadas inmensas y mares, un tremedal haciendo de la tierra.

Si solo para arrasarla del firmamento rompiesen las tenebrosas aguas, y con fuerte estrépito, cayesen rodando del universo con lo quebrado, llevándose abajo trozos de un astro a otro, tal salto del cielo a la tierra sería infernal terremoto, remolino y desorden, y por tierra el hombre caído lo esperaría, pálido, crujiéndole los huesos, con el cabello erizado.

Tal vez grandes países que en toda su amplitud las aguas contenían desde el tiempo de Noé, verían ese día menguar su tamaño, y temería el marino desplegar sus velas.

O quizás escurriéndose todas de una riada, pudieron secarse en llanto a los rayos del sol, y la hierba submarina en la que el barbo mora dio hojas y ramas al nido del ruiseñor.

La gran cascada en ramas de mar se destrenza, los bosques y explanadas cubre por momentos y, para abrirles camino, rodando y sumergiéndose, se hacen de lado las sierras, se tienden las lomas.

A través de todo ello, de trigales y bosques, que hierven con las nubes en espantosa mezcla, nada y camina Alcides hacia el huerto de los cantos, ya remanso de lenguados, merluzas y tiburones.

A sus lados se hundén y nacen islas nuevas y, asomándose tal vez con tristes balidos, algún cabrito espera ser pasto de marinas lobas, que vuelva a ser engullido su lugar de nacimiento.

En deshechos rebaños lo envuelven corderos y terneros, grita el boyero montando trozos de barraca, olvidado de su mujer, que en

vano a los peces quiere privarles de su hijo en la cuna embarcada.

Pastoras enterradas en lodoso fangal le tienden atolondrados los brazos de escarcha, y a sus gruesas piernas y larga cabellera se cuelgan tiernos infantes y viejos medio ahogados.

Pero a todos los deja y empuja a cada lado, boga con cabos que lo traban y, leñando la maraña, a la llama de un pino teoso atizada por el ronco huracán, va buscando a la gentil Hésperis de negros ojos.

Entre suspiros tristísimos y gemidos de infantes, vienen vivos a apuñalarle el corazón sus alaridos, como chillidos y píos de frailecillo de pluma fina al llevarse el torrente sus retoños medio plumados.

Corre hacia allí, pero ella, que en su triste agonía cuenta entre las olas aquella que la colgará, lo ve paseando la mirada por sus países, por los encantados países que nunca más verá hoja.

Llora un último llanto con sus bellas hespérides, que encogidas mueren heladas y tristes bajo el naranja y, a la sombra de donde fueron sus glorias y delicias, dejándolas cadáver, aún vuelve a llorar.

«¡Ay, que han de desnudarse, hijitas, nuestros brazos! ¡Se me parte el corazón en el pecho por tener que decíroslo! ¡Nosotras que vivíamos solo de besos y abrazos, debemos despedirnos para bajar a la huesa!

»La que os puso en la tierra por siempre ahora os deja, pero ¡ay! no tildéis de crueles sus entrañas; mirad qué áspero dolor las desgarran como entonces, mirad que son mis lágrimas del corazón raíces fundidas.

»No queráis saber más, palomas bellas del cielo, retornad ahí felices sin conocer el mundo; yo, que ebria de sus aromas viví un día, tendré que arrastrarme con la vergüenza en la frente».

Así dice y, girándose con sus hijos, les ordena imperiosa, ya que había llegado el gran

diluvio de nuevo, que a lo alto del desfiladero subieran a hacer una cabaña donde pudiesen pasarlo a pie enjuto.

Allí vuelan, con grandes guijarros subiendo a la espalda, y legones para hender la roca de solana y para usar como jácenas y sopandas, y de paso se cargan encinas a la espalda.

Sintiéndolos marchar tan cargados a la muerte, al pensar que es ella la que los envió, se le anuda el corazón, alza los brazos y los retuerce en el aire, y demente abre la boca para decir que los había engañado.

Pero recuerda de pronto que, por salvar su vida, perderá ella la suya con la joya que tiene de mayor valor y los deja correr a su sepulcro, erizada, y ataja firme el llanto que va a reventarle el corazón.

Despidiéndose por siempre con un ay de agonía, inicia el río de lágrimas lejos ya de todos y, con el cabello al viento, como presa de locura, al héroe que se acerca le dice entre sollozos.

»Oh quien quiera que seas, tú que viniste a ver ponerse la última luz sobre mis países, si de madre naciste como los demás hombres, compadécete de mí, de mí que con lágrimas de sangre mojo tus pies.

»Yo fui madre, no permití a mis hijas ver el cielo, porque con su belleza no quisiera engalanarse; mueren, pues, y su último aliento no puedo beberlo, ¡yo que les di la vida, ni con ellas puedo morir!

»Cien hijitos me rodearon, batalladores corajosos, de puño y gentileza como ellos no hay en el mundo, ignorantes cavan ahora su huesa en la espesura y antes que caiga la noche, ya madre no seré.

»Una patria tuve, yema de la tierra; ni cara patria tengo, ni nada de cuanto amé; tu brazo, tu terrible brazo la sotierra para siempre y solo me dejas ojos para llorar su fin.

»Al corazón que hiciste pedazos con tu hacha, por los dioses a los que te pareces, no

ignores un consuelo; sácame del huerto de lirios, que ya es estanque de peces, aunque no vea nunca más un rayo de sol.

»En el tiempo en que mis días amorosos me coronaban de flores de juventud que marchita la desazón, cerca de mi patria, a la sombra de altos bosques, soñaba apoyada en el pecho del bello Atlas.

»Él con la mirada en los astros, y elevado el pensamiento, cantaba el resplandor de las estrellas y, al clarear el alba, con la avenencia de los cielos, la tierra y el espíritu, con dorada lira acompañaba yo el hermoso canto.

»Yo lo acompañaba con la lira, vuelta hacia mis infantes, me deleitaba verlos encaramados a los cerezos, dar de comer tiernas ramas y hojas al rebaño y rodar por el llano con los perros, traviesos.

»De chicos dejándolos en la hierba con sus juguetes, buscábamos a veces un fresquedal junto al río para nuestro recreo, donde robábamos el nido al reyezuelo y al verderón.

»Allí por las mañanas revivíamos nuestra doncellez, la risa y el fulgor de la más joven Hespéride y palabras nos decíamos de inocente galanteo, que el pecho y las entrañas henchían de dulzura.

»¡Mas, ay, de aquellas horas qué triste recuerdo me queda! Solo lo puede sentir el corazón que las gozó. ¿Ves esos ojos y mejillas quemados por la tormenta de llantos? Pues poco te dicen de lo que me hace sufrir.

»Un día, ¿por qué lo recuerdo?, cayó la hora dulce; cuando una polla de agua bajó del azul del cielo, como una estrella, a distraer de sus juegos y alegrías a mis retoños con sus lustrosas alas.

»Coge cebo y de la hierba se sube a unas genistas, de allí vuela a un acebo cercano y, de acebo en acebo revoloteando ligera, viene hacia el nido de hojas que ufano nos cobija.

»Observándola la siguen nuestros escurridizos hijos y, doblando suavemente los brotes y sin ruido, allí donde pensaban ver pajaritos felices, nos vieron besarnos febriles en los labios.

»Retroceden por los últimos esfuerzos de la pureza, pero, viéndome hermosa, vuelven a abrir los ojos y, volando al cielo el bendito genio de la inocencia, oculta los suyos llorosos con sus finísimos bucles.

»Crecieron y viéndolos de victoria en victoria, en son de guerra y armas marchar hacia levante, pensé que, con el dulce aroma del árbol de la gloria, sus tristes recuerdos se fuesen borrando.

»Pero Atlas muere e, indómitos los hijos que llevé en el vientre, me acometen una noche presos de feo ardor; ¡triste de mí! osaron, no importa que el mundo se entere, osaron pedirme el ya desvanecido amor.

»Herida en el corazón no les devolví la palabra, sino que al sentir caer mis lágrimas de los ojos, al hoyo del que añoro fui a regar el sauce, y aquí acaba mi vida si en tu corazón no me acoges.

»Aquí acaba mi vida, pero no mi deshonra, que mis hijos me arrancaron de los brazos del padre y mancillaron sus labios la puridad que me honra y, muriéndose, jugaron con mis brazos y trenzas.

»¡Oh, sálvame! Por tu esposa, por los niños que te llaman padre, yo los meceré en mis brazos, yo les daré mis pechos; mira que no llega a más el fino amor de una madre, amamantar los hijos de quien le robó los propios.

»Si te parece que pido mucho de ser tu sirvienta, abre un sepulcro y cuélgame bajo el mundo más alto». Así diciendo las fuertes rodillas del héroe abraza y se deshace en besos y llantos su corazón enfermo.

También él a llorar se echa de amor y de dolor, antes que entre sus brazos diese el último

suspiro y, echándosela al hombro, se lanza al agua que la tormenta hincha, usando pies y manos como alas y remos.

Pero ya erigían al pie de la sierra la barraca para la fugitiva los en mala hora nacidos, pensando en las licencias que con ella se tomarían, cuando solo se oyeran los vientos y los ayes de los ahogados.

Quien rompe el duro barranco con el hierro y lo ablanda con el sudor de sus brazos y frente, quien a grandes rocas, que carga otro sobre su hombro desnudo, deja caer su puente sobre el río a su espalda.

Y martillando el edificio, ríen ya del diluvio, cuando, entre polvo y espuma, abajo en el remolino, ven la tea del héroe y, tan pronto lo hacen, le arrojan los terrones que llevaban auestas.

Le lanzan los hierros, las vigas y las rocas, y tan rápidos como sus manos arrojando, bajan ellos al agua, llevando en los brazos abetos y encinas que usan de puntal.

Y nueva tierra dejan atrás en cada zancada, trasponen vegas y sierras, quebradas y torrentes; al volver a su tierra no ve la grulla en su vuelo pasar más rápido los montes y los valles.

Por el ruido y griterío conoce a quienes lo siguen y los larguísimos pasos dobla por el yermo fangoso; cuando fallan a sus pies la hierba y roca, como pez escurridizo rompe gozoso las olas.

A la tormenta de turbas y terrones y rocas y salpicaduras que enloda el cielo centelleante, se mezcla la de las nubes, sobre su hermosa cabeza, más opresiva incluso, que estalla horrorosa.

El fuerte diluvio de agua apaga la tea en sus dedos, todo se llena de tinieblas y negra oscuridad, y se diría, por los gritos que se elevan, que con la sombra opaca se hubiera vaciado de condenados y demonios el infierno.

Mientras se ahogan, los tigres luchan con los delfines, mancha la espuma el borbollón

sangriento, cuervos y gaviotas, que en grandes bandadas se abaten entre chillidos y aleteos, hacen más triste la mezcla.

Las hirvientes espumas se funden en agua y piedra, su cabellera sacude la ventisca en torbellino y las ballenas con sus bramidos responden a los del mar, como islas transportadas, que rompen su inmensidad.

Él, con igual valentía, en la negrura se adentra, a tientas como ciego, sin saber a dónde, y rompe con brazos y frente las terrosas olas y el chaparrón de agua y piedra que arremolina el huracán.

Algún terrón, quiebra flotante de altivo cerro, a menudo amenaza caerle encima, pero él con mano de hierro lo detiene y aleja, o se apoya en él un momento para retomar fuerzas.

A veces, en infernal amasijo, baja a sentir sobre la ola el ronco fragor de las nubes, y una ola de escombros ruinosos lo arrastra, enroscada en el aire como un mal espíritu.

Cuando parece que se despeña por tajado escarpe, siente bajo sus pies tendido el trigo de un campo: cuando al retroceder parece que la ola mengua, sube a sus pies a ver cabriolar el rayo.

El iluminando el caos un momento su luz intermitente, se ve sobre un monte de agua, suspendido cerca de las nubes, abajo el áspero abismo que espera ancho y negro, encima tempestad y piedra y aullador aguacero, y cuencas espeluznantes de agua y brumas, cerrándose y hundiéndose, y transmitiéndose roncamente siete veces de uno a otro el estallido crudo del trueno entre la confusión, el tumulto horrible y el combate.

Divisa ganado y hombres que aún esperan subir y bajar, como en olla hirviendo, cerca de alguna fiera marina que los arrastra, con morro y garras engarfiadas rojos de sangre.

Eso ve y se forman de nuevo oscuras tinieblas de la tierra al cielo, y camina con el

agua al cuello, tan pronto herido por un risco de escarpadas muescas, tan pronto preso entre vincas y madre selvas.

Cae, tropieza, lo sepulta a menudo la ola negra, donde busca refugio ve surgir un bosque, el abeto al que se aferra queda arrancado de raíz, donde su pie se asienta se abre hondísima garganta.

Siguiendo el ojo centelleante de fiera monstruosa, tal vez camina derechamente a su hambrienta garganta y, al dar con la almohaza de sus dientes, la hermosa hace oír en el viento su chillido exagerado.

Y a cada paso le parece ver entonces fieras, que arañan y rugen en bando alrededor, enseñando aquí y allá sus dientes trinchadores, encendidas cada vez como la boca de un horno.

Y es todo para ella un caos de monstruos feos e informes, lo son nubes y olas girando en sus gemidos, los huracanes son aire de sus alas deformes, el relámpago zumbante su lengua, y es su bramido el trueno.

Son fantasmas, que extienden sus largos y magros brazos, los árboles que la azotan, flotando con la raíz en alto, son ballenas las rocas, y las montañas, gigantes que, con capucha de nubes, cruzan uno a uno.

Y a la morena espalda de Alcides abrazada con más fuerza, a cada fantasía y sobresalto nuevo que la asalta, lo detiene en la huida del infernal ruido, que por sus ayes siempre nota más cercano.

Oye crujir sus dientes, ya lo roza su fiero aliento, siente que sus uñas arañan la piel de sus talones y, por el estremecimiento de Hésperis amorosa, teme que con mano profana ya le tiran del cabello.

Irguiéndose en las olas ve negrear entre cielo y agua la costa de Andalucía y, con su sangre, condensada por el frío, ahora de nuevo caliente, con ímpetu renovado vuelve a bracear esforzado.

Y mientras ellos atrás bebían la ola amarga, se acerca al reino de Gerión feliz, y al alba se aferra a un leño que le alarga aquel, encaramado en un cerro a la orilla del agua.

Para salvar primero a Hésperis, al acercarse la confía a la traidora mano del gigante y este, al verla tan bella, fogoso por abrazarla, suelta la rama y el héroe con ella rueda al fondo.

Y allá para enterrarlo deja rodar un pico de montaña que a su lado tenía caedizo y un estallido de carcajadas de los atlantes acompaña al trueno que hace al derrumbarse sobre el esforzado.

Mientras resuenan el griterío y el borboteo en el agua, alejándose vuelve el otro la mirada a Hésperis y henchido de gloria como nieve que se funde osa besarle los ensortijados bucles.

Pero de pronto el agua más allá borbotea y una amplia frente surge y espalda de gigante y cual relámpago, lanzada por férrea mano, una maza vuela fulminante por los aires a abrirle la testa.

Palma gentil de Gades, tú sola te entristeces al caer en el fango de tu señor los huesos, con tus caídas ramas su mausoleo cubriste y lo regaste muchos siglos con lágrimas de sangre.

Pero ya por los rayos y olas arrancadas, saltaban las esquirlas más hondas de Calpe hacia el espacio, en deformes peñas que el ancho mar rellenan, a ver la luz hermosa que nunca habían visto.

Despidiéndose por siempre, se sumergen de nuevo, sobre las que almenas fueron hacía poco, y las profundas cuencas de aquel mar revuelto hacen temblar al rodar espeluznantemente.

Se hundía la tierra de las gentiles hespérides, sus montes desraizados ruedan a los valles y estallaba en gemidos horrorosos y tristes, como pobre agonizante dando sus últimas bocanadas.

Y mientras se hace añicos, con aguas negras arrebatada al cielo azul sus bichos venenosos, dragones y escorpiones que tienen guardada en

sus entrañas, por nuevos barrancos horribles y grietas ásperas por doquier.

De mares sin fondo ni orillas bajo la pesada carga, como haz de cañas crujen sus raíces al romperse y chorrean las nubes aun en grandes trombas, y se deshacen los cielos en aguas y piedras y llamas.

Por las cimas de montes y riscos de brumosa crin aúllan las olas del fuerte Mediterráneo, rodando con otros montes y riscos en su carrera, lejos de donde desfallecen siete lenguas, y siete arrastró.

A sus bramidos terribles, se removió espantosa la gran mar de poniente de la otra parte de la Atlántida, y de las rocas que lo cierran, para romper la presa, de espuma rebozaba sus montes, de cien en cien.

La aterra con ronco estruendo y en el huerto de los cantares bramando corre a recibir las olas de levante, que por todas partes llenan los llanos y los bosques, arrancando por todas partes cerros y colinas.

Se toparon sus aguas, sus aguas se mezclaron, iluminadas por el fuego del cielo y del infierno, y con aguas, terremotos y vientos se unieron entre truenos con los herrajes de la voluntad divina, en eterno maridaje.

LA BATIDA DE LOS GIGANTES

En medio de tal ruina saliendo a lo alto y sumergiéndose bajo rodantes bultos, Alcides, en tanto escapando de aguas y tierras, ve cada vez más cerca de su mano la hierba de la orilla.

No así, sin embargo, tan de prisa salían los soberbios, juntados por la gran avenida del mar, hacia adentro retrocediendo y a rastras, huían, unos con otros, pertrechados de boga y armas.

Cada vez que pueden sacar la cabeza del barro y espuma, buscan al héroe, ciegos y jadeantes, y piensan, al no divisarlo, que yace en

el vientre de algún pez y ya no les duele tanto ahogarse.

Fangosos y calados se agarran a un monte, el único que ante las olas no bajó la cabeza y, quitándose el lodo de los párpados, feliz ven al héroe saltar a tierra, en el confín de España.

Desesperando entonces de beberse su sangre, cuando para saciarse se abría ya su garganta, contra la mano poderosa que lo priva a sus garras vuelve el mortífero chorro del veneno de sus iras.

Cogen los troncos y árboles que en las rocas se estrellan y las peñas que cayeron diez veces sobre ellos, y subiendo y subiendo, apilan rocas sobre rocas, seguros con tal escalera de abatir a Dios.

Los montes que en los reflujos enseñan sus cabelleras, por ellas los agarran y los arrancan de raíz y, con sus torrentes por los aires, sus cuencas y sus fieras, sobre otros los asientan y los llevan cerca del cielo.

Y, encaramándose unos a hombros de otros, van dejando atrás las montañas y nubes, y se acercan a la serena bóveda de los astros, para asirla levantan los brazos de gigantes.

Pero de lo alto tormentosa baja una ráfaga y golpea el monte áspero sacudiendo su carga, como sacude la siega de bellotas y hojarasca el roble que la llama del cielo ha consumido.

Cae la torre soberbia, y los bastardos que la levantaron entre cantos y escombros caen al agua, desplomándose desde el cielo hasta el mar de la tierra, de pico en pico dando tumbos al fondo.

Sofocados por la rabia y la desesperación se mesan del cabello y arañan espantados la cara y, atacándose fraticidas unos a otros en el lodo, se clavan los dientes venenosos y los dedos.

Hasta las almas condenadas allá se habrían alzado, estrangulándose y chafándose la cabeza bajo los pies, si no fuera porque dudaban de si

en el hoyo podrían atizar la guerra de venganza contra Dios.

Y empapados saltan a tierra, arrojándole con furia los árboles que les sirvieron para asirse al monte y con él los amplios ribazos al límite de la espesura en que enraizados contaban por suyos los años del mundo.

Volaron arrojados añicos de torre y peñas y, al caer, formarían islas y detendrían ríos, rocas en que las focas se asolearían un día y cimas donde las águilas harían sus nidos.

Y en el aire chocándose más alto, cerca de la luna, sus destrozos esparcidos hirieron las estrellas, y con maderamen y tierras, en cascotes y escombros parecía desprenderse la máquina de los cielos.

Tal será el último día el desconcierto y estruendo, cuando su mano protectora Dios retire de los mundos, y los devore estallando el abismo horrendo en tenebrosas llamas, bramidos, gritos y confusión.

En el caos, con áspero retrueno de cielo y tierra, traquetea el carro del exterminador y entre sus rústicas ruedas, profieren los cuatro elementos aullido ensordecedor de exterminio y guerra.

Al azote de la tormenta revienta la enorme nube, retruena la voz del Eterno junto a sus bramidos, con sus guedejas se mezclan las de la mar rugiente, y son lluvia y ráfagas de fuego de azufre y rayos.

Como roja cabellera del Etna que estalla, del cielo cayó una espada orlada de rayos y truenos, y el mundo que ni cien diluvios estremecerían, ayudados del torbellino y los brazos de cien generaciones, ligero se inclinaba como un cesto de cañas y, abriéndose en anchísimo aullador volcán, la tierra les muestra en sus entrañas oscuro sepulcro, que a todos tragó llameante de un bocado.

Entonces, con suave lluvia de oro fino y hojas de lirio, el sol naciente deshace el horror

y las tinieblas y, coronadas de sus rayos y con las tintas del iris, se disipan por los aires las nubes del poniente.

Y en el mundo no resta huella de los que lo pisaban, con un dedo Dios los había borrado; pasaron sus ejércitos como nubes de tormenta y el triste nombre que les quedaba lo ahogaron las edades.

Y ni siquiera sabríamos ahora su horrenda fosa si no fuera por el monte Teide, que aún quema el aliento del Eterno, porque de su destrozo pueda hablar por siempre roncamente.

Y dice que con sus torrentes de negro humo y llamas, sus entrañas de azufre hirviendo cuando se agita, suben y bajan rojizos cabezas y brazos y piernas y tras dejarlos ver al mundo, de nuevo los engulle.

HESPERIA

Aligerada la tierra de tan pesada carga, Alcides se sienta en el trono se Gerión y dulce y entre sueños de oro deja correr su vida, como corre un riachuelo en llana dehesa.

Como consuelo de Hésperis que añoradiza llora las deliciosas sombras del hundido vergel, a orillas del Betis de doradas arena, hizo crecer el mustio brote de un naranjo.

Creció y pronto caía la blanquecina flor en sus flojas ramitas a racimos y entre flores y hojas amarillearon las naranjas, como en cielo de esmeraldas estrellas de oro.

De aquel brotaron otros enseguida y de bosques cubrieron España como un manto dorado y se había mudado el bello huerto de las hespérides con sus flores y murmullos, y aromas y cantos.

Bien lo dijeron ellas ya voladas al cielo, cuando los naranjos daban su dulce fruta en mayo, como estrellas, dicen, que a verlo salían

juntas, y de sus ojos lágrimas corrían como de un surtidor.

Una mañana las llamaba su madre desde un pico altísimo, las pléyades le dieron la mano y entonces, coronada de resplandor vivísimo, con el bello nombre de Héspero giró por el cielo.

Lucero de la tarde lo llaman las pastoras, pero las brillantes gotas que salpican los caminos dicen que son, oh Hésperis, las lágrimas que lloras, triste al despedirte del español jardín.

Las hijas que con Alcides dejó en la alegre Hesperia, gentiles como ella fueron de dulce y tierno corazón, y, como sus ojos y negra caballera, tuvieron su tostado color de virgen que hace sufrir de amor.

Los hijos de sus entrañas se parecieron al padre, un corazón de león noble batió en su pecho, como él con el arma al cuello rodaron por el mundo y donde haya una piedra veréis su nombre escrito.

Con ella a alzar vinieron los muros de Barcelona, la sentaron en los brazos del gigante Montjuic, que, con su aliento de llamas, mientras se mira en las olas, deja su lecho de hierba, esquivando a los traidores.

Con corona de torres después de reforzado, como les habló su padre del Dios desconocido, en Montserrat altísimo un templo le erigieron, por nuestra gloria eterna el primero en existir.

Y ellos, que de grandes reinos le hicieron ofrenda, muchos siglos antes de nacer Jesús, Hijo de David, ignorantes lo festejaban en cada luna llena, bailando toda la noche a las puertas de su templo.

Otras ciudades levantó Alcides en nuestra tierra, que de estancia sirvieron a sus férreos hijos; les enseñó el manejo de las armas y el arte de la guerra en el que, al poco tiempo, fueron gigantes como él.

Les enseñó a regirse en la vida por los astros, saber divino perdido al nacer en occidente; por eso dijeron que, relevando un día a Atlas, sostuvo sobre firme espaldas el peso del firmamento.

Y antes de llegar la urna de oro de sus huesos a Cádiz, alzó dos firmes pilares de bronce y en ellos, con la maza que hundió a trozos, [...] escribe «NO HAY MÁS ALLÁ».

TEÓFILO BRAGA

Crisaor

TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Desde la inmensa altura del Hermino Mayor se ve el *Corgo das Mós*, que perfora las nubes, formado por tres grupos de peñascos, como hermanos que se apoyan firmes, quietos. Sobre el del centro, como en un pedestal, se asienta un asombroso bloque, que representa la cabeza de un gigante, dibujando de lejos en el horizonte un negro perfil de misteriosa cara.

Son tales bloques indicios manifiestos de las convulsiones de la naturaleza activa en el calor de una lucha primigenia, pero hay quien reconoce en esos restos, en el bloque y en los tres grupos de peñascos, antiquísimos secretos de Lusonia: gobernó esta tierra de norte a sur un patriarca llamado Terón, cerrándola a los extranjeros. Dejó ese Estado a sus tres hijos diciendo:

—Si entre vosotros quedara dividida la tierra de Lusonia, seguramente estaría expuesta, debilitada, al asalto del extranjero, de África o de aventurero levantino. Pero si Lusonia se mantiene unida, no entrará aquí multitud indómita y, grande desde el Sacro Promontorio hasta el mar Cantábrico, este imperio, que abarca desde los Pirineos hasta la vertiente, será el Estado más poderoso de Hispania.

En toda la redondez del mundo era conocido Terón por el nombre de Crisaor, por razón de su riqueza sin igual. Enflaquecido por el peso de los años, llamó a los tres hijos. Vinieron estos con reverencia y les entregó en sus últimos momentos un áureo collar de tres crecientes:

—Os doy la insignia del poder supremo. Los tres crecientes de este collar áureo

simbolizan, según la creencia de la religión lunar, las tres fases de la Luna. Son Lusonia íntegra, indivisa, que abarca la verde Tartésida, Tarraconia y Galecia: ¡el mismo pueblo! Ah, si partierais este collar de oro, caería la soberanía... ¡Oscuro agüero!

Y, receloso del temido suceso, exhaló el último aliento el anciano Crisaor.

En las cavernas del Cántaro Delgado dieron los tres hermanos al padre amado sepultura en pirámides alpinas, con aspecto de castillo arruinado. Delante del cadáver, en la alta sepultura, cada uno de los tres hermanos juró no partir el collar de los tres crecientes, manteniendo así unidos a los pueblos de Lusonia. En una catacumba de la gran cueva del Buey quedó escondido el collar de oro, fijando, para acordarse del lugar, aquel donde la vista alcanza a lo lejos, bulto ingente sobre el Cántaro Delgado que tiene la apariencia de bruto mascarón. Resguardado en el arca de un roquedal, los tres hermanos, en mutuo secreto, conservan ese emblema del poder soberano de Lusonia, ahora indivisa. Hay tanta armonía entre los hermanos que, sintiendo lo que cada uno sentía o unidos en el mismo pensamiento, alcanzan en un momento el acuerdo, uno en la laboriosa Galecia, otro en la bella Tartésida, y por fin en la Tarraconia grande y fuerte.

¡Cuánta prosperidad engrandece de este modo los tres Estados de Lusonia, rica de

bienes, dineros y rebaños! Pero quedaron olvidadas las faenas del mar, trocadas por las de la vida agrícola. Ay, de ahí resulta la catástrofe que sepulta atroz la libertad lusa.

¡Cuántos pueblos envidian con locura los feraces jardines de Bastetania y vienen, por los cantares de los homéridas, a buscar el Elíseo y los jardines de las Hespérides, creyendo encontrar aquí el vellocino y descubriendo que no es sino ganado vacuno! Aventureros del mundo asiático llegaron al puerto gaditano, tras afrontar el horror del piélago para robarle el ganado a Crisaor. El fuerte Heracles, el tirio, los encabezaba. Con soberbia denueta a los tres hermanos, retándolos a un combate singular, cuerpo a cuerpo. ¡Encuentro terrible, atroz azar! De los tres hermanos cayó el más viejo; Heracles lo aplasta bajo una rodilla. Y el mismo dolor que le arrebató la vida es lo que mata a los otros dos hermanos. Desde entonces, Lusonia, sin jefatura, se vio robada por una banda extranjera, que la invade, devasta y gobierna. Perdida la idea de unión fraternal, la aspiración moral quedó intacta. Del collar de oro nunca se desprende ninguno de los tres magníficos crecientes y, a la espera de otra era y gentes nuevas, aguarda, al final de la ruina secular, a un audaz y valiente a quien ceñirlo al cuello.

JOAN BAPTISTA XURIGUERA

Gerión

TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Perdido en los siglos, lejos del recuerdo de los hombres, un pueblo vivía a la sombra de un gran rey, aves en grandes bandadas de coloridas plumas que tan solo seguían la amplia ley de la naturaleza.

Por doquier frondosos bosques de espeso follaje verdoso y frutas sabrosas como un torrente dorado. Numerosos rebaños fecundos y campos de pasto y tierras en que la savia creaba eternamente.

En estas tierras nuestras, desde aquí hasta las islas, desde los Pirineos hasta el Ebro, reinaba Gerión. Los años las han visto siempre hijas de un mismo dios atándeles un cinturón celeste de belleza.

Morían las ovejas de tanta exuberancia. Los hermanos de Gerión bastante las vigilaban. La

abundancia reinaba en prados y montes, donde se ofrecían sin esfuerzo todas las riquezas.

Su fama se extendía hasta los confines de Asia y despertaron el apetito del esclavo de Euristeo. Cansado de sus proezas, el héroe venía aprisa buscando la maravilla de aquel jardín florido.

Contaba con sus virtudes, su fuerza y su destreza para vencer a los hombres y llevarse los rebaños, pero las nuevas tierras preñadas de hermosura habían de ser para él países encantados.

Heracles, hijo de Júpiter, blandiendo su maza, venía de África en busca de los Pirineos; saltó por las Columnas, dejando a cada paso montañas, ríos y bosques tras sus pies.

En su loca carrera, el sol lo fatigaba al cubrir su cabeza con un manto de fuego y, al verlo

irritarse, le daba la copa de oro, haciendo tierno y dulce rebujo de los rayos que lo abrasaban.

El héroe, ardiente, llegó a la isla de Eritea, hito y motivo de su costoso viaje, y, reposando sus músculos, contempla en éxtasis aquella tierra en la que todo canta y sonrío.

Rehecho, el esclavo de Euristeo baja por los grandes caminos buscando por llanos y sierras rebaños de su deseo y, cuando quería llevárselos, estalla una riña como truenos de una tempestad que hace temblar el cielo.

Había un hermoso rebaño de bueyes rojos y grasos. Un perro lo vigilaba junto con un boyero gigantesco, pero Hércules calculaba que no se lo podría llevar si no era capaz de vencer primero a los guardianes.

Ante el gesto que empezaba, el perro de dos cabezas se abalanzaba sobre él intentando clavarle los colmillos. El héroe, mostrando la fuerza de sus mejores conquistas, saltaba por los abismos, las sierras y los peñascos.

Cuando, perseguido por Ortro, encontró un lugar propicio, de un gran mazazo le abrió el cuerpo monstruoso. Entonces, con las manos llenas de sangre, lanzó por el precipicio la masa deformada de aquel perro horrible.

No acababa la lucha. Aún le seguía detrás un enemigo con ánimo enloquecido. Gritaba venganza con rara fuerza, mostrando como gran muralla la roca de su pecho.

Los dos gigantes se perseguían cruentos con furia, haciendo depender su vida de quien

fuera más fuerte, pero Hércules se detiene y, con bramidos que hendían los montes, se abalanza sobre él hasta dejarlo muerto.

El héroe se lisonjaba de la brillante victoria; los bueyes eran el premio, vencidos los guardianes, pero cuando se los llevaba, topó con otros que salían a su encuentro: los hermanos de Gerión.

Ligado a la Fortuna, que no lo abandonaría, tomó el arco que llevaba a la espalda con guerrero impulso y a los dos hermanos, que solo no vencería, los atravesó con dardos él, que era un buen arquero.

Acabada la partida, que feliz había sido para él, podía huir ya libremente con el rebaño y Gerión, que lo veía, con una voz llorosa que hacía eco en la montaña, aún pudo decir:

—¡Oh griego, te maldigo! Has traído aquí la guerra; con el arma traidora has matado a todos los míos. La sangre caliente todavía cubre esta tierra, ¡así puedas merecer la maldad de los dioses!

Pero Hércules lo oye y se detiene de pronto, se gira con gesto feroz y retoma iracundo el arco y, contemplando la blanca y serena figura, lanza al corazón del rey un dardo envenenado.

Deja la muerte por compañía en pos de sí. Ya puede seguir la ruta brillante de su despecho. La paz era completa y Gerión moría con estas palabras en los labios: «¡Extranjero maldito!»

JUAN EDUARDO CIRLOT

La muerte de Gerión

Ballet

Dedicatoria

A Ernest Xancó

Época: Mítica

(entre [los] siglos XI y X a J. C. aproximadamente)

Lugar: Tartessos, llanura cercana e isla frente a la ciudad.

Personajes: Gerión, Rey. Tharsia. Herakles, Mago. Coro de danza y coro de voces.

Tiempo de la acción: 24 horas, de mediodía a mediodía.

ARGUMENTO

INTRODUCCIÓN

Herakles tirio se hallaba en Tartessos encargado de apoderarse de las riquezas del rey Gerión (mit. grieg. Herak. x Trabajo). Sentimientos encontrados luchan en su ánimo, pero en una de sus ausencias...

I

Gerión, en un mediodía ardiente, no puede contener su deseo erótico hacia Tharsia, doncella elegida del héroe tirio; la persigue a lo largo de las costas atlánticas, maravillosas de luz y de color.

Ella huye, pero Gerión logra alcanzarla y conmovérla, pero el recuerdo de Herakles vence al fin en la doncella, la cual intenta huir de Gerión, que, exasperado, logra alcanzar la orla de su manto y arrancarlo, dejándola desnuda al sol y al viento, brillante como una espada desenvainada. Tharsia en un momento de profundo terror ancestral se arroja al mar.

II

Herakles retorna por la llanura. Cuando en el crepúsculo pasa cerca de los sepulcros megalíticos, ve una procesión funeral. Ve a Tharsia llevada en alto, reluciente entre los paños y los ornamentos a la luz de las antorchas. Como un friso transcurre la comitiva con las ofrendas, con las víctimas destinadas a los sacrificios fúnebres.

Interroga al mago, ebrio de furia, la causa de aquella muerte. Conocida, sale en persecución de Gerión, que ha huido por el mar.

Ceremonial de enterramiento. Coral. Danzas rituales.

III

Playa gris en una isla. Gerión llega, derregado por la larga lucha con el mar. Aterrado, quisiera huir lejos, pero no puede; sus miembros se niegan a obedecerle.

Hace un hoyo en la arena junto a unas piedras, se oculta. Pasa la mañana sobre sus sueños, sobre el presentimiento de su muerte.

Herakles llega, busca, encuentra. Alza la clava para matar al enemigo, pero grita, le avisa. Gerión, que conserva su hacha doble entre sus brazos, la empuña. Se levanta. Combaten y Herakles mata a Gerión.

INTERLUDIO

I

*Las largas olas atlánticas vienen dulcemente desde la lejanía
y lamen temblorosas las playas doradas y los acantilados blancos.
Pájaros sobrevuelan esos parajes perpetuos de belleza,
donde se elevaban ciudades policromas y ornadas de oricalco,
por cuyas puertas de piedra iluminada,*

*entraban rebaños innumerables de bueyes y de vacas
y en cuyos puertos se confundían los navíos de distintas procedencias,
las razas, las lenguas, las religiones,
con las canciones antiguas que nunca oiremos,
con las antiguas canciones cantadas por marineros.*

*En esa playa de soledades donde las flautas del mar desentruelven sus guirnaldas,
una rosa de miedo: una doncella corre estremecida,
ropas azules la cubren, ropas y miedo...
cubren su carne blanca como jazmines y yeso.
¡Ha huido!
Ha huido de la ciudad y corre por la playa...
Extendiendo los brazos hacia el mar
no encontrará protección, ni el santuario
que en la isla acariciada por la espuma
recibe las ofrendas, contempla los nocturnos,
podrá acoger sus rasgos temblorosos.*

*Estrellas, lunas en creciente, labios amarillos,
caen sobre sus gestos; los ropajes
giran flotando en torno a su tesoro vivo,
mientras las olas, bruscas de rumor invariable,
aplantan angustiosamente su gran anhelo,
contra las costas jóvenes de caricias eternas.*

*Gerión desnudo casi: el Toro, el Rey, persigue a la doncella...
a la doncella nacida en el mar.
Solamente un purpúreo ceñidor ata sus caderas breves, sus largos rizos negros, un casco argénteo,
moreno de luna y sol,
danza en su danza la exaltación de la tierra,
pero Tharsia huye de las manos anhelantes, de las raíces que se estremecen,
huye de la boca llameante del toro lancero de palomas,
cuyas entrañas están agitadas por una tempestad violenta,
y un viento primaveral, y una eclosión de frutas.*

*El mediodía azul arde en el incensario del cielo...
Las largas olas atlánticas vienen dulcemente desde la lejanía,
entre un sublime rumor de vagidos irredentos;
pero no suenan trompetas, metales no provocan
estallidos fulgúreos que rasgarían tensiones.
Solamente la angustia de la tierra se levanta y desgarrar la atmósfera caliente,
círculos de flores, círculos azules y purpúreos*

*se encrespan, se alejan, bruscamente se separan:
serpientes en celo, timbales de cobre,
claveles de furia abierta, nacidos en la arena ardorosa e infecunda.*

*La Virgen de la Luz Divina, la Gran Diosa Madre
no extendería su velo para cubrir la promesa quebrantada
para ocultar ese forzoso abrazo.
No suenan trompetas, metales no combaten,
solamente la angustia de la tierra se levanta y rasga la atmósfera candente;
la atmósfera rola en pellizcos de nervios
densa como un caballo de sombra agigantada,
donde Gerión se revuelve y sus saltos no alcanzan
la suavidad disonante y dulce, la orla aérea del manto de la virgen.
Pájaros inquietos sobrevuelan los gestos, contorsiones
del viento hecho pájaros de fuego.
El vencedor de los grandes leones, el héroe armado de clava,
prolonga su ausencia entre las tribus bárbaras,
donde los tambores percuten incesantes,
y el bronce infrecuente se adora, se exalta,
El vencedor de los monstruos no vuelve,
llanuras pedregosas separan sus pasos poderosos,
separan su fuerza de terror que corre...*

*Paños ondean, flores blanquísimas exhalan
desnudas su fuerte exaltación donde la vida canta
¡Gerión ha arrancado los velos de la doncella!
¡Bestias exasperadas mugen, nocturnos de crines adelantan,
sus bocas, su volar, su brillo,
de dientes, de sexos, de amenazas!*

*Acantilados inmensos. ¡La doncella nacida en el mar,
rosa de miedo, se arroja en el mar!*

II

*Anochece sobre llanuras desiertas, anochece y en el valle
donde las tumbas entreabren sus pétalos de piedra
un silencio lacio.
Brusquedades lumínicas. Ocaso.
Plata deslía en cortinas amoratadas su lívida claridad difusa
sobre las tumbas de piedra.*

En la lejanía, monumentos megalíticos eternizando erecciones gigantescas.

*La tierra está triste. No hay pájaros.
Pisando otra arcilla que yace en sí misma sepultada,
Herakles regresa, de victorias bestiarías,
llevando el trofeo sobre los hombros anchos.*

*Llega en la oscuridad del crepúsculo como una llama de oro,
rubio y luminoso como una llama de oro,
llega desde los bosques donde las sombras acechan,
como una llama de oro para arder en un altar de carne,
en un rosal de rosas blancas de maravillosa carne,
Pero no volverá a tocar aquellas manos palomas,
pero no volverá a contemplar aquellos senos tan blancos
porque su elegida ha muerto, y ha muerto.*

*Bruscas se hunden las puertas desconocidas,
se abaten los muros del silencio.
Por la llanura oscura, brillando las antorchas,
vibra un rumor de martirio;
los pasos procesionales y lentos transcurren lentamente,
los pasos de las sombras,
y vasos, terracotas, joyas, sueños.
¡El León ve la Muerte! Ve la muerte oscura vestida con la frágil corporeidad de su elegida,
y un penacho de roja oleada se crispera, se tuerce,
un río desgarrado se yergue aterrador, un grito
sin nombre incendia las cumbres de su alma.*

*Desenvuelve su danza interrogante,
su pregunta elevada como una columna,
surgiendo en la niebla, en el humo;
en el humo denso de las víctimas sacrificadas,
que en las hogueras arden bajo las estrellas.*

*Herakles danza interrogando al Mago,
y cuando el Mago le responde, Herakles corre a través de la llanura,
corre a través de la noche en dirección al mar.*

DANZA EXTÁTICA

*Los ritos funerales desarrollan sus largos collares mientras la doncella
es descendida a la profunda tumba,
y las manos implorantes elevan las ofrendas, depositan sacrificios
en las piras encendidas. (Late un ritmo entrecortado, rumores obsesivos).
¡Un clamor informe surge de la tierra abierta!
El Gran Paisaje de la Muerte ha abierto sus Puertas de par en par.
Monótonamente repiten conjuros, entonan letanías,
acordan sus voces para el canto triste,
mientras Gerión huye por los desiertos inhabitables del mar enorme...
ciegamente vestido de Terror,
porque el miedo que antes sentía la doncella
ahora cubre sus miembros como un pesado ropaje,
y Herakles ya sigue su ruta sin surco,
ya sigue su boca sin voz.*

*Pero he aquí que la Noche cae perpetua, inaccesible,
raíces de llanto se agitan en la sombra, claman...*

CORAL

**La doncella nacida en el mar ha muerto.
La doncella nacida en el mar ha querido morir.
Ha muerto precipitándose en el mar,
la doncella nacida en el mar.**

**Su larga cabellera negra se ha convertido en espuma,
en oscura espuma se han convertido sus manos blancas,
las manos blancas de la doncella nacida en el mar,
de la doncella muerta en el mar.**

**El Toro no ha podido acercarse a sus praderas,
el Cuerno del oro no las ha podido acariciar.
No ha podido acariciar sus muslos ni su vientre terso.
El Toro no ha podido ser el Mar.
Su larga cabellera negra se ha convertido en pájaros,
en pájaros huidos se han convertido sus manos blancas,
las manos blancas de la doncella nacida en el mar.**

**El Toro no ha podido saciar su sed en la corriente,
no ha podido abrevar su oscura sed en la corriente
pura que entre piedras, entre flores,
se ha sumergido en el mar.**

**La doncella nacida en el Mar ha muerto.
Ha muerto.
Ha muerto.
Ha muerto.
Ha muerto,
la doncella nacida en el Mar.
Ha muerto precipitándose en el Mar.**

SOMBRAS

*Los labios resecos de la muerte han cerrado sus hojas de piedra,
pero el dolor estira sus músculos agudos,
llamea en las plumas, en los cuernos, en las manos,
vibra en los pechos oscuros, salta en las piernas inquietas.
¡Danza frenética! Máscaras, ¡muchas máscaras! y el Mago,
dirige la sangre, gozando y sufriendo en el éxtasis frenético,
temiendo y amando las flores oscuras tapiadas bajo la losa,
atadas en ramillete de lúgubre soledad.*

*Sobre el silencio se alejan procesiones, se extinguen las hogueras...
el perfume de la Nada extiende su traslúcida cortina,
extiende su verso sin palabras, la rosa sin perfume de la eternidad.*

III

*Gris, la playa infinita de la última isla...
uniformidad gris. Nada en el amanecer
solo celajes, espumas como ceniza... brisa.
(Su larga cabellera negra se ha convertido en espuma).
(En oscura espuma se han convertido sus manos blancas).
Pálido. Muy lento.*

*El profundo olor de la marisma se estira y se despereza en la mañana fría y agria,
donde alguien se acerca, donde alguien seguido por alguien
se acerca a las playas de gris sonoridad.*

*¡Monstruos marinos temidos en rumbos recorridos ciegamente!
¡Serpientes o dragones? ¡Solo el mar!
Y en el mar, el miedo vestido con lívido oleaje,
arrojando cuerpos de horrores invisibles,
conchas y restos, arrojando
tristeza, vestigios irreconocibles.*

*Gerión ha llegado a la playa, desembarca de su frágil navecilla,
la remolca, corre por el arenal...
¡Ciego, se debate entre las sombras surgidas de su propia oscuridad!
Su rostro revela el cansancio sobrehumano de su lucha con el mar,
sus pasos se hacen vacilantes, cae, se levanta. Abraza convulsivo su hacha doble.
¡Huir!
No puede, sus músculos están agarrotados. Algo como un sueño le veda avanzar.
El Toro palidece, sus rodillas tiemblan.*

¡Escondarse!

*¡Hay rocas!
Junto a ellas excava, hace un hoyo,
remolca la barca junto a él.
La atmósfera entera vibra bajo las alas del Gran Pájaro del Terror.
La atmósfera entera se coagula, petrifica en ángulos agudos.
(Primeros metales estridentes).
Y descende implacable, descende.
Gerión ha puesto la barca sobre el hoyo, la ha cubierto con arena.
Se extiende como un muerto debajo de aquel muro inútil.*

SUEÑOS

*(La doncella nacida en el mar ha muerto)
(La doncella nacida en un navío nocturno de altamar)
(La doncella ha muerto precipitándose en el mar)
(Su larga cabellera negra se ha convertido en pájaros)
(En pájaros que ahora acoge el viento de la tempestad)
(El viento tempestuoso de la muerte, volando sobre el mar)
Blandas estatuas se yerguen en la sombra, flojas estatuas ciegas,
que vuelven desnudas a su flora informe;
doncellas de fango sonrosado, con vainas clavadas en las sienas...
Solo timbales furiosamente:*

(tambores resonando, batiendo sobre el corazón del hombre que yace como muerto debajo de una barca).

Silencio.

*Las largas olas atlánticas vienen dulcemente desde la lejanía,
caballos azules con crines de plata fría.
Herakles cabalga un caballo de roja venganza con ojos de carbunclos rabiosos,
sus manos serenamente exasperadas se apoyan en la maza.
Metales agudísimos rasgan las verdes cortinas del cielo,
columnas cegadoramente blancas se levantan en el silencio del sueño,
¡Calma!*

La doncella nacida en el mar,

¡ha muerto!

*Herakles salta sobre la playa y ve las huellas del enemigo.
Todo, como un gran corazón estremecido, late al ritmo terrible,
gestos poderosísimos de León cuya cabellera se confunde con la
melena de la Bestia derrotada.
Herakles ha encontrado la madriguera del enemigo,
que yace lívido como la arena infecunda.
Alza la clava pero grita. Gira sobre sí mismo con salto tremendo.
Gerión despertado se yergue,
en el instante ha sentido cómo sus brazos se reblandecen,
cómo todo su rasgo se desdibuja en temblor,
pero bruscamente ha encontrado algo, algo hundido dentro de sí mismo como una poderosa lanza,
y empuña esa furia con desesperación,
empuña su doble hacha de bronce y se apresta para la Danza de la Muerte Guerrera.*

*Paños ondean al viento del poder destructor de las fieras:
Toro y León.
Ritmos, muchos ritmos, rotos, entrecortados,
agudos como espadas de furia.
Golpe, acometida y retroceso, rodeo y embestida.
¡El viento se desgarró hecho pájaros de fuego!
¡hecho girones, lamentos en crines de crudo ardor!
El mediodía rojo arde en el trípode del cielo.
¡Horizontes bruscamente abiertos!*

*Testuces de toros salvajes se adelantan:
olas atlánticas tumultuosamente confundidas con frentes.*

*Un golpe seco, Gerión desarmado se arroja, de rodillas, a los pies del vencedor,
pero la clava se abate como el árbol del bosque sobre la nuca.
Gerión, los brazos en cruz,
recibe el golpe de muerte sobre la nuca,
y otro golpe, y otro golpe, y otro golpe.
El tórax estalla, los huesos destruidos crujen como leña seca, la sangre
salta y moja los muslos del León, que frenéticamente
eleva la maza sobre su cabeza, dorado a los rayos del sol ¡cenital!*

ENTRADA EN ESCENA

I CUADRO

Soledad.

Tharsia, por la izquierda (desde la ciudad) llega corriendo y asustada, como perseguida por alguien.

Extiende sus brazos hacia el mar. Danza.

Se envuelve con el manto como queriendo protegerse contra un enemigo invisible. (El manto es verde azul mar).

Entra luego Gerión por la misma dirección, se dirige hacia ella, en sus gestos se ve la embriaguez total que le posee.

Danza erótica (tema extraño a la danza-recuerdo de Herakles).

Desesperación de Tharsia, que intenta ya francamente un gesto de salvación sobrehumana. Gerión alcanza la orla de su manto y tira de él, dejándola desnuda.

Tharsia corre hacia el acantilado que se eleva en el ángulo derecho de la escena, sube por él (introduciéndose detrás de las bambalinas, pues la rampa del acantilado no se ve, suponiéndose más a la derecha), y se arroja al mar.

II CUADRO

Herakles entra, descendiendo ligeramente, por la derecha. Ve la procesión funeral que viene, ascendente por un plano inclinado en zigzag, desde el lado izquierdo y aún no visible para el público.

El Mago va al encuentro del héroe.

Danza de ambos, mientras la procesión funeral queda detenida.

Cuando Herakles sabe la causa de la muerte de Tharsia corre en persecución de Gerión (Nota. — La desesperación de Herakles, como la de Aquileo, cuando le quitan a Briséis, es más guerrera que amorosa).

El friso procesional sigue su ascenso lentísimo.

Mientras entran por la izquierda (primer y segundo término, de dos en dos y muy espaciados), los ayudantes del Mago, los dos últimos portadores de su Gran Máscara Ritual.

Se adosan a las rocas, donde permanecen inmóviles.

El Mago sube rápidamente hacia los sepulcros, toma las víctimas de manos de los oficiantes y las sacrifica, mientras otros encienden hogueras detrás de los túmulos.

Descenso de Tharsia a la tumba. Coral fúnebre (¿pantomima?) (¿Tres doncellas-mar?).

El Mago desciende y toma la Máscara de manos de sus acólitos, las doncellas y oficiantes de los túmulos descienden y se pierden en la lejanía mientras los hombres que están adosados a las rocas empiezan una danza, cuyo análisis psicológico es el de la mentalidad primitiva esquizoide y dramática.

La concepción del amor-miedo a los muertos.

La danza se va excitando por su propia inercia pasional.

Danza frenética.

III CUADRO

Soledad.

Llega Gerión en una barca. Como el primer plano está más elevado que el segundo, la orilla del mar no se ve.

Danza del miedo obsesionante.

Excava y se entierra escondiéndose.

Sueño de Gerión (reminiscencia del coral).

Sinfonismo puro. Nada en escena.

Llegada de Herakles, rápida busca y hallazgo del enemigo. Gerión despierta.

Combate y muerte de Gerión. Coro.

NOTAS ESCENOGRÁFICAS (PROYECTO PROVISIONAL)

I

Líneas simples, la ciudad pintada y recortada. Bóveda de Fortuny. Luces detrás de la ciudad. Halos.

Sensación caliginosa, nubes proyectadas.

La ciudad en el lado izquierdo, perdiéndose a lo lejos.

II

Megalitos contruïdos con mimbres y lonas. Dejando ranuras para los efectos de luz y de fuego.
Montanas lejanas, plata horizontal. Morado.
Luz lunar.

III

Rampa suave, mar pintado, isla pintada y recortada detrás.
Focos de distintas potencias iluminando y ensombreciendo en profundidad.
En primer término la arena, con alfombra de saco pintadas de amarillo, en el ángulo izquierdo
ligeras piedras y arena verdadera. Hueco levantando tablas del fondo cubierto con la alfombra.

VESTUARIO

Herakles (oro, piel de león, con gran cabeza superpuesta a la suya y melena, luego lo demás
estilizado, terminando en cola). Clava estilizada. Gerión, muy moreno, con largos rizos negros
cretenses (frescos del Príncipe minoano) y delantal de color rojo o verde azul y con puñal de esmalte
y marfil sujeto de un modo fijo al gran cinto de metales repujados. Los borceguíes de piel blanca.

Tharsia, con amplio traje (entre cretense y babilónico, color verde mar traslúcido).

Mago, con traje rígido en la parte superior, sin mangas, moteado, amarillo sucio, con máscara de
corcho, plumas, cobre y cuernos.

Ayudantes, colores verde sucio y ocre.

Doncellas, negro.

Tharsia, traje funeral, blanco y oro.

SOBRE EL COLOR

En el Ballet debe cumplirse de un modo perfecto el ideal sinesttico. El TEMA ha de ser
expresado y representado simultánea y acordalmente por: danza, música, color, luz y letra (en el
coral).

El color debe tener jerarquía esttica suficiente y debe estar lo bastante atendido para significar
elemento expresivo no inferior a sonido y a danza.

El color representa lo esttico, lo inmanente, el clima, donde el movimiento se agita y revela.

Es necesario buscar simbsticamente identidades de color a otras de música y de movimiento.

El color se expresa por tres medios: luz, decoración y vestuario.

Las ideas de Scriabin eran fundamentalmente acertadas al querer crear su «rgano de luces».

Realizado de esta forma aún con medios normales en un teatro que disponga de adelantos
modernos aporta su gran expresividad lírica.

GUIÓN TEMÁTICO

- I. — Mar — Ciudad — Canciones antiguas — Miedo — Persecución — Deseo — Danza erótica — Ensueño que huye — Desnudez — Muerte.
- II. — Sorpresa — Dolor — Rito funeral — Nostalgia infinita (coro) — Miedo — Amor a los muertos — *Danza funeral extática*. — Danza frenética — Exaltación — Serenidad.
- III. — Mar — Soledad — Persecución por el mar — Terror — Sueños — Reminiscencia (tema del coral) — Furia de Herakles — Combate — Golpes de clava — Muerte de Gerión.

GUIÓN DE COLORES

- I. — Mediodía: Tonos violentos (Esc. ciudad, violeta, amarillo y naranja, cielo azul intenso, gran iluminación), (vestuario, verde azul mar, rojo).
- II. — Anochecer: Tonos oscuros (Esc. ocre, negro, morado, plata. Vest. rojo, oro, plata, verde y amarillo sucios).
- III. — Amanecer, monocromía gris, (amarillo pálido hueso). Playa, transición, pasa la mañana sobre los sueños, iluminación progresiva, exaltación como en el primer Cuadro.

NOTAS SOBRE EL TEXTO

CORAL: No conociéndose textos líricos cretenses ni tartésicos, he tenido que rehacer de un modo forzoso sobre lo mesopotámico. El *Poema de Gilgamesh* me ha servido para el estudio de la forma, con repeticiones, monotonía y longitudes irregulares métricas.

TEXTO: No llamo poema al texto del Ballet, porque ha sido imaginado y compuesto para «servir» a la música y a la danza. Es por consiguiente, un guion interno, lleno de sugerencias plásticas sonoras y colorísticas, escrito en tono de «MISTERIO».

SOBRE LOS PERSONAJES

Para Herakles he seguido a Apolodoro de Atenas e igualmente para Gerión.

Tharsia es un personaje necesario, inventado, que tal vez quiere simbolizar la ciudad perdida y lo que ella significa de ensoñación inasible.

Al director de las prácticas mortuorias le llamo Mago en vez de Sacerdote, pues ignorando los datos relativos a las religiones de la España preibérica, nos hallamos en plena cultura protohistórica.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

Tartessos — A. Schulten, págs. 8, 12, 18, 19, 21.

Tartessos — A. Martín de la Torre, pág. 10.

Civilización egea — Glotz, págs. 35, 91, 94, 342, 355, 357, 365, 367.

Fontes antiquae — Apolodor de Atenas.

PROSPÈR ESTIEU

Pirene

TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Desde los dos mares hasta la fuente del Garona, los montes Pirineos se han mudado en un infierno. Se creería que Lucifer ha caído sobre ellos y que una rabia nueva allí lo atormenta.

Bajo el cielo incandescente y mudo, la tierra truena; en los valles se ven correr ríos de hierro; todo arde, porque Gerión, monstruo feroz, quiere robarle la corona a la hija del rey.

Joven de veinte años de mirada virginal, huye espantada hacia un precipicio y se pierde en el fuego de las cumbres altivas.

Por más que Alcides quiera ofrendarle su corazón y revivirla a fuerza de besos poderosos, ha llegado demasiado tarde, y Pirene se muere.

ANDRÉE BRUGUIÈRE DE GORGOT

La leyenda de los Pirineos

TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

No lejos de aquí, durmiendo al claro ruido de las fuentes, se extendía el reino encantado de Brébix. Pirene, la humilde joven, resplandeciente de belleza, era todo el adorno de aquellos oscuros dominios.

Al recorrer las sierras y las llanuras de España, ilustre y temido por mil hazañas recientes, Hércules, el héroe, se ha detenido de súbito y se entretiene entre las frescas mejoranas.

Ha visto en casa de Brébix a la maravillosa joven, de quien se prenda... La rapta y huye triunfante. Luego la abandona y prosigue sus locas caminatas...

Pirene, abandonada, ha muerto de dolor... Desde entonces, los montes, testigos de su desgracia y guardando su recuerdo, se llaman Pirineos.

HENRIQUE COELHO NETO

El espejo de Brigantium

TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

—Hospitalarias gentes de Brigantium, quiero perpetuar mi reconocimiento para que en todo tiempo lo sepan los dioses inmortales y también los hombres efímeros.

Así habló Hércules, el fuerte, al construir junto al mar quejoso una torre de piedra monumental. En lo alto, el vencedor heroico de Lebreo colocó, con su propio puño, un espejo maravilloso.

Liburnas que velejaban a lo lejos se reflejaban en el acero fulgurante.

Trirremes que huían por las aguas remotas aparecían milagrosamente en el prodigioso espejo. Los habitantes de la ciudad tenían siempre cerca de los ojos a sus seres queridos que andaban al albur traicionero del océano: velas hinchadas al viento, largos remos en el agua, huyendo por las olas pérfidas.

Las enamoradas iban por las mañanas serenas a consolar los ojos y ahogar añoranzas viendo a los amados que andaban apartados muchas millas. Las madres sonreían al ver a los hijos en la proa pensativos, con la mirada vuelta hacia la tierra natal. Los niños pequeños batían palmas al reconocer a los padres entre los marineros. Y todo lo mostraba el espejo de Hércules.

¡Y siempre los de Brigantium tenían delante de los ojos añorantes a los queridos de su corazón por más lejos que estuviesen!

Igual yo, flor mía. Lejos, por más lejos que estés, mi alma refleja tu imagen suave, tu hermoso rostro, tu sonrisa cándida.

Y todo mi corazón, con añoranza y amor, fe y melancolía, vuelve a llenarse de júbilo al verte otra vez, amada, como esas gentes de la ciudad antigua se alegraban al ver a sus marinos viajeros grabados en el espejo que les había dado Alcides.

El alma es el espejo, la añoranza es la sombra (sombra de los seres queridos, sombra de las personas deseadas que en ella se reflejan), sea que la distancia los separe, sea que los separen túmulos.

Nunca estás lejos de mí; dulce amor, estás siempre conmigo, te veo siempre en mi alma..., ¡siempre, siempre, siempre!

Apéndice: texto original de L'Espanya naixent (edición de Manuel Esteban Santos)

JACINT VERDAGUER

L'Espanya naixent

INTRODUCCIÓ

Veus eixes ones tèrboles que per la mar s'estenen,
com feres a ramades pels cims dels Pirineus,
i en sa corrent eterna gemegadores venen,
del ferm gegant de Teide a arrossegar-se als peus.

Un temps lluny n'udolaven, com ara en són d'Espanya,
lo que avui es Atlàntic tot erma terra fou,
no virava pes l'àliga del cim de la muntanya,
l'aigua que amb sos esquitxos son niu ara remou.

Puix gegantí estenia's-hi lo continent Hesperí,
fins a on s'eixamplava sols lo gran Déu ho sap,
però el sòl que il·lumina d'un raig un hemisferi,
no podia pas veure-les a plaer de cap a cap.

Atles aquell hi regnava, que de la blava volta,
a una esfera de cedre los signes d'or baixa,
i al sol flamant i a l'astre que més lluny giravolta,
enginyós amb cadenes eternes hi lligà.

Per açò tal volta i ésser fantasiós de pensa,
somià Grècia veure'l amb corona de estels,
i acotat sens decaure sota la volta immensa,
servant amb ferma espatlla la màquina dels cels.

En esforç i grandària sos fills lo retiraren,
del cel però amiguívol no es feren pas amar,
puix després que els reialmes i terra revoltaren,
ensuperbits l'empiri volgueren assaltar.

Mes una nit l'oratge sonà i lo tro, de trèmol
en mans del vent com fulla l'Europa trontollà,
i despertant-se a l'hora de l'aua al terratrèmol,
d'esglai cruixint-li els ossos no veia el mon germà.

Havia fet sentir-li lo pes Déu de sa esquerra,
i el mar d'una gorjada calable l'arraulí,
Quedant-hi sols lo Teide, dit de sa mà de ferre,
que sembla dir als homes l'Atlàntida era així.

Fou lo gegant que Grècia veié amb los deus en guerra,
l'ixent sol amb sos braços tocava i el que es pon,
i no content d'estrènyer l'antiga i nova terra
de sols volgué pujar-se'n a coronar lo front.

Pel lloc on asseguda regia, córrer es veien
ones com etgegades eugues en era gran,
i dels vivents que a esteses com grans de sorra hi jeien,
sols n'eixia una dona a espatlles d'un gegant.

Mes per al gran reialme naixent a qui a bona hora
son nom flairós donava, d'Hèseris n'hi hagué prou,
puix essent-li de glòries i llibertat aurora,
tantost per a ell lo ceptre de mar i terra fou.

LA CREMA DELS PIRINEUS

L'un conta que va encendre lo cel amb sa guspira,
Per a cridar a l'heroi al món occidental,
sobre qui es regolfava lo riu de la seva ira,
lo riu de foc i sofre que havia d'enfonsa'l.

Altres que alguns arboços los pastors abrandaren
les pastures i herbatges per a assegurar,
i d'una selva a l'altre les flames s'eixamplaren tant,
que ses roges ales ningú pogué tallar.

Però els homes sols saben, que a la serra pujava
en negra nit l'incendi solcant rogallós torb,
i de Creus cap a Astúries duia sos rius de lava,
sens les congestes ser-li, colls ni torrents destorb.

Semblava en les tenebres una infernal serpassa,
que a través de la Europa d'un mar a l'altre mar,
respirant fum i flames, esgarrifosa passa,
son cabell de guspises i foc a rabejar.

Los roures aterrant-se, gegants de les bosquíries,
(amb que la jove terra vestida ja es mostrà,
al nàixer festejada de llums i de cantúries)
davallaven encesos i agabellats al pla.

Tot cabdellant-los timbes i rocs avall rodolen,
per terra els freixes cruixen i faigs estrijolats,
i la fumada i flames amunt se caragolen,
amb fum i pols dels rònecs casals enderrocats.

Al veure que ses llàgrimes no poden apagar-los,
fugen i s'escabellen tot girant-s'hi els pastors;
al seu darrera belen anyells, i sens tocar-los,
fugen amb ells los ossos i llops udoladors.

Així després de segles, en aquells cims de serra
quan tronà entre drings d'armes, la veu de Don Rondan,
ensems que sa gran maça volà en senyal de guerra,
on de Pallars la aguaiten los pastors amb espant.

Los moros, com si sobre los caigués la muntanya,
esporuguits fugiren plana d'Urgell endins,
i abans de caure el vespre, aquell cantó d'Espanya
quedà net de les pletes dels porucs sarraïns.

Ni a l'àliga li valen les delitoses ales,
prop del sol, on s'enlaira com per a fer-hi niu,
l'eixala el viu incendi i cau com les cucales,
i ensems queda amb los peixos del Ter cuita al caliu.

I avant, avant de flames lo riu tot ho anega,
cabanyots, blat, ramades, conreus i argelagars;
en sortir-se de mare, lo riu que a Egipte rega,
no així de pressa arrasa les messes i palmars.

A les daines i servos vessants avall empaita,
pel clot se caragola, bota del pla al turó,
cabussa al fondal negre lo penyal que hi aguaita,
i se l'endú per ròssec, fet cendres i carbó.

I avant, avant sa via va fent de serra en serra,
a on abans sonaven cornamuses i grais,
sols s'ou l'esguell dels gossos, i feres que en desterra,
la tronant cruixidera, braols i tristos ais.

I l'aspre mur de roques que entre enemigues races,
ferm gegantí i superb s'estén com braç de Déu,
de flama aixeca als astres sos merlets i torrasses,
i de Galícia a Roses nedar en foc es veu.

Quan de gom a gom s'omplen los cels de fumarel·la,
i es fon d'un cap a l'altre la serra de cremor,
sota el mantell de flames que l'huracà flagel·la,
colls i balmes arrenquen gèmec eixordador.

Com en seré migdia, fou vist lo foc horrendo,
d'a on lo sol se lleva, fins on lo sol se pon;
i al xiulet, terratrèmol, espetarrec i estruendo,
ferides retronaven les quatre parts del món.

Soffimaren-se els núvols, i dels estels mateixos
de por de tornar cendres fullada s'esmortí;

i gemegant la terra trontollejà en sos eixos,
creient que del judici l'incendi ja era allí.

Mentrestant a prop d'Arles, a l'heroi apedregaven,
d'orgull inflats i d'ira los rabassuts gegants;
sota els deformes còdols i rocs que li tiraven,
deixen lo xàfec ara passar los viatjants.

Ja en seca pedregada crua i espessa creien
donar-li mort i sepulcre, quan tot de cop s'encén
i per sa clava fesos i rebregats s'ajeien,
com al sortir de l'era la palla de forment.

Al gran foc aleshores endreça llest els passos,
rogenc damunt los núvols veient-lo torregar,
i ais de verge al sentir-hi, fica-hi los nusos braços,
fent als pastors i pobles d'espasme tremolar.

De Puigmal entre els singles un xaragall se bada,
per soques i rocassos caiguts mig aclucat,
on d'una a l'altra banda, en espantosa arcada,
respectant a Pirene, lo foc s'era pontat.

Allà estava encisera, entre senglars i ossos,
que en l'aspresa cercaven com ella amagatalls,
sobre un roc abrigada de sos llargs cabells rossos,
d'esglai i de temença, fent los darrers badalls.

L'amada condolint-se'n, la trau, com vera rosa,
esclatada entre esbarzes a l'escumeig del riu,
mes per a retornar-la tantost en l'erm la posa,
colltorcent esllanguida. —Jo moro ací —li diu—.

Mes a tu que t'exposes per a salvar ma vida,
puix per a dar-te em resta sols eix grapat de pols,
quina es la mè, vull dir-te, que m'ha de mort ferida,
fent de l'incendi presa lo meu estatge dolç.

Des que la llum vaig veure, vivia en ell feliça,
de dies pasturava mon ramadet petit,
i el rossinyol dolcíssim de vora la bardissa
venir em feia somnis virginals a la nit.

Així sens adonar-m'en mes hores s'esmunyien,
en quietud placèvola que mai tinguera fi,
si alguna companyona de les que bé em volien,
a Gerió ferotge no hagués parlat de mi.

Deixà foll per a veure'm ses torres de Girona,
i caient a mes plantes nafrat del mig del cor,
posar volgué en mos polsos d'Espanya la corona,
i al seu costat assure'm en lluent seti d'or.

Jo el rebutgí, i al veure, que a mes ombres i ovelles
tenia més estima que al trono seu tan ric,
encengué mos boscatges per a deixar-me sens elles
i... finir aquí mira'm sens un pedaç d'abric.

Quan ja lo voler traure'm del foc era endebades,
tal volta atormentant-lo del pecat los rosecs,
tot pasturant ses vaques anasse'n via a Gades,
on entre els d'eixes serres no sentís mos gemecs—.

Diu-li així i son llavi amb s'alenada freda
empedreeix, i deixa la mort per sempre mut,
i esvanint-se de l'heroi los bonics somnis queda
lluny del cel on se veia i en trista solitud.

Molts matins i molts vespres los pins i les alsines
veuren-lo fer sobre ella lo plan trist de l'amor,
puix ja en tan antics segles les catalanes nines
naixien dels grans herois per a ablanir lo cor.

Mes ja al brugent incendi s'obrien les muntanyes,
i per cent roges boques i grans com de volcà,
a glops foragitaven l'argent, que en ses entranyes
com en l'urna més rica l'etern hi atesorà.

I al córrer per les brases en gebrada madeixa,
amb sa escumera groga s'hi barrejà l'or fi,
i a escampar davallaren ambdós de lleixa en lleixa,
l'ona enlluernadora per l'espanyol jardí.

Així en temps que floreixen lo romaní i la malva
per l'erm rosat se vessa d'un buc la dolça mel;

rient al deixondar-se lo sol darrera l'alba,
sa cabellera rossa així emmanta el cel.

D'or faixaren-se els marges, los cims se'n coronaren,
i als estels feu vergonya son brill i roentor,
d'altre blanca florida los arbres s'enjoïaren
i els clavellets i lliris d'una rosada d'or.

Amb roïnadores ales frescals quan la muntanya
de matinada els aires anaven refredant,
posà en son cap, que al nàixer la llum del dia banya,
les adorables cendres encara tot plorant.

I nuant de ses timbes i rocs aquelles terres,
escrestant les muntanyes, les comes, i turons,
un mausoleu alça-li de serres sobre serres
que a rastell apilades fan gemegar lo món.

I des d'aquella feta, ma dolça Catalunya
d'altre castell de roques dormir pogué a redós,
de l'enemiga França fou Espanya més llunya,
fins a mar allargant-se lo Pirineu asprés.

Amb ses darreres llàgrimes honrada la pastora,
glatint per revenjar-la de Gerió enemic,
d'estany i plata fina per via lluidora
amb aire fer baixava de Creus a Montjuïc.

Allà en l'altar de Júpiter humil agenollant-se
orà, i a les onades després girant los ulls,
la daurada barqueta veu que arriba, gronxant-se,
que tot venint de Grècia, va perdre en uns esculls.

Una ciutat fundar-hi jura gojós un dia,
allà, que de la barca fes perdurable el nom;
i dels llocs com a reina veïns que li daria,
amb lo genoll en terra s'hi atansés tothom.

Ni endebades per a ella al déu potent de l'ona
lo trident demanava, i a Júpiter lo llamp,
puix si en la mar regires soleta, o Barcelona,
llampecs foren un dia tes barres en lo camp.

L'HORT DE LES HESPÈRIDES

S'embarca i vora Gades hermosa salta a terra,
cercant entre les penes a Gerió vaquer,
qui temorenc de fer-li de braç a braç la guerra,
així, imaginant perdre'l, li parla falaguer.

—Tu que en la Grècia feres lo son de l'infantesa,
de la gentil Hèesperis mai sentires cantar,
que d'un estel vivíssim, tal es sa boniquesa,
la feren filla els homes al món a l'apuntar?

I amb no ser ja poncella, n'està gelosa encara
com lo cel de sos astres l'Atlàntida feliç?,
doncs mort son marit Atles, s'esposa de nou ara,
tement que de viudesa lo dol la enmusteís.

L'heroi gentil que veia, de cor més ferm i noble,
de nova llum la lluna primer que rosa el cel,
eix dels Atlants amb ella manar podrà en lo poble,
per ell a aquells països s'haurà després l'estel.

Amb tal, açò li deia per a dur-lo a la fossa,
amb tal que per a fer-li un present, del taronger
que hi mostra la brostada més carregada i rossa,
amb sa mà drete puga lo cimbral haver.

Al traïdor, despedint-se'n, i son reialme deixa,
i les muntanyes d'Atles veu verdejar de lluny,
veu rossejar-hi a gaies en sos vessants la xeixa,
com riuert d'or que entre herbes i rebollem s'esmuny.

No hi ha pedregams aspres, ni argiloses carenes,
rosada herba encatifa fondalades i cims,
on entre freixes mostra i arbres d'estranyes menes,
la palma escabellada sos ensucrats raïms.

Los anyells saltironen pel maduixar ombrívol,
prop dels moltons que esporguen lo salic regadiu;
i encinglant-se la cabra, cerca l'arboç mengívol
pels forats de les roques, suspeses sobre el riu.

Lo Tajo i lo Guadiana, i el que de plata fosa
roba a la alegre Bètica cent joguinosos dolls,
dolçament s'escorrien per l'illa deliciosa,
i or de ses fonts deixaven per marges i aiguamolls.

I al buidar abundosos en lo ponent sa bassa,
les salabroses aigües empenyent mar endins,
als mariners i peixos, a on lo sol s'empassa,
feien beure aigua dolça dels espanyols jardins.

D'erms a través i boscos, al gran jardí s'avia,
de nit i jorn camina sens aturar-se un punt,
quan a sa espatlla trenca per terça volta el dia,
amb corona de palmes a un llac l'ovira junt.

Embadalit s'hi atansa, i veu abans de gaire
de l' amor les daurades taronges groguejar,
com si quiscuna fora un altre sol, que a l'aire
sortís de les onades, pel món enlluernar.

Per un carrer de cedres a l'entrar-hi, sos polsos
besen a voladuries aires d'olor de mel,
d'aigües i bla fullatge s'oueu murmuris dolços,
i obre-se-li de músiques i d'hermosura un cel.

Les pomeres a rengles i granaders altívols
al dolç pes ajupint-se de sa novella flor,
de dos en dos s'acoblen, formant porxos ombrívols,
i el cel hermós blaveja per entre fruites d'or.

Ametllers que s'hi gronxen semblen flairoses toies
de sa blanca florida en lo rient abril,
i a ramells fa denteta sa fruita, entre les joies
que s'enfila a penjar-los-hi raïmera gentil.

Sobre els pàmpols i pomes i bells penjois de perles,
eixampla ales de gebre l'aucell del paradís,
refilen trastejant-hi los rossinyols i merles,
i fa son ronc dolcíssim lo tort enyoradís.

Rieronets que hi llisquen, i fonts arruixadores,
pedres fines al fondo deixant veure i or fi,

als galdirons enjoïen i menta de ses vores,
amb s'espurna de trossos de l'arc de Sant Martí.

I amb borbolleig dolcíssim i sons d'amor li diuen
que en sos verdosos marges s'aturi a reposar,
i tot collint floretes nois que hi canten i riuen,
amb festoses signades li'n tornen a pregar.

Sense girar-s'hi Alcides a fer-se endintre cuïta,
vers on flairós lo crida, amb argentí remor,
l'arbre que, en mig dels altres, sembla amb sa groga fruita
tot un cel d'esmaragdes amb sa estelada d'or.

A l'ombra de ses branques i al so de lira dolça,
balla de les Hespèrides lo tendre poncellam,
joguineja amb sederes i préssecs per la molsa,
i a saltirons abasta taronges del brancam.

Per a trencar de l'arbre lo cim aral s'hi atansa,
quan se'n descaragola lleig drac d'ulls flamejants,
i adreçant-se feréstec en sa cua de llança,
amb boca ampla i rogenca li va a copsar les mans.

Adona-se'n i el xafa del peu feixuc dessota,
quan son cervell a engrunes enllefèrna l'arrel
de l'arbre amb los esquitxos de llort verí i sangota,
lo plor d'elles esclata i arriba fins al cel.

—Ai Atlàntida trista! mes ai dels fills que alletes!
que de tots en la terra ja prou, se'n ha parlat,
puix compliment ja tenen les profecies fetes,
al morir en nostres braços, pel pare tan aimat.

Fórem gegants nos deïa, sota de nostra espasa
los boscos s'abrusaren, los rius rajaren sang,
on la deixàrem caure quedà la terra rasa,
i els monts i la mar ampla no ens eren entrebanc.

De Líbia arrabassàrem les fortes amazones,
fent-les tirar a l'aigua com a cabrits esquerps,
aquells sorrals regàrem amb sang de les gorgones,
garfint per a escapsar-les son dur cabell de serps.

Los Pirineus, los Alpes, los Apenins rompèrem,
 quan de carn i batalles lo cor nos digué prou,
 ja a la Europa salvatge, i a l'Àfrica poguèrem,
 com dues vedelletes, lligar a nostre jou.

Grècia, però al brugit de nostres armes, nada,
 creixia, i va acarar-se'ns un jorn espasa en ma,
 i empenyent-nos enrere, de collada en collada,
 al país d'on sortirem, forta ens arraconà.

I ací caurem, a on jamai caiguèren altres,
 lo poble que ensenyarem en nostra anada a orient,
 amb nou alè de vida, aqueix de tots nosaltres
 los ossos i les cendres ha de donar al vent.

Sols pels deserts d'Europa, cobert de romeguères
 de nostres murs ciclòpics algun tros quedarà,
 per a dar niu feréstec als assassins i feres,
 com despulles d'un poble que l'eternal damnà.

I d'haver soplujat als que el món deixondaren,
 com si es dessèn vergonya, negaran nostre nom,
 tant sols diran: «som rastre d'uns gegants que passaren»
 i no sabran los savis d'on erem ni qui som.

Quan de lleó un guerrer cobert amb la pell grossa,
 d'un cop de peu engruni lo guaita del jardí,
 aquell ha de ser l'heroi que ens obrirà la fossa,
 i amb ell serà arribada nostra darrera fi.—

Los Atlants les sentiren des de l'afrau, i els roures
 com ells de cor de bronzo, i avets arrabassant,
 que el cel apareixien amenaçar al remoure's,
 sota molsoses roques que el temps ja va engrunant.

Los altres refiant-se de sos braços de ferro,
 que en sang banyats deu voltes de tigres i lleons,
 a molts regnes dugueren dies de dol i enterro,
 amb sos sotmesos cauen a l'hort a milions.

Lo més valent dels herois que de gegant a passos,
 s'acostava a la porta, amb lo brotat als dits,

se veu travat, cent braços se nuen amb sos braços,
i un bosc fressós d'antenes se li apunta al pit.

Mes per on tempesteja més fort l'exèrcit trenca,
la terrible eina fèrria amb sols descarregar,
que de carnisseria ja i de plors famolenca,
sentia en ses espatlles amples debategar.

A l'huracà veieres que escombra cel i terra,
la cabellera d'arbres arrabassar al mont,
i agabellats al caure, dur a un gran riu la guerra
i rebentar ses aigües fer recular a la font?

Mes revenint inflades, i pel pla i torrentera
eixamplen més los braços, desbota amb gran braol,
i a rebugades deixa entre llot i escumera,
los pins en que niaren la garsa i l'oriol.

Tal del gegant de Grècia fora el delit,
la fúria, la doble cleda d'armes al trencar enardit,
però no en surt que d'elles s'endinsa a la boscúria,
puix ja per plans-i serres tot n'està atapeït.

Amb ses ramudes armes i troncs de roure toscos,
semblen brugentes ones d'arrasadora mar,
que transportàs pels aires los rebollars i boscos,
les costes i vilatges i camps al abrigar.

Al mig ell com dallaire va capdellant la messa,
a cada cop que dona de menys n'hi ha un clap;
amb sang de sos fills l'illa s'abeura, i a la fressa
dels crits, ferir i caure, tremeix de cap a cap.

Allà aboca ses ires on més arreu pot batre,
i empeny romp i arrossega, com estimbat torrent,
los més braus de l'exèrcit cauen de quatre en quatre,
los altres com espigues de blat de cent en cent.

Al foguejar pels aires lo ferro feixuguíssim,
sembla que per una hora en sa homicida mà,
per assolar ses obres, hagués posat l'Altíssim
los llamps, i a manats ara los tira ça i enllà.

GIBRALTAR OBERT

Mes ja de les floretes d'inspiració que volen,
ocellets de la glòria, a esbarts, entre els estels,
com roser al remoure's, de les que més violen,
al front de l'heroi en deixen alguna caure els cels.

Entre punyentes armes i braços alts s'escorre,
la gotejanta clava tot carregant-se a coll,
i com sageta esquitlla, sens aturar lo corre,
fins que dels camps d'Espanya trepitja lo rostoll.

On amb la isarda Líbia l'Espanya termenera,
partioner un rengle s'alçava de turons,
com una gran cadena, de que hi ha els caps encara
de Gibraltar i Ceuta en los altíssims monts.

Ferma-li en lo principi lo sobirà arquitecte,
al fort Mediterrani per a en son pes lligar,
que en sa maror primera ja se n'anava, recte
del bromerós Atlàntic amb l'aigua a barrejar.

Mes està escrit, l'Altíssim del mar la cadireta,
pel món d'un crim rentar-se, un vespre aixecarà,
i al venir a ses cases a fer niu l'oreneta,
un brot per una estona posar-se no hi haurà.

I es arribat lo vespre, ja d'Hèrcules llampega
caient la férria clava sobre el Calpe gegant,
a un cometa semblanta, que pel cel s'arrossega,
secades, pestes, llàgrimes i sang a dolls vessant.

Cauen d'esglai los homes, s'escriuixen les muntanyes,
i en trist silenci espera quelcom de gran lo món.
Cau!, i badat lo Calpe com poma, ses entranyes mostra al sol,
que entre boires per sempre se li pon.

Reprén coratge, i alça fins a tallar les bromes
lo ferro que de l'illa va a fer un camp de morts,
quan sent que en voladúria, com rosades colomes
a festejar-lo venen d'Hèspers los records.

Creient que va a segar del gran jardí la rosa,
l'acer que encén los aires baixant, vol decantar,
mes a sa mà rebelde, s'attera, i la muralla
tallada fins al sòtol obre reguera al mar.

No creient que fos tota de son bres la victòria,
se gira, i veu en l'aire una divinitat,
de que la grega lira, baixada de la glòria
per a conhort dels homes, encara no ha cantat.

Grífols de viva flama de sos ulls brollen ires,
les tempestes amaga sa vesta en sos dobles,
los llamps del cel li posen corona de guspies,
li fa música tendra lo tro amb forts espetecs.

D'un esgarrifós núvol, quan lletja visió espanta,
amb les negroses ales s'arrebossa son front,
branda sa mà ferrenya la espasa flamejanta,
que el fil d'or ha de rompre d'on penjat roda el món.

Com lo so de la trompa que eix sentirà aquell dia,
de ses fondes entranyes amb tremolo i sacseig
sa veu desbota, mentre pel cel que s'incendia,
asprament de son carro retrona el sotragueig.

—Han de morir els fills d'Atles, afins lo món que els serva
s'ha d'enfonsar a estelles com a vaixell podrit;
res d'ells ha de romandre, ni la pols, ni el bri d'herba,
que hage sentit la càrrega de son peu maleït.—

Lo tro ofegant i el tràmpol, així l'arcàngel crida,
i a tragar a les aigües de Calpe un tros donant;
—Com eix roc, diu, l'Atlàntida n'ha d'ésser englutida,
i de que fos estada los homes dubtaran.

No et dolga que ta drete donàs lo cop terrible,
ministre de venjances jo a Calpe la guií
i per a no malmetre ton bell cor i sensible,
de la divina Hèspersis la imatge n'esborrí.

Mes no la plores, ella de Gerió salvatge
amb tu demà ha de seure en lo ric trono d'or,

i dels herois que vinguen de vostre maridatge,
se'n gaudiran los segles de l'esdevenidor.

Per ells esclava Atenes serà, Líbia vençuda
faran del sol la via ses barres i lleons,
la meitat de la terra trobaran ells perduda,
i amb son mantell de glòria s'abrigaran dos móns.

Cuita, mentres aturo lo foc del cel, davalla
del single a les onades traspassa-les d'un salt,
de l'Atlàntida trau-la, que un núvol ja amortalla,
i faràs lo voler del gran Déu que és a dalt.

Hi alça els ulls, i per entre los sols de sa corona,
un punt sa cara aviva com llampec llunyadà,
del cel allà al fons negre que s'esbadella i trona,
i d'espant i feresa per terra se n'anà.

Mes tantost enardint-se de foc a una guspira
que encengué ses entranyes despresa de sos ulls,
llest com si els vents l'hi duien, a l'Atlàntida es tira,
que gemega anegant-se del pelac als rebulls.

Tantost tenen les ones oberta trenca inflades
i a rastell s'hi abocaren com feres udolant,
i a bocins esmenant-se lo mont, i a esllavissades
obriren-se-la prompte més espaiosa i gran.

I onades sobre onades, rocs sobre rocs grossíssims,
en gegantina arcada se tiren daltabaix,
obrint-hi amb sa caiguda gorgs i abismes fondíssims
de vents i bullidera on altre caos naix.

Bramant d'un pol a l'altre les aigües xarbotaren,
per fèrria mà invisible sentint-s'hi arrossegar,
i en riuades immenses i mars s'hi estimbaren,
fent com si se n'entrava la terra tremolar.

Si sols per a arrasar-la del firmament rompassen
les tenebroses aigües, i amb fort terrabastall,
amb lo trencat rodant del univers caiguessen,
d'un astre a l'altre a trossos duent-se'ls en avall;

tal del cel a la terra d'aigua el saltant seria
l'infernall terratrèmol torniols i esgabell,
i així per terra l'home caigut ho aguaitaria,
esblaimat, cruixint d'ossos, i adreçat lo cabell.

Tal volta grans països que en tota sa llargària
les aigües abrigaven des de el temps de Noé,
minvar en aquell dia veieren sa gruixària,
i ses veles estendre-hi lo mariner temé.

O potser escorrent-se totes d'una riuada,
eixugar-se pogueren a plor al raig del sol,
i l'herba submarina en que te el barb estada,
donà fulles i brossa pel niu del rossinyol.

La gran cascata en branques de mar esbadiant-se,
los boscos i esplanades abriga per supols,
i per a obrir-los via, rodant i cabussant-se,
se fan enllà les serres, s'ajauen los tossols.

De tot açò a través, dels blats i les bosquíries,
que bullen amb los núvols en espantós barreig,
neda i camina Alcides al hort de les cantúries,
de llongards ja, de lluços, i tiburons rabeig.

A sos costats s'enfonsen i neixen illes noves,
i penjant-s'hi amb bels tristos tal volta,
algun cabrit espera a ser pastura de les marines llobes,
que l'indret on va néixer, torni ser englotit.

A desfetes ramades l'enrotllen xais i meixos,
crida el bover los trossos de barraca colcant,
oblidat de sa dona, que endavades als peixos,
en lo bres embarcada, vol pendre'n llur infant.

Pastores ensorrades en llotosa fanguera,
allargant-li los braços de gebre esgalabrats,
i en ses gruixudes cames, i llarga cabellera,
se penjen infants tendres, i vells mig anegats.

Mes ell a tots los deixa, i empeny a cada banda,
amb calabres que el traben, boga i llenyant a embulls,

d'un teiós pi a la flama que el ronc huracà abranda,
a la gentil Hèspèris cercant de negres ulls.

Entre sospirs tristíssims, i gemegor de nina,
venen vius a punyir-li lo cor sos alarits,
com xirics i piulades de sit de ploma fina
lo torrent al endur-se'n sos mig plomats petits.

Hi correguè, mes ella que en sa agonia trista
conta ja de les ones la que la colgarà,
lo veu, per sos països tot passejant la vista,
pels encantats països que full mai més veurà.

Fa el darrer plo amb ses belles Hespèrides,
que moren en trist fretó arraulides dessota el taronger,
i a l'ombra en que ses glòries, i ses delícies foren,
calabres tot deixant-les, encara el torna a fer.

—Ai! que han de desnudar-se filletes nostres braços!
al pit lo cor se em trenca d'haver-vos-ho de dir!
nosaltres que vivíem sols de petons i abraços,
per a baixar a la fossa nos hem de despedir!

La que us posà a la terra per a sempre vos deixa,
mes ai! a ses entranyes no tracteu de cruels,
mirau, que dolor aspre com llavors les esqueixa,
mirau, que són mes llàgrimes del cor foses arrels.

No vulgheu saber més, del cel colomes belles,
torneuse'n-hi felices sense coneixer el món,
jo que ubriaga un dia me viu de sos aromes,
hauré d'arrossegar-m'hi amb la vergonya al front.—

Diu, i amb sos fills girant-se, imperiosa els mana,
que puix lo gran diluvi de nou era vingut,
dalt a l'afrau pujassen a fer una cabana,
a on veure el poguessin passar, a peu eixut.

Hi volen a l'esquena pujant-se'n grossos còdols,
i magalls per a fendre la roca de solei,
i per a com de jàsseres servir-se'n i per mòdols
de passada es carreguen los glaners de l'esquei.

Ella a la mort sentint-los anar-se'n tan de caire,
al pensar que és estada la que els hi avià,
son cor se nua, els braços alça i retors en l'aire,
i boja obre la boca per dir que els enganyà.

Mes se fa esment de sobte, que per salvar llur vida,
perdrà-la ella amb la joia que té de més valor
i córrer a llur sepulcre los deixa, esborronida,
i el plor atura ferma que va a esbotzar-li el cor.

Per sempre despedint-se'n amb un ai d'agonia,
de llàgrimes engega lo doll ja lluny de tots;
i amb sos cabells en l'aire, com presa de follia,
a l'heroi que s'atansa li diu entre sanglots.

— O quisvulla que sies, tu que a veure vingueres
pondre la llum darrera sobre els països meus,
si com los altres homes, d'una mare nasqueres,
plany me ai! a mi que amb llàgrimes de sang mullo tos peus.

Mare jo fui, mes filles al cel no deixí veure,
perquè amb sa boniquesa no es volgués enjoir,
doncs moren, i son ultim alè jo no em puc beure,
jo que els doní la vida ni amb elles puc morir!

Cent fillets m'enrotllaren, batallers de coratge,
de puny i gentilesa com ells, lo món no en té,
ignorants ara caben sa fossa en lo boscatge,
i abans que la nit tombi, ja mare no seré.

Una pàtria tenia, rovell d'ou de la terra,
ja no tinc pàtria dolça, ni res de quan aimí,
ton braç, ton braç terrible per sempre m'ho soterra,
tan sols ulls me deixares per a plorar sa fi.

Al cor, doncs, de que feres amb ta destrat esqueixos,
pels déus amb qui et retires, no ignoris un consol;
del hort de lliris trau-me, que ja es estany de peixos,
baldament per no veure mai mes un raig de sol.

Al temps que em coronaven mos dies amorosos
de flors de juvenesa que enmuste-hi el neguit,

prop de ma pàtria, a l'ombra de boscos alterosos,
d'Atles bell somiava recolçadeta al pit.

Ell amb los ulls als astres, i enlairada la pensa,
cantava les celísties, i l'auba clarejant,
dels cels i de la terra i esperit l'avinensa,
i jo amb daurada lira seguia l'hermós cant.

Jo el seguia amb la lira, vers mos infants girada,
plaïa'm! de veure'ls pels cirers enfilats,
peix branques tendreses i fulla a la ramada,
i amb los cans cabussar-se pel pla entremaliats.

De noi en ses juguines deixant-los en l'herbatge,
un frescal de vegades cercàvem vora el riu,
per a nostres esbarjos, a on de bla fullatge,
al reietó robàvem o a la verdosa el niu.

De nostre poncellatge allí els matins retrièiem,
de la més xica Hespèride lo riure i la rossor,
i d'innocent festeig, parauletes nos deiem,
que el pit i les entranyes rublien de dolçor.

Mes ai! d'aquelles hores quan trist record me'n resta!
Lo cor que va gosar-les sols ell ho pot sentir;
veus eixos ulls i galtes cremats per la tempesta
de plors, doncs res te diuen de lo que em fa patir.

Un jorn, perquè ho recordo? l'hora dolça va caure;
quan una polla d'aigua baixà, com un estel,
de sos jocs i alegries mos poncells a distraure
amb ses lluentes ales de la blavor del cel.

Cull becada i de l'herba se'n puja a unes ginestes,
del ginestar a un grèvol vola de més ençà,
i de grèvol en grèvol a voladetes llestes,
ve cap al niu de brossa que ens estojava ufà.

Espiant-lo el seguiren mos fills escorredissos,
i torcent amb mà blana los brots sens fressejar,
a on pensaven veure petits aucells feliços,
nos veren en los llavis amb febre apetonar.

Reculen als esforços darrers de la puresa,
però trobant-me hermosa tornen a obrir los ulls,
i al cel volant lo geni beneit d'innocenteça,
n'amaga els seus plorosos amb sos finíssims rulls.

Cresqueren i veient-los de victòria en victòria,
amb so de guerra i armes anar-se'n a llevant,
pensí que amb l'olor dolça del arbre de la glòria,
ses tristes recordances s'anassen esborrant.

Mes Atlas mor, e indòmits los fills que duguí al ventre,
escometent-me un vespre presos d'un lleig ardor,
trista de mi! gosaren, no és molt que el món se n'entre,
gosaren demanar-me-lo ja esvanit amor.

Del mig del cor nafrada jo no els torní paraula,
sinò que sentint caure mes llàgrimes dels ulls,
del clot d'aquell que enyoro vinguí a regarne el saula,
i aquí fineix ma vida si en ton cor no m'aculls.

Aquí fineix ma vida però no ma deshonra,
que dels braços del pare mos fills m'arrencaran,
i tacaren sos llavis la puritat que m'honra,
i morint-se amb mos braços i trenes jugaran.

Oh salva'm! per ta esposa, pels nins que et diuen pare,
jo els gronxaré en mos braços, jo els donaré els pits meus,
mira que a més no arriba l'amor fi d'una mare,
dels infants alletar-ne de qui li robà els seus.

Si de ser ta sirventa t'apar demano massa,
obre un sepulcre, i colga'm-hi dessota el món mes alt.—
Així dient los dobles genolls de l'heroi abraça,
i s'hi desfà en besades i plors son cor malalt.

També a plorar posant-se d'amor ell i dolença,
abans que entre sos braços fes los darrers extrems,
a coll prent-la, i a l'aigua que infla l'oratge, es llança,
de peus i mans servint-se com d'ales i de rem.

Mes ja al peu de la serra, la barraca bastien
per a la fugitiva los en mala hora nats,
pensant amb les molleses que d'ella se pendrien,
quan sols los vents s'oissen i els ais dels anegats.

Qui dona ferro a rompre a la timbera crua
amb suor estovant-la de sos braços i front,
qui a grans timbes, que empeny altre amb espatlla nua,
sobre el riu per sa esquena deixa tombar son pont.

I tustant l'edifici, ja es reien del diluvi,
quan entre pols i escumes, abaix en lo borboll,
l'hatxa del heroi veuen, i ja al primer antuvi,
rebaten-li els terrossos, que pujaven a coll.

La ferramenta tirant-li, les bigues i rocassos,
i tan rebents com eixos ses mans a l'engega'ls,
davallen ells a l'aigua, tot sostenint los braços
en los avets i alsines, que els feren de perpals.

I terra nova deixant ençà a cada gambada,
clots i serres tramonten, torrents i xaragalls
al tornar a ses terres, la grua en sa volada,
no veu passar més d'aire los turons i les valls.

Pel brugit i cridòria coneix als que el segueixen,
ell, i els llarguíssims passos dobla per l'erm fangós,
quan a sos peus l'herbatge i rocatem falleixen,
com peix llisquívol trenca les ones delitós.

De torbes i terrossos i rocs a la tempesta,
i esquitxoteig que enllota lo cel guspirejant,
la dels núvols barreja-s'hi, damunt sa hermosa testa,
més xafadora encara, i horrorosa esclatant.

Al fort diluvi d'aigües, l'hatxa en sos dits s'apaga,
tot s'omple de tenebres i negra foscadat,
i apar pels crits que s'alcen, que amb l'ombra seva aubaga
sos damnats i dimonis hi haja d'infern buidat.

Tot ofegant-se els tigres amb los delfins se baten,
lo taca sa brumera i sagnós escumeig
los corbs i les gavines que a bells esbarts s'abaten
amb xisclets i cops d'ales fan més trist lo barreig.

Les rebullentes bromes en aigua i pedra es fonen,
sa cabellera espolsa lo torp torniolant,
i amb sos brams les balenes als de la mar responen,
com transportades illes, sa immensitat trencant.

Ell amb igual coratge, dins la negror s'engolfa,
va a les palpes com cego, sense saber a on,
i el xàfec d'aigua i pedra que l'huracà regolfa,
i les terroses ones trenca amb braços i front.

Alguna gleba, esberla d'altiu turó suranta,
tot sovint l'amenaça de pujar-li damunt,
mes ell amb mà de ferro l'atura i la decanta,
o per reprendre forces arrapa-s'hi un punt.

Dels núvols tal vegada, en l'infernall masega,
baixa a sentir a sobre de l'ona el ronc brugit,
i d'enderrocs runosos una ona l'arrossega,
caragolada en l'aire com un mal esperit.

Quan li apar que per rònega tallada afrau s'estimba,
sota sos peus ajaure sent l'ordi bla d'un camp:
quan en sa reculada li apar que l'ona minva,
puja a sos peus a veure caragolar lo llamp.

E il·luminant lo caos un punt sa l'enternada,
se veu sobre un mont d'aigua, prop dels núvols penjat
davall lo ronc abisme que ample i negrós se bada,
damunt oratge, i pedra, i udolador aiguat.

I de bromes i d'aigua conques esgarrifoses,
cloent-se i enfondint-se, i en la confusió,
desfet horrible, i brega, trametent ragulloses,
set voltes d'un a l'altre lo cru espetec del tro.

Homes que encara aguaiten, i bestiar ovira,
com en olla bullenta pujant i davallant,
a prop d'alguna fera marina que els estira,
morro i unglots ganxosos vermells de sang mostrant.

Açò veu i fabriquen de nou tenebres fosques,
i amb aigua a coll camina, de terra al cel trames,
tantost punyit d'un single per aspadades osques,
tantost entre vidauves i lligaboscós pres.

Cau, s'entrebanca, el colga sovint l'ona negrenca,

d'on cerca refugi ne veu sortir un bosc;
 l'vet a que s'agafa, de soca a arrel s'arrenca,
 a on son peu s'assenta s'obre fondíssim gorg.

Seguint l'ull llambregant de fera monstruosa,
 a sa afamada gorja potser camina dret,
 i al trucar en l'estrijol de sos caixals l'hermosa,
 fa sentir en lo tràmpol l'escarafallós xisclet.

I a cada passa feres veure li apar llavores,
 que ungletejan i ronquen a estols al seu entorn,
 ací i allà badant-li ses barres trinxadores,
 cada punt abrandades com la boca d'un forn.

I és tot per a ella un caos de monstres lleig i informes,
 ho són ones i núvols rodant amb gemegó,
 los huracans són aire de ses ales deformes,
 lo llamp brunzent sa llengua, i és son braol lo tro.

Són fantasmes que allarguen sos llargs i magres braços,
 los arbres que la esgarren, surant d'arrels amunt,
 són balenes les roques, los turons gegantessos,
 que encaputxats de núvols passen d'un a un.

I al dos colrat d'Alcides abraçant-se amb més força,
 a cada fantasia, i esglai nou que la pren,
 l'atura de fugir de l'infernall gallorsa,
 que per sos ais cridada més a prop sempre sent.

Cruixir ses dents escolta, llur fer alè ja el rosa,
 sent que ses ungles rallen de sos talons la pell,
 i per la esgarripança d'Hèspers amorosa,
 té por que amb mà profana ja estiren son cabell.

Adreçant-se en les ones però, d'Andalusia
 veu entre cel i aigua la costa negrejar,
 i amb sa sang rescalfant-se, que de fredó es prenia,
 amb nou coratge torna i esforça a bracejar.

I mentres ells enrere bevien l'ona amarga
 al reialme s'acosta feliç de Gerió,
 i en una tronca d'alba s'agafa que li allarga

aqueix, de vora l'aigua pujat en un turó.

Per a salvar a Hèspèris primera, al arraspar-s'hi
del gegantàs la posa en la traïdora mà,
i aqueix tan bella al veure-la, fogós per abraçar-s'hi,
la branca deixa, i l'heroi amb ella al fons rodà.

I allà per a enterrar-lo un merlet de muntanya
fa caure que a la vora tenia primparat,
i un esclat de rialles dels Atlants, acompanya
lo tro que fa estimbant-se, damunt del esforçat.

Mentre el bordoll en l'aigua ressona i cridadissa
tot allunyant-se'n l'altre gira a Hèspèris los ulls
i en son estuf de glòria com la neu fonedissa
apetonar-li gosa los caragolats rulls.

Però l'aigua de sobte més enllà borbollava
i un ample front n'eixia i espatlla de gegant
i com llamp, engegada per fèrria mà,
una clava la testa a obrir-li vola pels aires foguejant.

Palma gentil de Gades, tu sola t'entristires
de ton senyor al caure los ossos en lo fang;
amb tes caigudes branques son mausel cobrires,
i el regares molts segles amb llàgrimes de sang.

Mes ja pels llamps i onades arrabassats, sortien
de Calpe els esquerdisos més fondos a l'espai,
en deformes llenasques que l'ample mar rublien,
la llum hermosa a veure que no veieren mai.

Per sempre despedint-se'n, s'engorguen altre volta,
damunt de les que feren sos merlets ha un moment,
i les pregones conques d'aquella mar revolta,
fan tremar rodolant-hi esgarrifosament.

De les gentils Hespèrides la terra s'aclofava,
sos monts desarrelant-se rodolen a les valls,
i en gemecs horrorosos i tristos esclatava,
com pobra agonitzanta en sos darrers badalls.

I mentre esberlada, ses cuques verinoses,
dracs i escorpins que tenen en ses entranyes cau,
per nous vorancs horrencos, i esquerdes ragulloses
a glops, amb aigües negres los rebat al cel blau.

De mars sens fons ni vores a la feixuga càrrega,
com feix de canyes cruixen trinxades ses arrels;
i s'hi adollen los núvols encara en ampla mànega,
i s'hi desfan en aigües i pedra i focs los cels.

Pels cims dels monts i singles crinudes de bromera
les onades udolen del fort Mediterrà,
amb altres monts i singles rodant que en sa carrera,
lluny d'on seguen set llengües, i set arrossegà.

A sos braolis terribles, se remogué espantosa,
part d'allà de l'Atlàntida, la gran mar de ponent,
i dels rocs que la fermen, per rompre la resclosa,
d'escuma hi rebatia sos monts, de cent en cent.

L'aterra amb ronc estruendo, i a l'hort de les cantúries
bramant corre a rebre les ones de llevant,
arreu arreu les planes omplint, i les bosquíries,
arreu arreu singles i puigs arrabassant.

Toparen-se amb ses aigües, ses aigües barrejaren,
pel foc il·luminades del cel i de l'infern,
i d'aigües, terratrèmols, i vents amb tro es lligaren
del voler diví amb ferros, en maridatge etern.

LA BATUDA DELS GEGANTS

En mig de tal ruïna sortint dalt, i engorgant-se,
de baix de rodants bultos, Alcides cada cop
entre monts d'aigua i terres mentrestant va esquitllant-se
i l'herba de la vora veu de sa mà més prop.

No així però els superbos tan de pressa en sortien,
per la gran revinguda del mar agombolats,
cap endintre a recules i a rossegons, fugien,
ells amb ells, amb la boga i armes agabellats.

Cada volta que poden del fang i escuma traure
lo cap, cerquen l'heroi, lluscos i panteixant,
i pensen, no ovirant-lo, que d'algun peix deu jaure
ja al ventre i l'anegar-se ja apar no els raca tant.

Fangosos i plens d'aigua s'arrapen a una serra,
la sola que a les ones la testa no ajupí,
i el llot de ses parpelles traient, saltar en terra,
feliç veuen l'heroi, d'Espanya en lo confí.

Desesperant llavors de beure's la sang seva,
quan per a assaciar-se'n s'obria ja son coll,
contra la mà potentia que a sos unglots lo lleva,
del verí de ses ires torna'l mortífer doll.

Los troncs i arbres agafen que en lo rocam s'estellen,
i els penyals que tombaren deu voltes damunt seu,
i amunt amunt, rocs sobre rocs los arrestellen,
segurs amb tal escala de cabussar a Déu.

Los monts que en los refluixos mostren ses cabelleres,
per elles los garfeixen, i arrepassen d'arrel,
i amb sos torrents pels aires, ses conques i ses feres,
sobre d'altres a asseure'ls los duen prop del cel.

I uns a l'espatlla d'altres damunt acimbellant-se
les muntanyes i núvols enrere van deixant,
i a la serena volta dels astres acostant-se,
per a agafar-s'hi aixequen los braços de gegant.

Mes de dalt oratjosa davalla una rufaca,
i sacudí el mont aspre sa càrrega agitat,
com sacudeix la sega d'aglans i fullaraca,
lo roure que la flama del cel ha corsecat.

Cau la torre superba, i els borts que l'aixecaren,
entre els gairells caigueren i runa a cabussons,
del cel fins a la terra d'eixa a la mar tombaren,
de timbera en timbera capgirellant al fons.

De ràbia i desespero allà tot ofegant-se

s'escabellen i ratllen la cara esfereïts,
i en lo llot fratricides un a altre abraonant-se,
los caixals verinosos se claven i los dits.

Fins les damnades ànimes llevat allà s'haurien,
escanyant-se i les testes xafant-se sota el peu,
sinó perquè dubtaren de si en lo clot podrien
encendre de revenja la guerra contra Déu.

I xops saltant en terra, rebatent-li amb fúria,
los arbres que els serviren per a arrapar-se al mont
i amb ell los amples marges cantons de la boscuria,
en que arrelats contaven pels seus los anys del món.

Trossos de torre i penyes tirats hi voleiaren
que al caure foren illes i aturarien rius,
rocams en que les foques un jorn s'assoleiaren
i simes en que feren les àligues sos nius.

I en l'aire ensopegant-se més alt, prop de la lluna,
sos espargits destroços feriren los estels,
i amb lo fustam i terres, en enderrocs i runa,
semblava esllavissar-se la màquina dels cels.

Tal serà al darrer dia lo desgavell i estruendo,
quan sa mà servadora Déu reculant dels móns,
engolint-los esclate davall l'abisme horrendo
en tenebroses flames, brams, crits i confusions.

En lo caos, amb aspre retró de cel i terra,
lo carro sotragueja de l'exterminador,
i entre ses rodes rústegues, fan d'extermi i guerra
los elements tots quatre l'udol eixordador.

Al fuet de l'oratge lo nuvolàs reventa,
de l'Eternal retrona la veu junt amb sos brams,
amb sos flocs se barrejen los de la mar brugenta,
i son pluja i rufagues de foc de sofre i llamps.

Com roja cabellera del Etna que desbota,
del cel caigué una espasa de llamps orlada i trons,
i el món que cent diluvis no somourien gota,

aidats del torp i els braços de cent generacions,

lleuger se trabucava com un cistell de canyes,
i badant-se en amplíssim udolador volcà,
fosc sepulcre la terra los mostra en ses entranyes,
que a tots d'una gorjada flamejant los tragà.

Llavors amb blana pluja d'or fi i fulla de lliris
d'horror i les tenebres esbulla el sol naixent,
i amb sos raigs coronant-se i amb les tintes del iris,
pels aires s'esbargen los núvols del ponent.

I al món dels que el voltaven petjada ja no en resta,
de Déu a una ditada d'ell foren esborrats,
passaren sos exèrcits com núvols de tempesta,
i un trist nom que en restava l'ofeguen les edats.

I ni tan sols sabriem ara sa horrenda fossa
sinó pel mont del Teide, que encara fa cremar
de l'Etern l'alenada, perquè de sa destrossa
puga per sempre als homes amb son regull parlar.

I diu que amb sos torrents de negre fum i flames,
ses entranyes de sofre bullenta quan remou,
rogencs pujen i baixen caps, i braços, i cames,
i al mon deixant-los veure los engoleix de nou.

HESPÈRIA

De tan feixuga càrrega la terra enlleugerida,
Alcides en lo trono s'asseu de Gerió
i dolça deixa córrer i en somnis d'or sa vida,
com en planer herbatge llisquívol rieró.

Per a conort d'Hèspers que enyoradissa plora
les deliciosos ombres del enfonsat verger,
del Betis de daurades arenes a la vora,
feu arrelar lo musti brotet de taronger.

Cresqué i abans de gaire de ses branquetes flonges
a penjolades queia la blanquinosa flor,

i entre flors groguejaren, i fulla les taronges,
com en cel d'esmaragdes una estelada d'or.

D'aquell n'hi queren altres tot seguit, i a bosquíes
l'Espanya encobertaren com un mantell daurat
i amb ses flors i murmuris, i flaires, i cantúries,
l'hort bell de les Hespèrides s'hi era transportat.

Prou que ho digueren eixes puix al cel ja volades,
als tarongers quan dava sa dolça fruita el maig,
com estels, diu, que a veure'l sortiren aplegades,
i de sos ulls les llàgrimes corrien a bell raig.

Un matí que sa mare des d'un serrat altíssim
les cridava, ses plèiades donaren-li la mà,
i a llavors coronada de resplendor vivísim,
amb lo bell nom d'Hèspero pel cel giravoltà.

Estelet l'anomenen del vespre les pastores,
mes les lluentes gotes que arruixen los camins,
diuen que son, o Hèspersis, les llàgrimes que plores,
trista al despedir-te dels espanyols jardins.

Les filles que amb Alcides deixà en Hespèria alegre,
gentils com ella foren de dolç i tendre cor,
i com sos ulls tingueren i cabellera negra,
sa morenor de verge que fa patir d'amor.

Los fills de ses entranyes al pare retiraren,
un cor de lleó noble debategà en son pit,
com ell amb l'arma a coll, per tot lo món rodaren,
i a on hi ha una pedra veureu llur nom escrit.

Amb ell a alçar vingueren los murs de Barcelona,
assegueren-la als braços de Montjuïc gegant,
que amb son alè de flames, mentres s'aguaita en l'ona,
anàs de son llit d'herbes, los traïdors esquivant.

Amb corona de torres després que l'enfortiren,
com los parlà llur pare del Déu desconegut,
en Montserrat altíssim un temple li bastiren,
per nostra glòria eterna, lo primer que hi ha hagut.

I ells que de grans reialmes feren-li après ofrena,
molts segles ans de nàixer Jesus Fill de David,
ignorants galejaven-lo, a cada lluna plena,
de son temple a la porta, ballant tota la nit.
Altres ciutats Alcides aixecà en nostra terra,
que d'estatge serviren a sos ferrenys infants,
lo maneig de les armes los ensenyà, i de guerra
l'art en que abans de gaire, foren com ell gegants.

Los ensenyà pels astres de regir-se en la via,
diví saber al nèixer perdut en occident,
a Atles, perçò digueren, que rellevant un dia,
sostingué amb tiessa espatlla lo pes del firmament.

I ans de llegar a Cadis l'urna d'or de sos ossos,
de bronzo dues fermes pilastres hi aixecà,
i en elles amb la clava que enfonsar feu a trossos,
..... escriu «NO MÉS ENLLA».



© Mariano Martín Rodríguez

Recuperación de la segunda y la tercera partes desconocidas de «Las peregrinaciones de Turismundo», de Miguel de Unamuno

*TRADUCCIÓN DE ETTORE DE ZUANI, INTRODUCCIÓN Y
RETROTRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Miguel de Unamuno (1864-1936) fue uno de los filósofos y literatos españoles más populares y traducidos en Italia en la primera mitad del siglo XX. Esta popularidad no debió de limitarse a una minoría de intelectuales, pues no solo le requirieron a menudo ensayos para publicaciones más o menos especializadas, sino que también se le pidieron cuentos para

revistas dirigidas al gran público. Estas revistas, que contaban con numerosas ilustraciones y fotografías, tenían carácter misceláneo, con artículos sobre moda, vida social, curiosidades de todo el mundo y turismo, pero también obras literarias breves. Entre tales revistas, se puede recordar en España *La Esfera* (1914-1931). En Italia existió un semanario similar entre

1915 y 1920 llamado *Il Mondo* [El Mundo], que ofreció entre 1919 y 1920 una serie de fascículos paralelos, también semanales y con su propia numeración y datación, constituidos por «Novelle e commedie dei migliori scrittori italiani e stranieri» [Relatos y comedias de los mejores escritores italianos y extranjeros]. En esta serie aparecieron por primera vez «Le peregrinazioni di Turismundo», esto es, «Las peregrinaciones de Turismundo» de Miguel de Unamuno, cuya traducción corrió a cargo de Ettore de Zuani (1897-1953), un activo difusor en Italia de la literatura moderna en lengua castellana. Él mismo y Enrico Somare (1889-1953), director de Sonzogno, la editorial de *Il Mondo*, debieron de convencer a Unamuno para que les enviara alguna narración inédita, siguiendo la costumbre de la prensa de la época de honrarse con la publicación de obras completamente nuevas, cosa que realizaba sin duda el prestigio intelectual de la publicación, sin importar que esa se dirigiera a un público de masas. Aunque estaba muy solicitado, Unamuno se avino a mandarles aquellas peregrinaciones de Turismundo.

Este plural del título es engañoso, pues se trata de un único viaje imaginario dividido en varias partes y que se publicó en varias entregas en *Il Mondo*, según la información facilitada por González Martín en 1978. Este investigador indicó que, en la revista *Il Mondo*, con sede en Roma (en realidad, en Milán; en Roma existía otra revista llamada *Noi e il Mondo* [Nosotros y el Mundo]), y concretamente «en los fascículos del 28-XII-1919, 15-II-1920 y 18 de abril de 1920 se pueden ver traducidas las distintas “peregrinaciones”, vertidas al italiano por Ettore de Zuani. En el correspondiente a abril de

1920 se anuncia para los números próximos la 5.ª peregrinación»¹. Esta mención obligaba a pensar que *Il Mondo* no había publicado tres «peregrinaciones», sino cuatro, y la lógica de la investigación habría aconsejado buscar esa cuarta peregrinación a la que ese investigador ni ningún otro, que sepamos, había hecho referencia. *Il Mondo* está digitalizado en parte, y tal como hemos podido comprobar consultando el catálogo de la Biblioteca Nazionale di Italia (sede de Roma), sus años 1919 y 1920 se pueden consultar libremente en línea. Por desgracia, faltan sus fascículos de 28 de diciembre de 1919 y del 15 de febrero de 1920, lo que nos ha privado, a falta de una consulta futura *in situ* de la edición en papel, de la parte primera, «La città “specchio”», y de la tercera, «Il rosaio del certosino».

En cambio, sí figura en el número de 18 de abril de 1920, la cuarta peregrinación, titulada «Tumicoba, gupimboda e fafiloria». Como siempre se ha creído en España que esta era la tercera parte de «Las peregrinaciones de Turismundo», es fácil deducir que debió de existir una parte desconocida en medio. La consulta de la edición digitalizada de *Il Mondo* así nos lo ha confirmado. En la primera página de su fascículo de 18 de enero de 1920 figura la segunda peregrinación de Turismundo, titulada en su traducción toscana «La montagna “Cheta”». En cuanto a la tercera peregrinación, su existencia no era ningún misterio desde que García Blanco aludiera a ella diciendo que, de estas peregrinaciones de Turismundo «solo conocemos dos eslabones y tenemos noticia de un tercero, posiblemente titulado “La cartuja del rosál”»². Esta afirmación corresponde a una intuición acertada, aunque García Blanco

¹ Vicente González Martín, «Difusión de la obra de Unamuno y eco de su personalidad en Italia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n.º 25-26 (1978), pp. 91-126, en la p. 96.

² Manuel García Blanco, «Prólogo», en Miguel de Unamuno, *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, Barcelona, Juventud, 1965, pp. 5-14, en la p. 13.

se equivocó en el título, al menos si creemos fiel al original el de «El rosaio del certosino» de la versión de Zuani, pues el texto castellano correspondiente de Unamuno no ha aparecido, mientras que Zuani reeditó en 1921 esa parte en su colección de *Novelle spagnole* [Relatos españoles]³, según la entrada c5 de la sección dedicada a las traducciones italianas de obras de Unamuno publicadas en volumen hecha por Borzoni⁴.

Habiendo localizado el texto de la traducción italiana de las dos partes desconocidas de «Las peregrinaciones de Turismundo», creemos oportuno darlas a conocer en este número de *Hélice* a los estudiosos y amantes de la obra de ficción de Unamuno. Aunque se trate de traducciones, Unamuno había escrito esas «peregrinaciones» expresamente para el público italiano, de modo que el texto de *Il Mondo* no es una versión cualquiera, sino aquella para la que la había destinado el propio autor. A esto se añade que no se puede descartar que la hubiera revisado, pues sabemos que lo hizo en otras traducciones de obras suyas publicadas en Italia⁵. Por ello, conviene reeditarlas⁶ junto con nuestra propia retrotraducción de ambas partes al castellano. Nuestra versión desempeña una función meramente instrumental. Se trata simplemente

de servir a los hispanistas y lectores hispánicos curiosos que no puedan disfrutar directamente de la elegante versión de Zuani, por lo que seguiremos un planteamiento traductológico de suma fidelidad, sin atrevernos naturalmente a imitar el personalísimo estilo de Unamuno, cuya difícil sencillez se puede disfrutar en las dos partes de «Las peregrinaciones de Turismundo» cuyo original en castellano sí se ha conservado.

De ellas, tan solo la primera, titulada «La ciudad de Espeja», se conoció en España en su tiempo, al ser la única que el propio Unamuno publicó en su lengua original, en el diario madrileño *El Imparcial*, en la octava página de su número de 9 de enero de 1921. Ignoramos el motivo de que se omitiera las demás partes. ¿Consideró que, habiendo sido un encargo italiano, bastaba con que se publicara la traducción? ¿Pensaba publicar todas las peregrinaciones de Turismundo en castellano, pero pudo haber perdido los originales, los cuales no parecen haberse conservado entre sus papeles? ¿O creyó que «La ciudad de Espeja» podía leerse como un cuento completo? En nuestra opinión, su lectura independiente sería posible, pero el final del cuento alude a una inmediata subida a una montaña, llamada Queda, de manera

³ Miguel de Unamuno, «El rosaio del certosino», *Novelle spagnole*, secondo volume (Lope de Vega - María de Zayas y Sotomayor - Antonio de Trueba - Juan Valera - J. de Asensi - V. Blasco Ibáñez - Miguel de Unamuno), a cura di Ettore de Zuani, Milano, Primato Editoriale, 1921, pp. 199-208.

⁴ Sandro Borzoni, «Tributo para una bibliografía italiana», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 35 (2000), pp. 147-197, en la p. 165.

⁵ Según afirma Vicente González Martín en su estudio «Las traducciones de las obras de Unamuno en Italia: el papel del autor», en Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 31-42, en la p. 31, «Miguel de Unamuno, en el caso de las traducciones italianas, adopta un papel activo en ellas, colaborando, en algunas ocasiones, de forma muy intensa en la traducción, desde el momento inicial de la génesis de la misma hasta su conclusión final».

⁶ Seguimos, respectivamente, el texto de *Il Mondo* para la segunda parte y el de *Novelle spagnole* para la tercera. Existe una pequeña discrepancia entre ambas en lo relativo a los nombres propios. En *Il Mondo* tenemos «Turismundo» y «Quindofa», mientras que en *Novelle spagnole* aparecen «Turrismundo» y «Chindofa». Como Turismundo parece más correcto, hemos armonizado esos nombres según la versión de *Il Mondo*.

que ese relato adopta la astucia de las viejas novelas por entregas de aludir a lo que vendrá, a fin de despertar la curiosidad de los lectores por la continuación. Por otro lado, «Las peregrinaciones de Turismundo», que nada tienen de convencionalmente folletinesco desde el punto de vista temático y retórico, anuncian desde su mismo título que se trata de una narración episódica en forma de viaje, cuyas distintas partes se dedican a cada lugar visitado, por lo que el final también sirve para anunciar la próxima etapa.

Este viaje es, desde el principio, una peregrinación que no se produce a través de nuestro mundo fenoménico o primario, sino en otro inventado o secundario, como lo había sido por entero el reino de su relato épico-fantástico «La sima del secreto» (1906; *Soliloquios y conversaciones*, 1911)⁷. Este tiene en estas «peregrinaciones» un cariz simbólico tendente a la alegoría, ya que explota la sugerencia de un enigma o misterio en el universo que reclama el ejercicio de la intuición, al tiempo que Unamuno especifica la correspondencia entre el símbolo y su referente abstracto, según el postulado ficcional de la alegoría, que se funda en un planteamiento racional y especulativamente científico, propio de las ciencias divinas de la teología o la metafísica. Esto se puede observar fácilmente en el episodio de Espeja. La llegada de Turismundo a esta ciudad misteriosa, a la que tan solo accede tras encontrar una puerta invisible en el muro de aire igualmente invisible que se opone a su paso y que luego lo atrapa en la ciudad, lo expone al misterio de observar que todo parece funcionar

por sí solo en la ciudad, desde los vehículos hasta las mesas llenas de viandas que se le ofrecen. A continuación, siente como si lo rodeara una muchedumbre humana que se moviera en una dimensión incomunicable, pues escapa a sus sentidos tanto como él escapa a los de los fantasmales habitantes de Espeja. Desesperado, acude a un cementerio con intenciones suicidas, pero el enano Quindofa sale de una tumba y le explica que la ciudad se llama Espeja y que la muchedumbre imperceptible es como un reflejo del propio Turismundo, lo que trasmuta el texto de simbólico en alegórico, lo cual también queda indicado mediante los nombres propios significativos (Turismundo, compuesto de *turismo* y *mundo*; Espeja o ciudad de los reflejos...).

A continuación, Quindofa invita a su nuevo amo a salir de la angustiada urbe y a subir a la cima de la montaña Queda para dominar el paisaje, una de las cosas maravillosas que se podían ver en aquel mundo, que Quindofa califica como su mundo de los dos, es decir, de él y de Turismundo. Esto confirma la impresión lógica de que Espeja, tal y como se describe, no tiene cabida en nuestro universo material en el que rigen determinadas leyes naturales, sino otras propias del mundo inventado que Quindofa, como criado y guía de Turismundo, le va explicando a lo largo del camino. Tal impresión será corroborada por la lectura de la segunda parte, la cual narra el prometido ascenso a la montaña Queda, cuyo nombre, una vez más, designa directamente la realidad abstracta que simboliza y comunica mediante su metáfora. Turismundo se ve deslumbrado

⁷ Al final de la parte principal narrativa de «La sima del secreto», Unamuno señala que no es un símbolo ni una alegoría. Como el reino sin nombre descrito tiene un carácter legendario y preindustrial (por ejemplo, en su ejército hay arqueros), así como un carácter integral y racionalmente coherente una vez aceptadas sus premisas, además de autónomo y cerrado con respecto a cualquier realidad pasada de nuestro mundo primario, cabe considerar que se trata de una subcreación según la teoría tolkieniana sobre la fantasía épica. Ni siquiera falta en «La sima del secreto» la dimensión de sobrenaturalidad, centrada en el misterio de esa sima, que está tan perfectamente imbricada en el reino donde está situada que determina el peculiar ordenamiento ontológico de aquel y, en consecuencia, del universo ficticio así generado.

por la belleza lejana de la montaña, que lo atrae irremediabilmente con una promesa de quietud mística inefable, tal y como indica la comparación con la experiencia de los discípulos ante la transfiguración de Jesucristo en el monte Tabor según los evangelios. Sin embargo, Quindofa lo va avisando cada vez de los peligros de esa calma insidiosa, evitando así que Turismundo eche literalmente raíces en el suelo y, más adelante, que se convierta en piedra como otros que habían subido también a la cumbre de la montaña Queda y allí habían permanecido para siempre, inmortales en su veste de rocas. De este destino de inmortalidad insensible e impersonal salva Quindofa a su amo al convencerle de bajar la montaña por la ladera opuesta a la de su llegada, pues la llanura de la que procedían la habían visto convertida en un mar inmenso con grandes plantas flotantes, un mar plano anterior a Tolomeo y Galileo, esto es, a la racionalización del universo por las ciencias naturales. Tal paisaje es, de hecho, irreductible a la razón, incluso alegórica. Estas imágenes, que tienen un marcado aire onírico, conservan, pues, el misterio del símbolo, de modo que se mantiene a lo largo de las peregrinaciones una tensión irresuelta entre la razón y la intuición como vías de conocimiento, cuyos límites mutuos se tematizan en la cuarta parte de «Las peregrinaciones de Turismundo», tras el paréntesis psicológico y mundano de la tercera.

La cuarta parte, titulada mediante las palabras inventadas de «Tumicoba, gupimboda y fafilonia», se conoce en su original castellano gracias a su publicación en 1958 por García Blanco en el tomo dedicado a la narrativa y los «monodialogos» de las obras completas

de Unamuno. La viuda del traductor se la había enviado a un amigo italiano de aquel estudioso⁸ y este pudo incluirla en su edición tras recibir así el autógrafo unamuniano. Esta parte transforma el tono de las «peregrinaciones» hacia una comicidad de índole absurda o incongruente, lo cual aleja esta parte del planteamiento estético y filosófico aún heredero del Simbolismo finisecular que tienen las dos primeras, y la acerca al ludismo vanguardista, tal y como anuncia el propio título, constituido por palabras inventadas por puro juego, a la manera de la poesía sonora y asignificativa del dadaísmo y otros *ismos* coetáneos.

Este ludismo se puede observar también en la transformación ilógica e irreverente de la realidad del mundo primario, por ejemplo, mediante las alusiones humorísticamente ucrónicas consistentes en la afirmación paradójica de que Cristóbal Colón habría formado parte de una expedición de indígenas americanos a Europa, tal y como novelaría más adelante Avel·lí Artís-Gener en *Paraules d'Opòton el Vell* (1968) / *Palabras de Opoton el viejo* (1992), entre otras declaraciones más o menos chocantes que se sostienen en el diálogo más o menos filosófico y no poco burlesco que entablan los dos viajeros en esta parte y que se habría de prolongar en la quinta parte. Quindofa había declarado a Turismundo, al final de la cuarta, que le contaría las aventuras de las hermanas Libertad, Igualdad y Fraternidad, a las cuales habían abandonado sus padres desnudas en un bosque frío, como comienzan bastantes cuentos maravillosos. En este caso, a juzgar por los nombres de las abandonadas,

⁸ Así lo indicó Manuel García Blanco en el prólogo al tomo ix de las *Obras completas* de Miguel de Unamuno, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, pp. 7-55, en la p. 17: «Una circunstancia fortuita ha puesto en mis manos el autógrafo de un III capítulo o parte de dichas peregrinaciones, el que bajo el título original de “Tumicoba, gupimboda y fafilonia”, incluimos en el lugar pertinente de este volumen. Debo dicho autógrafo [...] a mi buen amigo el doctor Arnaldo Bascone, [...] a quien se lo envió la viuda del hispanista Ettore de Zuani».

diríase que la narración tendería más bien a la parodia con intenciones de sátira política, aunque esto es algo que nunca podremos saber, porque *Il Mondo* no cumplió su promesa de publicar esa quinta parte, quién sabe si porque se perdió por los caminos postales o porque Unamuno no llegó finalmente a escribirla, consciente tal vez del peligro de creciente desajuste estético. Este desajuste ya se puede observar entre la comicidad de «Tumicoba, gupimboda y fafilonia» y lo sublime del misterio de determinados fenómenos cósmicos imposibles (desaparición de la línea del horizonte, luz sin sol que no produce sombras, etc.) en ella descritos. Estos subrayan una vez más que aquel mundo no es el de nuestro universo material, por lo que la insistencia en los comentarios en torno a referentes del mundo primario *contamina* negativamente el texto al socavar, sin respetar su lógica interna, autonomía y consistencia.

Además, ese mundo simbólico-alegórico parece de tal trascendencia que lo cómico parece fuera de lugar, injustificado. «Tumicoba, gupimboda y fafilonia» es precisamente la parte en la que se hace prácticamente explícita la definición del mundo por el que Turismundo y Quindofa peregrinan como una especie de purgatorio sin Dios, mientras este sigue dormido y soñando. Allí sufre Turismundo simbólicamente su angustia existencial, cifrada en la idea de incomunicabilidad con su prójimo que lo atrapa en un mundo moderno que siente tan ajeno como el protagonista del viajero que llega a la ciudad de máquinas sin hombres en el cuento ficciocientífico «Mecanópolis» (1913), el otro viaje imaginario especulativo escrito por Unamuno. Aquel carece, no obstante, de la variedad topográfica y filosófica de «Las peregrinaciones de Turismundo», cuya suma inventividad queda ampliamente demostrada a través de sus peripecias, al tiempo que su

riqueza filosófica es servida por un ejercicio constante, aunque no siempre igual de sugestivo y coherente como en sus dos primeras partes, de lo que María Zambrano (1904-1991) habría de caracterizar como razón poética, y de ahí el interés tanto literario como intelectual del rescate del conjunto, y la frustración por el hecho de que quedara truncada esta serie de ficciones unamunianas, posible inicio incluso de una novela.

Tal interés se ve realizado, además, por la introducción de un episodio que parece disonar del género de ficción, el viaje fabuloso a un mundo simbólico de nueva creación, en el que se pueden clasificar fácilmente «Las peregrinaciones de Turismundo». La tercera parte cuenta la visita de Turismundo y Quindofa a las ruinas de un monasterio, en el que ven admirados un hermoso rosal, bajo el cual encuentran unos huesos humanos y un documento biográfico, que es lo que se resume en esta parte. Así se intercala hábilmente una narración que se desarrolla enteramente en el mundo primario, en un tiempo indeterminado, pero en cualquier caso en uno en el que la vida y la sociedad están determinados por las doctrinas y usos del cristianismo, incluida la obsesión propia y ajena por la herejía. En este marco, el documento da cuenta de la desgraciada historia del cartujo y su rosal. Se trata sobre todo de una narración psicológica en torno a una personalidad fuera de lo común y rayana en lo patológico, como otras que el mismo Unamuno describió magistralmente en cuentos como «El que se enterró» (1908) o «Bonifacio» (*El espejo de la muerte*, 1913). Este último es el otro cuento de Unamuno que incluyó Zuani en *Novelle spagnole*, por lo que su elección de la historia del cartujo del rosal pudo deberse a su preferencia por ese tipo de relatos, los cuales abundan en la producción de Unamuno y pueden considerarse por ello

más representativos de su narrativa que una fantasía como «La ciudad de Espeja» o, su prolongación directa en la montaña Queda. En cambio, los caracteres psicológicamente peculiares que Unamuno describe a menudo se mueven siempre en un contexto que es el de la *vida real* preferida tanto por los escritores de narraciones de costumbres como por aquellos que perseguían dar cuenta más bien de los recovecos de la psicología humana, preferentemente de aquellos que resultaban atractivos por su exotismo para los lectores comunes, debido a su complejidad o incluso su patología. No olvidemos que esta es la época en que Sigmund Freud (1856-1939) glosaba el análisis psicológico realizado por medios literarios por Wilhelm Jensen (1837-1911) en la novela *Gradiva* [*Gradiva*] (1903), en que Marcel Proust (1871-1922) ahondaba en la psicología del recuerdo a través de su serie del mundo perdido y en que Arthur Schnitzler (1862-1931) cultivaba magistralmente el monólogo interior.

A la obra de estos autores es a la que conviene comparar buena parte de la ficción breve de Unamuno, incluida este análisis de la angustia existencial causada por un temor patológico a la muerte que se realiza al

reproducir o resumir la vida del protagonista. Este había encontrado refugio de su obsesión en una cartuja, pero lo único que realmente acaba aliviándolo es cuidar de un rosal que allí crecía, con cuyas flores se identifica, mientras que detesta los frutos de las plantas, aunque se alimente tan solo y parcamente de ellos, ya que los frutos llevan la semilla de la vida, del cuerpo y, por lo tanto, también de la muerte. Esta terrible obsesión es descrita por Unamuno con respeto y conmovedora emoción compartida, compenetrándose con el personaje y compadeciéndolo desde una postura de solidaridad humana, tal vez porque la muerte era también una especial obsesión unamuniana, y de ahí lo conmovedor de tantos pasajes de este cuento. Este representa, dentro de «Las peregrinaciones de Turismundo», la dimensión emocional y poética, presente esta última sobre todo a través de la imagen del rosal. Esta dimensión contrasta con la dimensión fantástica y especulativa de las partes primera y segunda, y con la humorística y sarcástica de la cuarta, pero todas ellas constituyen otras tantas respuestas a la angustia fundamental de Turismundo ante la soledad existencial a que lo condena la ausencia de ese Dios unamuniano sumido en su misterioso sueño.

La montaña Queda

Turismundo y su Quindofa caminaban ligeros y animosos hacia la montaña Queda, que, como una nube sólida, cerraba las últimas lejanías del campo. Llevaban consigo todas las cosas, porque todo lo suyo se encontraba en ellos mismos. Sus palabras eran pocas y breves. Cuando no miraban la montaña lejana, miraban el suelo pedregoso. A trechos se detenían a la orilla de un riachuelo o a los pies de cualquier fresno solitario perdido en el desierto y se confortaban rápidamente con algo que Quindofa traía (Turismundo no veía ni se cuidaba de saber de dónde) y que mojaban en el agua que manaba al pie de los fresnos, corriendo hacia abajo al aire y al sol. A veces, para alcanzarla, debían romper la alfombra blanca y florida de algas que cubría la superficie de los arroyuelos.

—¡Gracias a Dios! —exclamó Turismundo cuando vio los hermosos contornos de la nube lejana transformarse poco a poco en las crestas de la montaña, mientras aparecían con más claridad las sombras de los precipicios y de las cumbres.

La montaña tenía la apariencia de algo encantado. Se diría que era una pirámide

formada de piedras preciosas y de joyas resplandecientes de pureza. A trechos, el sol hacía brillar las cimas más altas, como diamantes. Los arbolillos y los matorrales diseminados por las faldas y las laderas de la Queda parecían, vistos de lejos, grupos de animales que pacieran en el monte y, envuelto en un vapor invisible que se sentía reinar en aquella cumbre, se adivinaba que allí estaba el «trono de la paz».

—¡Qué tranquilidad se debe de gozar arriba, sobre la cima más alta! —suspiró Turismundo.

—Allá no se encuentra un insecto vivo — le respondió Quindofa, casi confirmando su pensamiento, y añadió:

—Solo hay allí una colmena cuyas abejas producen una miel dulcísima, pero poseen al mismo tiempo el aguijón más terrible.

—¿Y no podremos quedarnos allí para siempre?

—¿Para siempre, señor? ¿Para siempre como querían quedarse en el monte Tabor los discípulos de Cristo? ¡Imposible! ¡No se puede estar para siempre en la cima de la montaña Queda! O mejor dicho... se podría, pero...

—Pero... ¿qué?

—Arriba lo veremos, amo. Ahora hace falta caminar para llegar pronto, porque debemos bajar de la cima antes de que se ponga el sol. ¡Que no nos pille arriba la noche!

Cuando llegaron al pie de la montaña, embargó a Turismundo una profunda somnolencia y cayó tendido al suelo. Abrió los brazos, poniendo las manos en la hierba que le servía de yacija, cerró los ojos y, quedándose boca arriba, exclamó:

—Siento por todo el cuerpo un hormigueo como si estuviera echando raíces.

—Y si no reaccionas —le dijo Quindofa—, pronto sentirás también brotar las ramas y luego las hojas, y te quedarás dormido para siempre bajo tu mismo árbol, a la sombra de ti mismo.

—¿Para siempre? —preguntó asustado Turismundo.

—¿No querías tú descansar para siempre en la cima de la Queda? Tenemos que entendernos por fin sobre lo que significa verdaderamente la palabra «siempre».

—¿Y qué significa «siempre», Quindofa?

—Siempre, mi amo, quiere decir «nunca».

Turismundo se levantó de un salto, como si lo hubiera picado un insecto, y acometieron la subida. Como no había caminos hechos para los hombres, subían en zigzag oblicuamente, agarrándose de trecho en trecho a los arbustos y a las matas, que les servían casi de cuerdas. La subida era tan penosa que Turismundo ya no se atrevía a mirar la cima.

Habían emprendido la subida por la mañana temprano, antes del amanecer, casi a oscuras. Cuando los alcanzó el sol, Turismundo sufrió terriblemente sus efectos. Los tábanos y las moscas competían en chuparle la sangre y el sudor (de Turismundo, porque Quindofa no sudaba), y el zumbido de aquellos insectos se confundía con el zumbido de la sangre que

bullía en el cerebro. Sentía, además, una sed que le quemaba el cuerpo entero.

—Ya no puedo más, Quindofa —dijo, dejándose caer—: aquí me quedo... y para siempre.

—Súbete sobre mí —le respondió el otro, ofreciéndole los hombros.

Tras un breve trecho de camino, Turismundo, que antes iba a hombros de Quindofa, se percató de que ahora iba a la grupa de un asno. Su criado había desaparecido. Lo llamó angustiado —¿Quindofa!— y una voz que no procedía de la boca del asno, pero del aire algo distante de él, le respondió:

—¿Amo?

—¿Pero sigues siendo tú o te has convertido en un asno?

—No he cambiado; soy yo, Quindofa.

Turismundo prefirió callarse hasta que llegaron a la cima, que le pareció una vasta explanada. La montaña era una pirámide truncada.

La cima estaba llena de rocas de tamaño y forma humanos, casi como si fueran toscas estatuas de piedra dura, pero consumida por el hielo, el sol, la lluvia y el viento. Entre ellas manaba una fuente de la que Turismundo bebió hasta saciarse, pero al abarcar con la mirada la llanura a la que había llegado, el peregrino no pudo contener un grito de admiración y espanto. La llanura se había vuelto un mar, un mar agitado. Se veían muy bien las olas con sus blancas crestas de espuma. Sobre él, como barcas, navegaban algunas plantas diseminadas aquí y allá sobre la superficie, con las copas frondosas que servían de vela. No se veía la línea del horizonte, porque el mar se perdía en la lejanía y se fundía con el cielo, de modo que a Turismundo le parecía estar en un islote en medio de un huevo inmenso.

—¿Y esto? —preguntó Turismundo.

—Este mar, que hace poco era tierra, es plano, completamente plano. Aquí no ha venido aún Galileo, ni siquiera Tolomeo.

Turismundo alzó la mirada al cielo y vio un águila que reflejaba como un espejo el sol que la iluminaba y estaba quieta con las alas extendidas como si estuviera clavada en el aire. Se notaba que aquella fijeza, debida a un rapidísimo aleteo por el que parecían paradas, era un esfuerzo gigantesco, casi divino.

—¿Qué es eso que gotea del pico del águila? —preguntó Turismundo.

—La esencia de las abejas inmortalizadoras —respondió Quindofa, y llevó a su amo cerca de la colmena.

—Sé prudente, amo, y no intentes catar esta miel; las abejas te picarían y te causarían con la picadura un aturdimiento invencible, de manera que te quedarías aquí hasta la puesta de sol y, cuando el sol se pone, se levanta aquí un frío tal que los hombres se hielan y se convierten en esas rocas que has visto aquí en derredor. Todos ellos son inmortales.

—¡Yo también quería serlo! —gritó Turismundo.

—¡Nunca, nunca, amo, nunca! —y los rasgos de su cara se le alteraron a Quindofa de tal forma que su amo tembló hasta la médula.

El sol se ponía hacia aquel mar del que Quindofa decía que era plano, y la sombra de la montaña avanzaba cada vez más sobre las aguas, que se volvían tenebrosas. Se sentía la viva tentación de quedarse para ver el progreso de la sombra que, como una cuña de oscuridad, hendía la superficie marina; pero la tentación podía costar cara, según Quindofa. Había que evitar que el fin del día los sorprendiera allí. Y emprendieron el descenso. Alejarse de la cima era para Turismundo como si le arrancaran sus entrañas mismas y no se atrevía a volverse a mirar. Era como si la vida misma se le escapase escabulléndose bajo sus pies. Habría podido creerse suspendido en el aire.

Cuando llegaron al llano por el lado opuesto a aquel por el que habían subido, Quistofa dijo, señalando unas ruinas en la lejanía:

—Aquello es un monasterio abandonado. Ahora dormiremos aquí al pie de este árbol y mañana iremos a ver entre esas ruinas desiertas el «rosal del cartujo».

—Pero ¡cuánto tiempo se pierde recorriendo tanto espacio! —sentenció Turismundo, y Quindofa, riendo maliciosamente, subrayó:

—Sí, precisamente tanto cuanto es el espacio que se pierde con el pasar del tiempo.

El rosal del cartujo

Cuando Turismundo atravesó junto a Quindofa el umbral de la antigua cartuja, ahora arruinada, le pareció que una sensación de vida demasiado intensa se había apoderado de él. En verdad, la vida brotaba demasiado floreciente de aquellas ruinas. Plantas de saúco, higueras, matas de salvia, duros troncos de boj, césped de hiedra y de ruca, todas las diversas familias de arbustos y hierbas crecían entre las piedras derribadas y bebían su jugo de vida del polvo sembrado en derredor por todas partes.

Los saúcos estaban en flor. Al oír los pasos de los dos peregrinos, unos conejos que estaban retozando huyeron a sus madrigueras. Una lagartija que subía por una columna truncada dobló un poco la cabecita para mirarlos de reojo. Oyeron el zumbido de algunas abejas que revoloteaban en torno a una colmena construida bajo el ara de un altar antiguo. Y de todo aquel vario florecimiento de vida ascendía como una vaharada de sencillez campestre.

—Es el terreno abonado del claustro —dijo Quindofa.

Turismundo recogió entre las piedras una mariposa mientras decía:

—¿Quién sabe si esta mariposa no está impregnada de la sangre manada de las carnes martirizadas por el cilicio de algún cartujo...?

—O quién sabe de qué... —y se calló Quindofa.

Avanzaron para visitar las antiguas celdas, ahora abiertas al sol. Allí donde habían vivido un día los pobres frailes atormentados por las espinas, brotaba ahora, hecha tierra, la carne humana que había padecido martirizándose, bajo las humillaciones del espíritu.

Al entrar en una de aquellas que antaño habían sido celdas, se detuvieron asombrados ante un gran ramo de rosas encarnadas que se abrían en un lozano rosal. Eran espléndidas rosas que parecían sangrar de las vetas rojas, en las que pegaban los rayos del sol.

—¿Y en torno a estas flores no vienen las abejas? —preguntó Turismundo.

—¿Y qué vendrían a hacer aquí —respondió Quindofa—, si estas flores de jardín, de invernadero, no ofrecen miel a las abejas? Y no dan siquiera fruto.

Quindofa se inclinó hacia el suelo, excavó un poco entre las piedras y entre los espinos, y se irguió sacando a plena luz un cráneo. Lo

levantó en alto y Turismundo miró a través de las cuencas desde las cuales los ojos habían visto antaño brillar la luz del sol. Los dientes blancos de la mandíbula superior parecían sonreír de manera extraña, como si no se dieran cuenta siquiera de la falta de los demás.

—Este es sin duda el cráneo de quien plantó y cuidó el rosal... —observó Turismundo.

Quindofa siguió excavando la tierra y enseguida descubrió un cofrecillo en cuya tapa figuraba esculpida una cruz coronada de espinas y el anagrama del nombre de María. Como la cerradura estaba corroída por la humedad de las lluvias de tantos años, pudo abrirla. Dentro había un manuscrito.

—¿Puedes leerlo, Quindofa?

—Sí, y también traducirlo. Pero vamos a comer primero nuestras provisiones en lo que era antes el refectorio común y luego, cuando hayamos terminado, leeré ese testamento o confesión de ultratumba, porque otra cosa no puede ser.

Y cuando hubieron acabado los últimos duraznos aterciopelados y carnosos que habían dejado calentarse al sol, exprimiéndoles el jugo hasta hacerles destilar gotas que de las bocas resbalaban al pecho, Quindofa leyó la última confesión del cartujo del rosal, cuyo contenido era más o menos el que sigue:

«Desde cuando era muy pequeñito, hasta el día más remoto que podía alcanzar su memoria, tal vez desde cuando sus manitas, que no sabían aún apretar, se posaban sobre el tibio seno de su madre, Conrado había sentido cerca de sí la presencia invisible de la Muerte. Y según iba avanzando en la vida, le parecía siempre que dos manos huesudas, esqueléticas, lo cogían de las axilas y sentía a su espalda la mirada vacía de dos cuencas que eran los ojos de ella, de la Muerte. Vivía siempre angustiado por un terror demente de no poderse despertar más.

»Pero el peor tormento de la vida de Conrado, tras su niñez, fue la vista de la carne de la mujer. La carne de la mujer hacía más profunda a sus ojos la mirada de las dos cuencas de la Muerte que se escondía a su espalda, y su corazón se ponía a latir con fuerza.

»Por eso huía al principio solo de las mujeres, pero luego también de los varones, e iba solo a los lugares más desiertos, a la cima de las montañas y a lo más tupido de los bosques. Acabó muy dificultosamente sus estudios. Nada le parecía cierto de lo que le enseñaban y, por lo demás, ¿qué le importaba a él que las cosas estuvieran hechas así como decían o de cualquier otro modo? ¿Qué le importaba a él el fruto de la ciencia del bien y del mal? ¡Si hubiera podido catar la flor...! ¡La flor, sí! ¡La flor del árbol de la ciencia del bien y del mal? Pero el árbol de la ciencia del bien y del mal maduraba frutos, pero no tenía flores. Era el sueño sin ensueños.

»Apenas pudo, se refugió en la Cartuja, que le parecía el lugar más apropiado para proseguir su vida. No fue la fe la que lo empujó a la vida claustral, sino el deseo de soledad, el deseo de vivir a solas con su terror a la Muerte, para cultivarlo en secreta adoración. Porque ese terror era su vida.

»En la cartuja no quisieron recibirlo como monje, porque todavía era demasiado joven y también porque no creyeron en su vocación. Lo acogieron como sirviente laico para ponerlo a prueba. Sin embargo, pronto profesó sus votos y empezó a estudiar para ser sacerdote. La vida de la cartuja y la monotonía de las funciones religiosas realizadas en común con los demás monjes parecían adormecer un poco sus terrores. Tan solo lo turbaba el calendario. No quería saber ni en qué año, ni en qué mes, ni en qué día vivía; deseaba que los días, al sucederse todos iguales, se convirtieran poco a poco en un solo día repetido como las cuentas de un

rosario enhebradas en el hilo negro del sueño sin ensueños de la muerte. Solo sabía que había verano e invierno, días y noches más largos y más breves. ¿Por qué no vivía en el ecuador, en una estación siempre igual, con los días y las noches siempre iguales?

»Con todo, no conseguía colmar el gran vacío de su corazón. Un día en que intentaba no pensar, mientras recitaba maquinalmente el rosario (le gustaba repetir inconsciente los avemarías) se le ocurrió plantar un rosal.

»Cuando el rosal floreció en primavera su rosa, empezó la vida también para Conrado, pero ya antes lo habían apartado algo de sus imaginaciones las hojitas del rosal, con su pálido verde. Y cuando apareció el primer capullo, le pareció al cartujo que la vida se animaba también en él, sintió que la sangre le subía del corazón colmo al cerebro, como para protegerlo de las insidias de la mirada de la Muerte que tenía detrás de él, a su espalda. Y entonces vivió para defenderse de Ella, para desafiarla, para combatirla.

»Y así vivió después Conrado, el cartujo solitario, por el rosal, por el rosal que lo defendía de la Muerte. Lo cuidaba, lo limpiaba, estaba atento a que los gusanos y las hormigas no trepasen por sus ramas, regaba la tierra en derredor y la abonaba. En invierno contemplaba su esqueleto desnudo, sus ramas ateridas y soñaba con verlo revestido primero de verde y luego del rojo de sus flores. Y contaba los días y las noches interminables, a la espera de las primeras gemas aterciopeladas. Al aparecer los tiernos brotes, se le abría el corazón y redoblaba sus oraciones. Al brotar los primeros capullos de las rosas, su alegría ya no conocía límites.

»Durante todos los días que duraba la vida de las flores, variegadas de rojo sangre, ávidas de sol, Conrado exultaba en una ebriedad incesante. Sus compañeros lo percibían por el tono de la voz, velada y algo ronca, cuando

entonaban juntos los salmos. Se arrodillaba cerca de su rosal, posaba la boca en las rosas, cerraba los ojos y aspiraba voluptuosamente su perfume.

»Cuando las rosas empezaban a marchitarse y cuando los pétalos se deshojaban uno a uno, Conrado los cogía en las manos, miraba al sol a través de su transparencia y luego se los refregaba en los labios. Llegó incluso a comérselos, pero cuando notó su boca perfumada por el hálito carnoso de las flores, esa misma boca que había disuelto por la mañana el Cuerpo de Jesús, tuvo como un estremecimiento y la impresión de cometer un sacrilegio. Se tuvo horror a sí mismo. La mirada negra de la Muerte lo atravesaba como una hoja de acero y lo penetraba hasta el corazón. Y el frío de la hoja, por una paradoja absurda, le parecía ardiente. ¿Era aquello el hielo del infierno?

»No tuvo el ánimo de seguir comiendo las rosas, porque la rosa era una flor y no un fruto, pero las recogía con amorosa piedad. Según se iban deshojando, esparcía los pétalos de las rosas en su lecho, una dura tabla cubierta de una estera y una sábana sobre los que dormía. Y mientras dormía, todo él agitado por el terror que le infundía la oscuridad abisal del sueño, acariciaba con los dedos sus pétalos, con un temblor de agonizante.

»Después los ponía en un rincón del jardincillo de la celda, donde se amontonaban, donde se marchitaban, donde se volvían abono, aquel abono que habría querido que echaran sobre su cuerpo cuando, vencido por el espíritu, se hubiera restituido a la tierra y hubieran tenido que enterrarlo. Había dispuesto efectivamente que recubrieran su cuerpo frío, su cuerpo inerte y sin espíritu, con aquel montón de pétalos, de alas de las rosas encarnadas de su rosal.

»Mientras vivió en la cartuja no comió carne ni una sola vez; vivía solo de fruta. “Y esto

—decía— porque no puedo vivir de flores...” Sus compañeros lo trataban como a un loco, un loco inofensivo y tranquilo».

En su última confesión, la del cofrecillo abierto por Quindofa, hablaba de forma algo misteriosa de las terribles tentaciones de las que fue víctima, pero sin explicarlas. En esa última confesión decía que la vista de la sangre, incluso no humana, le daba vértigo y le privaba casi de la razón. Como tentación contra la fe, decía que, cuando recitaba el «Dios te salve, María», al llegar a las palabras «bendito sea el fruto de tu vientre», el Demonio le gritaba, dentro de su corazón, «¡Fruto no! ¡Flor, flor!» Decía, además, que se imaginaba el sol como una inmensa flor divina. El fruto no era sino el estuche de la semilla y la semilla era esqueleto, era Muerte.

«Nunca dejó que los pájaros hicieran nidos en su celda. Sí disfrutaba viendo revolotear los pajaritos, semejantes a flores aladas, pero no podía tolerar la vista de los huevos y de la madre que los incubaba. Le parecía que la Muerte los llevase en su seno».

—¡Cómo debió de sufrir ese hombre con su cuerpo! —exclamó Quindofa.

—¡Vámonos rápido de aquí! —añadió Turismundo.

—¿Y adónde?

—¿Qué importa saber adónde? ¡Sin flor..., sin fruto...!

Y reanudaron su camino.

Apéndice: texto de las versiones de Ettore de Zuani.

La montagna «Cheta»

Turismundo e il suo Quindofa camminavano leggeri e pieni di coraggio verso la montagna «Cheta» che, come una nube solida, chiudeva le ultime lontananze della campagna. Portavano con sé tutte le cose perché tutto il loro era in loro stessi. Le parole erano poche e brevi. Quando non guardavano la montagna lontana, guadavano il suolo sassoso. A tratti si fermavano presso la sponda di un ruscello, od ai piedi di qualche frassino solitario perso nel deserto e si ristoravano rapidamente con qualche cosa che Quindofa traeva (Turismundo non vedeva nè si curava da sapere da dove), e che inumidivano nell'acqua che sorgeva al piede dei frassini scorrendo giù all'aria ed al sole. A volte, per attingere, dovevano rompere il tappeto bianco e fiorito di alghe che copriva la superficie dei rigagnoli.

— Dio sia ringraziato — esclamò Turismundo quando vide i vaghi contorni della nube lontana trasformarsi man mano nelle creste della montagna, mentre apparivano più chiare le ombre dei burroni e delle vette.

La montagna aveva l'aspetto di una cosa incantata. Si sarebbe detta una piramide formata di pietre preziose e di gioie risplendenti di purezza. A tratti il sole faceva brillare le vette più alte, come diamanti. Gli arboscelli ed i cespugli sparsi alle falde e sui pendii della «Cheta» parevano, visti da lontano, gruppi di bestie che pascolassero sul monte; ed avvolto in un invisibile vapore che si sentiva regnare su quella vetta, si indovinava che lassù era il «trono della pace».

— Che tranquillità si deve godere lassù sul culmine estremo! — sospirò Turismundo.

— Là non si trova un insetto vivente — gli rispose Quindofa quasi a confermare il suo pensiero; ed aggiunse:

— Vi è solo un alveare le cui api producono un dolcissimo miele, ma posseggono in pari tempo il più terribile pungiglione.

— E non potremmo fermarci lassù per sempre?

— Per sempre, signore? Per sempre come volevano fermarsi sul Monte Tabor i discepoli

di Cristo? Impossibile! Non si può stare sempre sulla cima della montagna «Cheta»! O meglio... si potrebbe, ma...

— Ma... che cosa?

— Lassù lo vedremo, padrone. Ora bisogna camminare per giungere presto, perché prima che il sole tramonti dobbiamo scendere dalla cima. Che non ci colga lassù la notte!

Quando arrivarono ai piedi della montagna, Turismundo fu preso da una profonda sonnolenza e cadde disteso a terra. Allargò le braccia ponendo le mani sull'erba che gli era giaciglio, chiuse gli occhi, e rimanendo supino esclamò:

— Sento per tutto il corpo un formicolio come se stessi mettendo radici.

— E se non reagisci — gli disse Quindofa — presto sentirai spuntare anche i rami e poi le foglie e ti addormenterai per sempre sotto il tuo stesso albero, all'ombra di te stesso.

— Per sempre? — chiese spaventato Turismundo.

— Non volevi tu riposare per sempre sulla cima della «Queta»? Bisogna che ci intendiamo una volta su ciò che veramente significa la parola «sempre».

— E che significa «sempre», Quindofa?

— «Sempre», padrone mio, vuol dire «mai».

Turismundo si alzò di un salto, come punto da un insetto; ed attaccarono la salita. Siccome non vi erano strade fatte per gli uomini, salivano in zig-zag obliquamente, attaccandosi tratto tratto agli arbusti ed ai cespugli che loro servivano quasi da corde. La salita era tanto penosa che Turismundo non osava più guardare la cima.

Avevano cominciata la salita il mattino per tempo, prima dell'alba, quasi al buio. Quando il sole li raggiunse, Turismundo ne sentì terribilmente gli effetti. Tafani e mosche facevano a gara nel suggergli il sangue ed il

sudore (a Turismundo, perché Quindofa non sudava), ed il ronzio di quegli insetti si confondeva con il ronzio del sangue che gli turbinava nel cervello, e sentiva inoltre una sete che gli ardeva il corpo tutto.

— Non ne posso più, Quindofa — disse lasciandosi cadere —: qui me fermo... e per sempre.

— Monta su di me — gli rispose l'altro offrendogli le spalle.

Dopo breve tratto di camino, Turismundo che prima stava sulle spalle di Quindofa, si accorse di essere ora in groppa ad un asino. Il suo servo era sparito. Lo chiamò angosciato — Quindofa! — ed una voce che non proveniva dalla bocca dell'asino ma dall'aria un po' discosto da lui gli rispose:

— Padrone?

— Ma sei ancora tu o sei divenuto un asino?

— Non sono cambiato; sono io, Quindofa.

Turismundo preferì tacere fino a che arrivarono alla cima che gli apparve come una vasta spianata. La montagna era una piramide tronca.

La cima era piena di rocce di grandezza e forma umana quasi fossero rozze statue di pietra dura, ma consumata dal gelo, dal sole, dalla pioggia e dal vento. Fra esse zampillava una fonte alla quale Turismundo bevve a sazietà. Ma nello spaziare con lo sguardo sulla pianura dove era giunto, il pellegrino non poté trattenere un grido di ammirazione e di spavento. La pianura era diventata un mare, un mare agitato. Si vedevano molto bene le onde con le loro bianche creste di schiuma. Su di esso, come barche, navigavano alcune piante sparse qua e là sulla superficie con le cime frondose che servivano da vela. Non si vedeva la linea dell'orizzonte perché il mare in lontananza si perdeva e fondeva nel cielo, per modo che pareva a Turismundo di essere su di un isolotto in mezzo ad un immenso uovo.

— E questo? — chiese Turismundo.

— Questo mare che poco fa era terra è piano, interamente piano. Qui ancora non è venuto Galileo e neppure Tolomeo.

Turismundo alzò gli occhi al cielo e vide un'aquila che rifletteva come uno specchio il sole che la illuminava ed era ferma con le ali stese come inchiodata nell'aria. Si sentiva che quella fissità dovuta ad un rapidissimo battere delle ali che perciò parevano ferme, era uno sforzo gigantesco, quasi divino.

— Che cosa è quello che cade a gocce dal becco dell'aquila? — chiese Turismundo.

— L'essenza delle api immortalizzatrici — rispose Quindofa, e condusse il padrone presso l'alveare.

— Sii cauto, padrone, e non cercare di assaggiare questo miele; le api ti pungeranno causandoti con la puntura uno stordimento invincibile per modo che tu resteresti qui fino dopo il tramonto del sole; e quando il sole tramonta si leva qui un freddo tale che gli uomini gelano e si convertono in queste rocce che hai viste qui intorno. Tutti quelli sono immortali.

— Anch'io vorrei esserlo — gridò Turismundo.

— Mai, mai, padrone, mai! — e i lineamenti della faccia si alterarono in tale modo a Quindofa per il terrore che il suo padrone tremò fino alla midolla.

Il sole tramontava verso quel mare che Quindofa diceva essere piano e l'ombra della montagna avanzava sempre più sulle acque che si facevano tenebrose. Si provava la tentazione viva di fermarsi per vedere il progredire dell'ombra che, come un immenso cuneo di oscurità, fendeva la superficie marina; ma la tentazione poteva costare cara, secondo Quindofa. Bisognava evitare di esseri sorpresi là sopra dalla fine del giorno. E cominciarono la discesa. Staccarsi dalla cima era per Turismundo come se lo strappassero dalle sue stesse viscere ed egli non osava rivolgersi a guardare. Era come se la vita stessa gli sfuggisse scivolando sotto i piedi. Egli si sarebbe potuto credere sospeso nell'aria.

Quando giunsero al piano per il lato opposto a quello per cui erano saliti, Quindofa mostrando alcune rovine in lontananza disse:

— Quello è un monastero abbandonato. Ora dormiremo qui al piede di questo albero e domani andremo a vedere fra quelle rovine deserte il «Rosaio del Certosino».

— Ma quanto tempo si perde nel percorrere tanto spazio! — sentenziò Turismundo; e Quindofa, sogghignando maliziosamente, sottolineò:

— Sì, precisamente tanto quanto è lo spazio che si perde nel passare del tempo.

Il rosaio del certosino

Quando Turismundo varcò la soglia dell'antica Certosa ora in rovina assieme con Quindofa, gli parve che un sentimento di vita troppo intensa s'impadronisse di lui. La vita infatti usciva troppo fiorente da quelle rovine. Piante di sambuco, alberi di fico, cespugli di salvia, duri tronchi di bosso, tappeti di edera e di ruchetta, tutte le varie famiglie degli arbusti e delle erbe crescevano fra quelle pietre diroccate bevendo il loro succo di vita dalla polvere che dovunque era sparsa intorno.

I sambuchi erano in fiore. Al sentire i passi dei due pellegrini, alcuni conigli che stavano ruzzando fuggirono nelle loro tane. Una lucertola che saliva su per una colonna troncata piegò un poco la sua testina per guardarli con la coda dell'occhio! Udirono il ronzio di alcune api che svolavano attorno a un alveare costruito sotto l'ara di un altare antico. Alcuni ragni correvano di qua e di là. E da tutto quel vario fiorire di vita saliva come una vampata di calda semplicità campestre.

— È il terreno concimato del chiostro — disse Quindofa.

Turismundo raccolse fra le pietre un papavero, dicendo:

— Chissà che questo papavero non sia imbevuto del sangue uscito dalle carni martoriate dal cilicio di un qualche certosino!...

— O chissà che... — e si tacque Quindofa.

S'inoltrarono a visitare le antiche celle bene aperte ora al sole. Là dove un giorno erano vissuti i poveri frati tormentati dalle spine, usciva ora, divenuta terra, la carne umana che aveva spasimato il martirio, sotto le umiliazioni dello spirito.

Nell'entrare dentro una di quelle che un giorno erano state celle, si fermarono stupiti davanti a un gran mazzo di rose incarnate che sbocciavano da un rigoglioso rosaio. Erano splendide rose che sembravano sanguinare dalle rosse venature contro le quali battevano i raggi del sole.

— È intorno a questi fiori non vengono le api? — chiese Turismundo.

— E che cosa dovrebbero venir a fare? — rispose Quindofa. — Che cosa mai, se questi fiori di giardino, di serra, non offrono miele alle api? E non danno neppure frutto.

Quindofa si chinò a terra, scavò un poco fra le pietre, fra gli spini e si alzò mettendo in piena luce un teschio. Lo levò in alto e Turismundo

guardò attraverso i buchi dai quali un giorno gli occhi avevano visto brillare la luce del sole. I denti bianchi della mascella superiore sembravano sorridere in una maniera strana come se non si accorgessero neppure della mancanza degli altri.

— Questo è senza dubbio il cranio di colui che piantò e curò il rosaio... — osservò Turismundo.

Quindofa continuò a scavare per terra e di lì a poco scoperse un cofanetto sul coperchio del quale era scolpita una croce coronata di spine e l'anagramma del nome di Maria. Siccome la serratura era corrosa ormai dall'umidità delle piogge di tanti anni, poté aprirla. Dentro c'era un manoscritto.

— Puoi leggerlo, Quindofa?

— Sì, e tradurlo anche. Però andiamo prima a mangiare le nostre provviste in quello che fu un giorno il refettorio comune e poi, quando avremo terminato, leggerò questo testamento o confessione d'oltretomba, che altro non può essere.

E quando ebbero terminate le ultime mele cotogne vellutate e carnose che avevano lasciato intepidire al sole, spremendone il sugo fino a farne stillare delle gocce che dalla bocca scivolavano sul petto, Quindofa lesse l'ultima confessione del certosino del rosaio, il contenuto della quale era press'a poco così:

«Fin da quando era molto piccino, fino dal più lontano giorno al quale poteva giungere la sua memoria, forse fin da quando le sue manine che non sapevano ancora stringere, si posavano sul tiepido seno di sua madre, Corrado aveva sentito presso di sé la presenza invisibile della Morte. E a mano a mano che s'inoltrava nella vita, gli pareva sempre che due mani ossute, ischeletrite lo prendessero sotto le ascelle e sentiva, dietro di sé, alle sue spalle, lo sguardo vuoto dei due buchi che erano gli occhi di lei,

della Morte. Viveva sempre nell'angoscia di un folle terrore di non potersi più risvegliare.

«Ma il più grande tormento della vita di Corrado, dopo la sua fanciullezza, fu la vista della carne della donna. La carne della donna faceva più profondo, ai suoi occhi, lo sguardo dei due buchi della Morte che si nascondeva dietro le sue spalle; e il cuore gli si metteva a battere forte.

«Per questo fuggiva davanti alle donne soltanto, poi anche davanti agli uomini e andava solo nei luoghi più deserti, in cima alle montagne e nel più folto dei boschi. Compì i suoi studi con grande difficoltà. Niente gli pareva certo di ciò che gli insegnavano; e del resto che importava a lui che le cose fossero fatte così come gli dicevano o in qualunque altra maniera? Che cosa importava a lui il frutto della scienza dell'albero del bene e del male? Se avesse potuto gustarne il fiore?... Il fiore, sì! Il fiore dell'albero della scienza del bene e del male! Ma l'albero della scienza del bene e del male maturava dei frutti, ma era senza fiori. Era il sonno senza sogni.

«Non appena poté si rifugiò nella Certosa che gli sembrava il luogo più adatto per continuare la sua vita. Non la fede lo spinse alla vita claustrale, ma il desiderio di solitudine, il desiderio di vivere da solo col suo terrore della Morte, per coltivarlo in segreta adorazione. Poiché questo terrore era la sua vita.

«Nella Certosa non lo vollero ricevere come monaco perché era ancora troppo giovane e anche perché non credero alla sua vocazione — lo accolsero come servo laico per metterlo alla prova. — Ma in seguito fece i suoi voti e incominciò a studiare per divenire sacerdote. La vita della Certosa, la monotonia delle funzioni religiose compiute in comunanza cogli altri monaci sembrava assopire un poco i suoi terrori. Lo turbava soltanto il calendario. Non voleva mai sapere né in quale anno, né in quale

me, né in quale giorno viveva; desiderava che i giorni, succedendosi tutti uguali, divenissero a poco a poco un sol giorno ripetuto come i grani di un rosario intrecciati nel filo nero del sonno senza sogni della notte. Sapeva solo che c'erano la state e l'inverno, giorni e notti più lunghi e più brevi. Perché non viveva all'Equatore, in una stagione sempre uguale, coi giorni e con le notti sempre uguali?

«Ma con tutto questo non riusciva a calmare il gran vuoto del suo cuore. Un giorno che cercava di non pensare, mentre recitava meccanicamente il rosario — gli piaceva ripetere senza coscienza le avemarie — gli venne in mente di piantare un rosario.

«Quando il rosario fiorì in primavera la sua rosa, cominciò la vita anche per Corrado. Già prima però le foglioline del rosario col loro pallido verde lo avevano un poco allontanato dalle sue fantasticherie. E quando apparve il primo bottone, parve al certosino che la vita si animasse anche in lui, sentì che il sangue gli saliva dal cuore gonfio al cervello, come per proteggerlo dalle insidie dello sguardo della Morte che aveva dietro di sé, alle sue spalle. E visse allora per difendersi di Lei, per sfidarla, per combatterla...

E così in seguito Corrado, il certosino solitario, visse per il rosario, per il rosario che lo difendeva dalla Morte. Lo curava, lo puliva, stava attento che i vermi o le formiche non si arrampicassero sopra i suoi rami, bagnava la terra all'intorno, e metteva del concime. D'inverno contemplava il suo scheletro nudo, i suoi rami intrizziti e sognava di vederlo rivestito di verde dapprima e poi del rosso dei suoi fiori. E contava i giorni e le notti interminabili, in attesa delle prime gemme vellutate. All'apparire dei teneri germogli gli si apriva il cuore e raddoppiava le sue preghiere. Allo sbocciare dei primi bottoni delle rose la sua gioia non aveva più limiti.

Per tutti i giorni che duravano in vita i fiori, variegati di rosso sangue, avidi di sole, Corrado esultava in una ebbrezza continua. I suoi compagni se ne accorgevano dal tono della voce, velata e un po' roca, quando cantavano insieme i salmi. S'inginocchiava presso il suo rosario, appoggiava la bocca alle rose, chiudeva gli occhi e aspirava voluttuosamente il loro profumo.

«Quando le rose incominciavano ad appassire e quando i petali si sfogliavano a uno a uno, Corrado li raccoglieva fra le mani, guardava il sole, attraverso la loro trasparenza, e poi se li passava sopra le palpebre e se li stropicciava contro le labbra. Giunse persino a mangiarli, ma tuttavia quando sentì la sua bocca profumata dall'alito carnoso dei fiori, quella stessa bocca che al mattino aveva disciolto il Corpo di Gesù, ebbe come un brivido e l'impressione di compiere un sacrilegio. Ebbe orrore di sé stesso. Lo sguardo nero della Morte, come una lama di acciaio lo passava da parte a parte e gli entrava fino al cuore. E il freddo della lama, per un assurdo paradosso, gli pareva bruciante. Era forse quello il gelo dell'inferno?

«Non ebbe il coraggio di mangiare ancora le rose, perché la rosa era un fiore e non un frutto, ma tuttavia le raccoglieva con amorosa pietà. A mano a mano che si sfogliavano, spargeva nel suo letto, una dura tavola coperta di una stuoia e di un lenzuolo sul quale dormiva, i petali delle rose. E mentre dormiva, tutto agitato dal terrore che gli incuteva l'oscurità abissale del sonno, accarezzava con le dita i suoi petali, con un tremore di agonizzante.

«Poi li metteva in un angolo del giardinetto della cella, dove si ammucchiavano, dove marcivano, dove diventavano concime, quel concime che avrebbero buttato sopra il suo corpo, quando, vinto dallo spirito, si fosse reso alla terra e avessero dovuto seppellirlo. Aveva infatti disposto che ricoprissero il suo corpo

freddo, il suo corpo inerte e senza spirito, con quel mucchio di petali, di ali delle rose incarnate del suo rosaio.

«Fin che visse, nella Certosa, non mangiò carne neppure una volta; viveva soltanto di frutta. “E questo — diceva — perché non posso vivere di fiori...!” I suoi compagni lo trattavano da pazzo, un pazzo innocuo e tranquillo».

Nella sua ultima confessione, quella del cofanetto che aperse Quindofa, parlava in forma un po' misteriosa delle terribili tentazioni delle quali fu vittima, senza però mai spiegarle. In quest'ultima confessione diceva che la vista del sangue, anche non umano, gli dava le vertigini e gli toglieva quasi la ragione. Come tentazione contro la fede, diceva che quando recitava il «Dio ti salvi, Maria», arrivato alle parole: «benedetto sia il frutto del tuo ventre», il Demonio, dentro il suo cuore, gli gridava:

«Frutto no! Fiore! Fiore!». Diceva inoltre che s'immaginava il sole come un immenso fiore divino. Il frutto non era altro che la teca della semenza e la semenza era scheletro, era Morte.

«Non lascio mai che nella sua cella gli uccelli facessero nidi. Godeva, sì, di veder volteggiare gli uccellini, simili a fiori alati, ma non poteva tollerare la vista delle uova e della madre che li covava. Gli pareva che la Morte li portasse nel suo grembo».

— Come dovè soffrire quest'uomo col suo corpo! — esclamo Quindofa.

— Andiamo subito via di qui! — aggiunse Turismundo.

— E dove?

— Che importa saper dove? Senza fiore... senza frutto!...

E ripresero il loro cammino.



© Mariano Martín Rodríguez

JOAN CREXELLS

La historia al revés

*INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIÓN DE
MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Entre los pensadores modernos que han expuesto sus ideas en lengua catalana, el barcelonés Joan Crexells (1896-1930) destaca por su extraordinaria formación, ya que pudo seguir cursos de los mejores profesores de su tiempo, tanto en su tierra como en el extranjero, en Berlín y Londres, de acuerdo con el impulso cosmopolita que caracteriza a los intelectuales del grupo llamado *noucentista* en catalán y *novecentista* en castellano, entre los cuales los más famosos son, respectivamente, Eugeni D'Ors (1881-1954) y José Ortega y Gasset (1883-1955). Crexells también coincidió con estos y otros maestros novecentistas en lo referente a la variedad de sus intereses intelectuales, pues no solo escribió de filosofía, sino también de economía y otras ciencias

aplicadas, como la estadística. Además, adquirió sólidos conocimientos filológicos que le permitieron acometer la traducción al catalán de los diálogos de Platón. Su prematuro fallecimiento, a causa de una operación quirúrgica que salió mal, privó a Cataluña y el mundo de una mente excepcional, de forma semejante a como la muerte temprana, esta vez por suicidio, de Carlo Michelstadter (1887-1910) truncó una prometedora carrera intelectual. No obstante, Joan Crexells pudo escribir más que ese joven pensador austriaco de lengua toscana, con el que tiene en común la preferencia por el ensayo entre filosófico y literario, aparte de las tesis escolásticas que ambos pudieron escribir. Esa preferencia tiene un precedente directo, en el caso del autor

catalán, en la obra de Eugeni D'Ors, quien no dudó en emplear la ficción para exponer sus ideas, tal y como hizo en su espléndida versión de una leyenda inventada por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que lleva el título de «La copa del rei de Tule» [*La copa del rey de Tule*] (1899). Por su parte, Crexells fue bastante menos prolífico en su cultivo de la ficción que D'Ors, pero uno de sus textos se puede considerar también una obra destacada de ficción especulativa, clasificable en lo que hoy llamaríamos ciencia ficción.

Su artículo titulado «La història a l'inrevés» [*La historia al revés*]¹ vio la luz en el segundo volumen, número 7 (enero de 1925) de *Revista de Catalunya*, y solo se recogió en volumen póstumamente, en un libro de 1968 llamado precisamente *La història a l'inrevés*, lo que sugiere la importancia fundamental de aquel artículo. Este se presenta como un texto híbrido entre el ensayo y la ficción, pues su marco es plenamente ficticio, entre otras cosas por desarrollarse en un futuro especulado de carácter plenamente fictocientífico. De hecho, Crexells pide expresamente a sus lectores que adoptaran un distanciamiento cognitivo afín al propuesto por Darko Suvin como típico de la ciencia ficción (*cognitive estrangement*), ya que los invitó a aceptar como hipótesis realizada los viajes futuros a un lugar del universo tan lejano que se podía observar desde allí la historia de la tierra con un desfase de mil años hacia delante con respecto a la cronología terrestre.

El viaje lo realizan por fin varios profesores de distintas ciencias y orígenes nacionales, entre los países líderes en cada una de las disciplinas adoptadas (Alemania y la filosofía, Gran Bretaña y la economía, Francia y la sociología...). Desde su lejano destino, cada uno de ellos puede enterarse del curso de la historia de la Tierra

hasta el año 3000 y comunicársela de vuelta a los terrícolas en forma de tratados de sus respectivas especialidades, que Crexells se limita a citar o a resumir con fines de divulgación. El resultado textual es esta historia al revés, porque todos los estudios de los profesores enviados desde sus lejanas estrellas constituyen otras tantas vistas de la evolución de la humanidad terrestre, sobre todo desde el punto de vista de la evolución de sus ideas y prácticas filosóficas, económicas y religiosas. Tales vistas tienen en común, sin embargo, su perspectiva invertida. En cada una de sus disciplinas, los estudiosos insisten en abordar la marcha histórica de la humanidad como un camino de progreso... invertido.

En la Tierra se cree que el progreso avanza en el mismo sentido del tiempo, hacia adelante y el futuro, un futuro cada vez más tecnológico. En cambio, los sabios viajeros ven y defienden que el curso del progreso camina es hacia un mayor nivel de complejidad, esto es, de nuestro futuro a nuestro pasado, por las razones que cada uno de ellos argumenta de forma persuasivamente con el rigor intelectual de cada una de sus disciplinas. El resultado es chocante para nosotros, los hombres (palabra que Crexells emplea en su primera acepción de «ser humano»). Incluso nos podría parecer todo absurdo, como sugiere la doble alusión a la obra maestra del *nonsense* *Alice's Adventures in Wonderland* [*Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*] (1865), de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898). Sin embargo, la cita que hace Crexells del diálogo del unicornio y Alice/Alicia en esta novela acerca de sus realidades respectivas indica que se trata de una defensa del relativismo. El capítulo final de «La història a l'inrevés», en el que aparece esa cita, es una intervención

¹ Nuestra traducción al castellano se basa en el texto siguiente: Joan Crexells, «La història a l'inrevés», *Obra completa*, 1. De Plató a Carles Riba, prólog de Joaquim Molas, Barcelona, La Magrana, 1996, pp. 170-189.

explicativa del autor sobre la paradoja aparente del *regreso* como *progreso* que había propuesto en su texto a través de sus sabios personajes. Ahí reafirma su equivalencia y, en última instancia, su carácter secundario frente a la fundamental unidad humana. Esta afirmación de unidad matiza el relativismo radical aparente de la argumentación y le confiere un sentido humanista esencial muy distinto al relativismo bélico, entendido como conflicto permanente entre ideologías en lucha, que lleva décadas propagando el posmodernismo y sus derivaciones, con las consecuencias sociales hobbesianas que hoy ya están bien a la vista de quien quiera verlas.

Aparte del interés y el atractivo de la postura profundamente paradójica, pero con todo coherente que adopta ahí Crexells, «La història a l'inrevés» destaca también por el humor de su fina ironía, que se ejerce sobre las modas intelectuales modernas, desde el hegelianismo y el positivismo hasta la eugenesia, así como sobre sus representantes y otras figuras intelectuales tan famosas como el dramaturgo-ensayista George Bernard Shaw (1856-1950). Esa ironía se trasluce también en la imitación de los estilos de los presuntos autores de los tratados que cita, por ejemplo, la rebuscada complejidad del lenguaje filosófico alemán, con sus neologismos que tienen tanto de tecnicismos como de juegos de palabras involuntarios (y dotados generalmente, como en la obra de los hegelianos, de tan poca gracia como claridad). También se observa en el estilo relativamente llano y al grano del economista inglés o en la escritura ligera y juguetona, con sus preguntas retóricas, del historiador francés.

El estilo del propio Crexells, cuando se expresa con su propia voz, persigue sobre todo la claridad, sin temer siquiera el exceso de repeticiones, como para facilitar la tarea de comprender a unos lectores españoles a

quienes los novecentistas querían acercar al pensamiento internacional más exigente, para lo cual debían rebajar el rigor técnico y expositivo de sus ensayos, aunque sin disminuir por ello el rigor intelectual, y de ahí la cita en inglés² que, por ejemplo, Crexells elige como epígrafe para su artículo, indicando así la fuente de su inspiración. Esa tentativa española de conjugar el más alto nivel intelectual y un lenguaje culto, pero relativamente llano, es la acometida por entonces con indudable éxito por José Ortega y Gasset, de cuyo gusto por los símiles y metáforas parece burlarse Crexells al reproducir, en castellano, una frase más bien cursi de un prólogo a una traducción de un libro alemán hecha por un profesor madrileño. Por su parte, la sencillez aparente de la escritura de «La història a l'inrevés» es engañosa. Desde este punto de vista, Crexells era un *noucentista/novecentista* español típico y así lo demuestra este mismo artículo, que es obra tan refinada tanto por su contenido como por su forma, y que se erige en ejemplo muy representativo de fantasía erudita. Es una suerte de *scholarly fantasy* que tiene pocos rivales en la literatura fictocientífica de su tiempo, tanto en catalán como en otras lenguas, tal vez solo comparable, por ejemplo, a otro magistral *fictoensayo* especulativo irónico de tendencia filosóficamente relativista como es «Ist die Erde bewohnt?» [¿Está habitada la Tierra?] (1931), de Egon Friedell (1878-1938).

«La història a l'inrevés» nos invita también a adoptar una perspectiva alternativa y paradójica que nos ayude a pensar fuera de los caminos trillados y también lo hace con un humor irreverente (véanse, por ejemplo, los retratos irónicos de los profesores y de su medio académico) que demuestra que el ensayo filosófico no tiene por qué rimar con pesadez, sino que puede aliarse con el placer vivo de la ficción, incluso científica.

² A continuación ofrecemos una traducción castellana de este epígrafe: «La historia avanza o retrocede según el movimiento relativo de los acontecimientos y su observador».

La historia al revés

History goes forward or backward according to the relative motion of the events and their observer.

Karl Pearson, *Grammar of Science*, 3.^a edición, nota v del apéndice

I

La cosa no tiene evidentemente nada de sensacional. Ya a principios del siglo XX se descubrió claramente la relatividad del curso de los fenómenos. Es bien sabido que a menudo en la Tierra sorprendemos la existencia de estrellas destruidas hace mucho tiempo. Y es que la velocidad de la luz, aunque muy grande, no es infinita. Para llegar a la Tierra, la luz del Sol tarda, según la ciencia, ocho minutos. La luz desde una estrella diez veces más lejana tardará ochenta minutos. Ahora todo es cuestión de poner ceros. La luz de una estrella a una distancia cien veces mayor que la del Sol a la Tierra, tardará ochocientos minutos, etc. Se puede ver fácilmente que, por el mismo simple proceso de añadir ceros, nos encontraremos a los cien años e incluso a los mil años. Supongamos

ahora una estrella cuya distancia de la Tierra sea tal que la luz tarde mil años en llegarnos. Esto es perfectamente posible. La magnitud del universo lo permite. Es por eso por lo que, como decía Kant, cada día nos llena de mayor admiración. Ahora, al llegar a estas alturas, yo os propongo hacerlos cargo de algo que no creo que revista dificultad alguna. Es lo siguiente: si tenemos un telescopio lo bastante potente, veremos todos los acontecimientos que pasan en aquella estrella, pero no, claro, los que ahora se produzcan, sino los que se produjeron hace mil años. Y una vez aquí, un facilísimo cambio de situación intelectual (mucho más fácil, ¡ay!, que el cambio de posición real) os convencerá de que, si aquella estrella tuviera habitantes y telescopio, podría observar la vida de la Tierra tal y como era hace mil años.

El último esfuerzo que pido al lector del siglo XX que por azar me lea es que se imagine una aeronave cuya velocidad sea tan superior a la de la luz que cubra el viaje de la Tierra a la estrella en cuestión en un año. De aquí a un año, la aeronave estará en la estrella; se verá, por tanto, lo que pasaba en la tierra 999 años antes del momento de la salida. Pero desde el

momento de la salida hasta el de la llegada se habrán desarrollado para los viajeros todos los acontecimientos de la Tierra durante esos 999 años, en un sentido opuesto al corriente.

El lector del siglo XX debía hacerse cargo de que el problema, una vez planteado, ya estaba teóricamente resuelto. Todo consistía en encontrar el telescopio y en construir la aeronave de la potencia y velocidad correspondientes requeridas. Esto era difícil, pero no imposible.

El hombre del siglo XX estaba convencido de que el *tempo* de las invenciones era uno *prestissimo*. Las invenciones, en efecto, eran constantes, hasta el punto de que el ciudadano que aún no había acabado muy bien de quedarse boquiabierto ante una invención, ya tenía que quedarse boquiabierto una vez más ante la siguiente. Y aunque un día se detuvieron las invenciones y transcurrió un par de siglos sin que se inventara nada más (la fe del hombre del siglo XX de que no se detendría lo que él entendía por progreso era, naturalmente, uno de tantos prejuicios y supersticiones de la época, que fue, como reconocieron los escritores posteriores, una de las épocas más oscurantistas y gratuitamente equivocadas por las que ha pasado la humanidad) y aunque transcurrió, pues, una época sin invenciones, se reanudó pasado algún tiempo la actividad de los sabios y, por último, se inventaron la aeronave y el telescopio junto con todos los aparatos necesarios para emprender el largo viaje.

Contar los incidentes y el transcurso del viaje que tuvo lugar hacia el año 3000, en el que participaron Mr. G. Brown, Sc. D., F. S. S. y F. R. S., el ilustre economista, Herr Geheimrat Dr. Braun, profesor de Filosofía en la Universidad de Donaueschingen (en aquella época, todos los pueblos alemanes de más de mil habitantes tenían al menos una universidad), Herr Oberregierungsrat Professor Mendelsohn,

catedrático de Biología, y M. P. Mendel, el ilustre especialista en Sociología del Instituto de Francia, contar el viaje, digo, sería la obra de alguien con temperamento de novelista.

Aquí no nos interesan más que los resultados.

Los cuatro ilustres profesores tuvieron una experiencia que nunca había tenido nadie. Refirieron la historia al revés. Esto les llevó a abrigar algunas ideas verdaderamente curiosas que expusieron en varios informes a las respectivas asociaciones científicas. Hasta entonces se había vivido la historia en un solo sentido. Desde ese momento, cuatro hombres eminentes la habían recorrido en sentido contrario. Y pasó lo que fatalmente tenía que pasar.

La humanidad que vivía en el siglo XX estaba convencida de que el siglo XX representaba un progreso con respecto al XIX, por la simple razón de que venía detrás. Pero ¿qué habría pasado si hubiera sido al revés, si el siglo XX hubiera sido anterior al siglo XIX a los ojos de alguien? ¿No habría habido una tendencia invencible a considerar que entre el siglo XX y el siglo XIX había un progreso indudable?

En este caso se encontraron los profesores. Su obra suscitó grandes debates. Ellos, desde su estrella, eran ciudadanos de una época remota de la humanidad y habían vivido las épocas que los vulgares humanos consideraban posteriores. Por lo demás, podían enviar sus mensajes a la humanidad actual, ya que el viaje solo duraba un año. Era, pues, algo único. El hombre primitivo, por boca de los ilustres profesores, se presentaba ante el actual a decirle simplemente: «No es cierto que de mí a ti haya progreso. La humanidad, al contrario, al pasar de ti a mí, ha progresado». Para los cuatro profesores, la gente de su tiempo de la Tierra eran un puro recuerdo; para la gente de la Tierra, la época en que los profesores vivían

era definitivamente pretérita. Pasaba como con aquella discusión del libro *Alice's Adventures in Wonderland*. Cuando Alicia se encuentra con el unicornio, este asegura que Alicia es un ser fabuloso, igual que Alicia lo tiene por fabuloso a él. Desgraciadamente no hay un ser superior y desinteresado que pueda decidir si el ser fabuloso es Alicia o el unicornio; asimismo, no existe el ser superior que decida si somos nosotros un recuerdo para los hombres del siglo I o ellos un simple recuerdo para nosotros.

Pero limitémonos (simples reseñadores de trabajos ajenos) a reproducir los trabajos de algunos de los sabios en cuestión.

II

A continuación figuran algunos fragmentos del informe del prof. Braun presentado a la Sociedad Hegeliana de Berlín.

«La humanidad —afirmaba el prof. Braun—, la humanidad progresa. Es evidente que hay progreso del hombre del siglo xxx al hombre del siglo xx y del hombre del siglo xx al hombre del siglo x. Pero, en rigor, no es progreso del hombre, sino progreso de la Idea que corre por debajo de él y es la razón de sus evoluciones más profundas. Las grandes personalidades, igual que las grandes comunidades humanas que han llegado a dar un giro a la humanidad, son simples órganos de la Idea, la cual se revela en ellos. Cada pueblo, cada época, es una revelación de la Idea, revelación sometida, claro está, a restricciones, porque es la condicionalización del incondicionado (*die Bedinglichung des Unbedigten*).

»Todo lo real —añadía más adelante— es racional. Es necesario tan solo buscar su razón. Es cierto que la razón toma a veces caminos aparentemente absurdos para expresarse. Es cierto que a menudo parece que algún egoísmo

individual mueve y motiva únicamente la evolución. Pero ahí radica la astucia de la Idea, que usa los móviles y los motivos individuales para realizarse ella. Cuando a mediados del siglo XIX se estableció la esclavitud, la institución que luego se generalizó con tanta fortuna, los estados del sur de Norteamérica creían defender ventajas económicas; en realidad, eran un simple instrumento de la Idea. Era necesario, en efecto, extender la utilidad de la naturaleza inorgánica a la parte inferior de la naturaleza orgánica, para que sobre ellas planeara la soberanía del espíritu. Era un momento necesario de la evolución de la historia. Afirma Hegel, al hablar de las invenciones humanas cuando estudia la historia en el sentido tenido por los humanos por normal, que la invención aparecía cuando era necesaria una invención por las necesidades de la evolución de la Idea; lo mismo se puede decir que la aparición de la esclavitud procedió de una necesidad de la Idea. Hacía falta la pólvora, dice Hegel, ¡y ahí está! Asimismo podríamos decir: Hacía falta la esclavitud, ¡ahí la tenéis!

»El movimiento de la historia sigue un curso, cuyo esquema elemental es el de los tres momentos dialécticos: tesis, antítesis, síntesis. La síntesis es a la vez la tesis de un desarrollo más alto. Los períodos de la historia se ordenan según el esquema mencionado.

»El primer periodo va del año 3000 al año 2000. Es la época de la absoluta sumisión al principio formal del orden. Cada individuo tiene el programa de su vida perfectamente determinado. La libertad está anulada. Las máquinas realizan totalmente las funciones del hombre. Es el dominio total de los principios inorgánicos. La espontaneidad espiritual queda reducida al mínimo. La simplicidad espiritual es absoluta. Se dan de todas las cosas las explicaciones más sencillas, esto es, las explicaciones científicas.

»El primer periodo de la historia de la humanidad (periodo norteamericano) es el de la soberanía de la forma.

»En oposición a este periodo, en el año 2000 se inició el gran giro de la historia. El espíritu se rebela contra la forma y trata de liberarse de ella, pero este espíritu es en rigor todavía un simple producto de la forma. *La forma, al aprisionar el espíritu, lo crea.* Y el espíritu, al exteriorizarse, se rebela contra la forma. Terminamos por depender de los fantasmas que nosotros mismos hemos creado, se ha dicho. Y eso es lo que ocurrió en ese momento.

»La regulación de las actividades humanas se había producido por el hecho de la existencia de un principio formal de orden, por un derecho objetivo; pero, al llegar la revolución, nació el derecho subjetivo.

»El segundo periodo de la humanidad (periodo germánico) es el del dominio del espíritu como conciencia del derecho subjetivo.

»La actividad del espíritu se aplica en este período al ejercicio del derecho. Todo este período se caracteriza por el predominio de la cuestión del derecho sobre cualquier otra cuestión. La libertad radica simplemente en el ejercicio del derecho.

»Pero este largo período que llega hasta el cristianismo es lo suficientemente interesante como para que haya que hacer un análisis más detallado.

»Empieza con la simple conciencia de la forma del derecho. El fin del ejercicio de la libertad es la libertad misma, esto es, el contenido de la libertad es su misma forma. Para llenar esta forma era necesaria una evolución ulterior.

»La llamada Edad Media la aporta. El fin del ejercicio de la libertad no fue en la Edad Media un fin terrenal, sino un fin ultraterrenal. El triunfo de la Iglesia sobre el Estado significa el

progreso de la evolución de la idea en su camino hacia la complicación y el completamiento. El órgano de ejercicio del derecho, en lugar de ser el individuo en abstracto, el individuo en tanto que sujeto de derecho, pasa a ser la colectividad natural, la nacionalidad.

»Y una última evolución lleva en las tribus germánicas el ejercicio del derecho al individuo natural, en lugar del órgano colectivo natural.

»La síntesis de la forma y de la materia se realiza ahí en el terreno del derecho. El soporte del derecho, el actor del derecho, decía la primera época, es el individuo en abstracto (esto es, en cuanto cumple con su deber). El soporte del derecho, decía la segunda época, es la colectividad natural en concreto. El soporte del derecho, añadía la tercera época, es el individuo en concreto.

»Como se puede ver, hemos ido, en estas dos etapas, de la pura objetividad del derecho a la pura subjetividad. La síntesis la ofrece Roma. Roma dijo: hay un derecho subjetivo del Estado natural (Roma), que es el derecho objetivo de los particulares, y un derecho subjetivo de los particulares, que es el derecho objetivo del Estado. En el primer período, el derecho subjetivo era puramente el que implicaba el derecho objetivo; en el segundo periodo, el derecho objetivo era el que implicaba el derecho subjetivo; en el tercer periodo, el derecho subjetivo y el derecho objetivo se constituyen en una totalidad armónica.

»El momento del derecho estaba completado definitivamente en esta síntesis; un nuevo momento solo podía aparecer con la negación del derecho. Para conseguir esto, era necesario que apareciese un nuevo portador de la nueva idea».

Aquí venía una larga descripción de Grecia y un bello análisis de sus condiciones naturales; se explicaba, por ejemplo, cómo la limitación de horizontes implicaba el progreso

de la concepción del derecho, que es un ideal infinito, a la concepción de la belleza, que es un ideal finito, y otras ideas que fueron muy aplaudidas el día que el profesor Braun las leyó. Continuaba después, siguiendo su esquema ideológico:

«El principio del derecho solo se podía negar de una manera: preguntándose por el derecho del derecho. ¿Cuál es el derecho con el que usamos o sufrimos el derecho?, se preguntaban los griegos. El derecho no puede mantenerse si no es sobre la base de una idea. Yo tengo derecho a hacer algo a condición de que la cosa esté bien. No tiene ningún sentido decir que yo tengo o no tengo derecho simplemente a una cosa. Hay que saber si esta cosa está bien o no. Si está bien, tengo derecho a hacerla; si no, no. Aquí tenemos un principio estético introducido en el derecho. Así el derecho queda subordinado a la belleza.

»Tenemos ahora los dos principios en oposición, el principio del derecho y el principio de la belleza. ¿Qué fórmula los unirá? La fórmula que los une es una fórmula religiosa, tal y como apareció en los imperios orientales. En la elevada finalidad religiosa de los imperios orientales se aunaban la estética y el derecho. La organización de estos imperios era perfecta; como producto inmediato que era de la divinidad, tenía todas las características de la belleza y en esta organización (organización por castas) radicaban todos los derechos.

»Pero esta síntesis de derecho y belleza en la religión era primeramente la nueva tesis que la humanidad se planteaba. En rigor, no se puede hablar de religión, sino de religiones; cada familia, cada tribu, tiene sus dioses; tal fue el principio que apareció entonces. Y estos dioses son puros seres naturales; la divinidad es la naturaleza. No la naturaleza una, sino la naturaleza múltiple. La divinidad es este árbol que veo, este animal, esta piedra. La

plena realización de la naturaleza humana es ilimitada. Es creado el espíritu como naturaleza, los dioses son vistos en sus caracteres naturales...

»Esta es la etapa en la que nos encontramos —acababa el prof. Braun—, libres de todos los prejuicios antiguos, con el alma más rica que nunca, olvidado el lenguaje, olvidada la concepción unilateral del derecho, olvidada la belleza como norma, olvidada de todo artificio, libres, en fin, en la plenitud de nuestra naturaleza individual...»

El informe del prof. Braun suscitó grandes debates. Naturalmente, la gente que tan habituada estaba a seguir estas ideas cuando iban en un sentido, se sintió muy sorprendida al escucharlas aplicadas al revés. Los comentarios, en general, fueron desfavorables, aunque todo el mundo se hizo lenguas del vigor ideológico del filósofo.

Sobre este informe escribió el prof. Braun unas *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (en un volumen de más de un millar de páginas) que tuvieron gran popularidad. Durante más de tres meses fueron el libro de moda. Rápidamente, las *Weltgeschichtliche Betrachtungen* se tradujeron al español. «Para completar con un augusto pino del norte el paisaje ideológico de España», decía el profesor de Filosofía de Madrid que había escrito el prólogo a la traducción.

III

El ilustre economista Mr. Brown presentó un informe a la Sociedad de Estudios Económicos de Londres sobre la evolución de las formas y los instrumentos de producción en la historia.

«La organización de la producción va de la simplicidad a la complicación. La manera más simple de producir una cosa es producirla con una máquina; la manera más complicada

es producirla con los brazos y las manos del hombre, que son evidentemente las máquinas más complicadas que existen. Lo mismo ocurre con los medios de transporte; los medios de transporte más sencillos son los aeroplanos, los trenes y los automóviles; los medios de transporte más complicados son las piernas. El hombre, al evolucionar, ha pasado en la producción, como en todo lo demás, de lo más simple a lo más complicado. En la producción por los medios más complicados se evita de otro modo la despersonalización de la obra. En la producción en serie que caracterizaba la totalidad de la producción en los inicios de la historia, la personalidad del trabajador quedaba eliminada. Hoy, en cambio, la obra labrada directamente con las manos, o bien con unos instrumentos que apenas hacen nada más sino establecer una breve separación entre la mano y el producto, lleva la impronta de la propia personalidad.

»Pero la evolución de los instrumentos de producción trajo como consecuencia la evolución de su organización. El sistema de la división del trabajo caracterizaba a la edad primitiva de la humanidad. Este sistema hacía que un individuo que apretaba con regularidad cada minuto una palanca tuviera por ese trabajo casa, comida, una especie de ornamentos recargados que se llamaban indumentaria, etc. Nada lo hacía él, sino que todo lo hacían con movimientos sencillísimos también los demás. Naturalmente, para la gente con una ideología de una ingenua simplicidad, eso ya bastaba; pero, tan pronto como la humanidad empezó a sentir la necesidad de encontrar en los productos aquel delicado perfume de personalidad que es su mejor perfección, modificó la organización. El gremio sustituyó al consorcio. La personalización de la obra fue progresando. El gremio confería una personalidad a sus productos. En verdad que la individualización

del trabajo no era absoluta, pero el progreso era ya muy respetable. Se sentía, no obstante, que en los propios instrumentos había que ver no la personalidad ajena, sino la propia, a fin de llegar a la máxima perfección. Y, efectivamente, con lentitud pasó la humanidad del principio de la división del trabajo al principio del trabajo individual.

»Favoreció considerablemente esta evolución el hecho de la supresión de la moneda. La moneda era, en efecto, el malentendido fundamental.

»La moneda servía para fijar unos paralelos y equivalencias verdaderamente fantásticos entre las cosas. Se reducía todo al *standard* dinero, y así resultaba que una jarra era lo mismo que dos horas de trabajo, gracias a la idea primaria de que ambas cosas valían la misma cantidad de dinero. Hoy hemos llegado a la consideración de que dos cosas diferentes son siempre absolutamente diferentes. El hombre de los siglos antiguos, en su simplicidad, hacía una operación que se decía cambio. El cambio es hoy entre nosotros imposible, porque se tiene una fina percepción de las delicadas diferencias que hay entre las cosas. El cambio, modernamente, ha sido sustituido por el doble obsequio. A tiene un par de pendientes y B un brazaletes, y A desea el brazaletes y B los pendientes. Los antiguos hacían la reducción a dinero y, si el par de pendientes valía (por poner un ejemplo sencillo) la misma cantidad en dinero que el brazaletes, hacían un cambio. Pero los modernos, que tenemos una fina percepción por las diferencias, decimos: el cambio es imposible, porque entre un par de pendientes y un brazaletes no hay un denominador común: que A haga a B el obsequio de sus pendientes y B haga a A el obsequio de su brazaletes. Es esta una concepción tal vez un poco complicada para los hombres prehistóricos del siglo XX d. C., pero perfectamente clara y natural para el hombre

moderno del siglo XX a. C., satisfaciéndose así todas las necesidades del cambio sin las violencias de concepción a las que obliga el considerar equivalentes pendientes y brazaletes.

»Por lo demás, sin embargo, entre los hombres modernos se hace poco uso de este sustituto del cambio; se considera que una necesidad no está lo suficientemente bien satisfecha si se debe satisfacer con algo que no haya hecho o descubierto uno mismo.

»Este progreso que existe en la vida económica se revela incluso mediante la simple observación exterior de la vida del hombre moderno. La vida actual es mucho más agitada que la vida del hombre de los siglos que la gente de la Tierra llama modernos y que para nosotros son los más antiguos. La vida del hombre del siglo XXI d. C., por ejemplo, transcurría normalmente sentada. Las máquinas hacían su trabajo. El hombre del siglo XXI, al levantarse, se sentaba en un ascensor, luego se sentaba en un auto que lo llevaba a una fábrica, luego se sentaba delante de una máquina que trabajaba para él, etc. Esto no quiere decir que el hombre del siglo XXI no creyera llevar una vida agitada, pero, de hecho, se trataba de la agitación de las máquinas y no la del hombre; el hombre en rigor nunca ha vivido una vida más sencilla que en ese siglo y los sucesivos».

Cuando el informe alcanzó este punto, todos los honorables miembros de la Sociedad de Economía se lo tomaron como un insulto. Ellos lo toleraban todo. Incluso toleraban un informe de otro ilustre miembro en el que se afirmaba que «el sistema económico actual estaba basado en el expolio de los pobres ricos», pero lo que no podían tolerar es que se dijera que el hombre moderno de la Tierra no vivía una vida mucho más agitada que el antiguo. Eso era un insulto intolerable, porque los hombres concedían en aquel tiempo a las épocas pasadas todo tipo de superioridades, salvo que la vida

fuera más agitada que la de ellos. Era el tiempo de los profesionales de la agitación.

IV

El informe del Oberregierungsrat Dr. Mendelsohn versaba sobre «La selección y su progreso». La tesis del profesor Mendelsohn era que los medios de selección habían mejorado desde los primeros tiempos (que no hay que olvidar que para nosotros son los últimos) de la humanidad. Como toda la gente de su país, tenía el profesor Mendelsohn la facultad de generalizar y razonar con extraordinaria agudeza. Había sentido una gran pasión por la Eugenesia. Esto explica, seguramente, algunas de sus preocupaciones. Decía así el ilustre profesor:

«La naturaleza no solo hace triunfar al más apto, sino que cada día hace más fina y más rigurosa la medida de la aptitud. En los tiempos primitivos, el juego de una serie de elementos impuros que se mezclaban hacía débil la selección. Había el derecho que protegía al débil; había la medicina que protegía al débil; había la higiene que protegía al débil; había el repugnante sentimiento humanitario que protegía al débil. Todo ello hacía casi imposible la actuación de la selección. Si un ser era inferior, la higiene y la medicina impedían que él mismo se fuera consumiendo; el derecho impedía que sucumbiera en lucha con otras naturalezas más fuertes; el sentimiento humanitario lo mantenía en vida e incluso ponía a su servicio aquellas naturalezas más fuertes, que en tiempos avanzados habrían sido precisamente uno de los elementos más eficaces de selección. Si este estado de cosas hubiera durado mucho tiempo, es seguro que la humanidad habría desaparecido. No era posible este tipo de

perpetuación de los ineptos, esta selección al revés.

»Afortunadamente para los modernos, ninguna de esas fuerzas actúa. El débil muere por las enfermedades o lo matan sus semejantes, y solo se conservan las naturalezas fuertes durante el tiempo en que sean fuertes.

»El hombre actual es el superhombre que a finales del siglo XX presintió Nietzsche: un magnífico instrumento natural que llevaba en sí toda la fuerza que da la naturaleza potenciada hasta un grado insuperable y cada día más perfeccionado».

V

Finalmente, el sociólogo M. P. Mendel escribió un libro sobre «El mecanismo ideológico en las sociedades modernas», que fue premiado por el Instituto de Francia. M. Mendel, influenciado por Auguste Comte, dividía la humanidad en tres períodos: período científico, período metafísico, período religioso. Cada uno de esos estadios, afirmaba, suponía y superaba el anterior. Reproducir largos fragmentos del libro sería inadecuado. Reproduciremos algunos puntos significativos.

«El período científico —decía M. Mendel— se caracteriza por un materialismo verdaderamente grosero. El mundo es puramente material; las relaciones que existen entre sus elementos son relaciones fijas y simplicísimas. Se desconoce la existencia del alma humana y del elemento espiritual en la naturaleza.

»La etapa metafísica inicia una transformación; se descubre el alma y se trata de interpretar la naturaleza en función de ella. Los últimos elementos del universo, se afirma, tienen algo de fundamento espiritual. Sin embargo, este espiritualismo conserva aún

rastros de la primera etapa puramente científica. Se quiere explicar metafísicamente la realidad por los mismos procedimientos, aunque no con los mismos elementos. Finalmente, la etapa religiosa viene a completar el curso de la historia. Un espiritualismo fecundo guía nuestro conocimiento de la naturaleza. El mundo está absolutamente espiritualizado. Se descubren los efectos de las potencias espirituales sobre él. Ningún prejuicio materialista falsea ningún dato inmediato de la conciencia. Es la realidad plena en toda su complejidad y toda su espiritualidad».

Sobre la categoría de causalidad decía el profesor Mendel palabras acertadísimas como estas:

«En un principio se aplicó a las relaciones entre los fenómenos el principio de función. Esto significa que entre dos fenómenos no había otra relación sino una relación completamente externa. El hombre de ciencia, o sea el hombre primitivo, decía que A era causa de B, pero su representación única en este punto era que A seguía regularmente a B. Esta era la única cosa que se afirmaba al decir que A era causa de B.

»Después, al llegar la etapa metafísica, se desarrolló finamente el concepto de causa. Cuando se veía que una piedra lanzada a un cristal de una ventana rompía ese cristal, se decía que el golpe era causa de la rotura, y se imaginaba la piedra *forzando* el cristal a romperse. En el primer período se había dicho: a la pedrada sigue la rotura del cristal. En el segundo se decía: la piedra *rompe* el cristal. En el período metafísico, cuando la piedra rompe el vidrio, se ve en la piedra una fuerza análoga al esfuerzo muscular humano de lanzar la piedra. La mano lanza la piedra, la piedra rompe el cristal, son dos momentos absolutamente análogos. La causa va unida a la representación del esfuerzo tanto en un caso como en el otro.

»Finalmente, llegó la última etapa, la etapa religiosa. En ella, esta simplicidad se desvanece. Cuando ocurre un hecho en la naturaleza, su causa no es única ni simplemente material, la causa material es puramente ocasional. En rigor, potencias espirituales producen el hecho *valiéndose* de causas materiales.

»La mentalidad de los hombres que el vulgo llama primitivos —añadía en otro lugar— es infinitamente más complicada que la de los hombres que el mismo vulgo llama civilizados. ¿Cómo comparar, por ejemplo, la idea de causa a la idea de presagio? ¿Qué pobreza en la primera! ¿Qué maravillosa complicación en la segunda! ¿Cómo concebir, para un hombre habituado al razonamiento puramente científico, la idea de *tótem*? Una tribu lleva el nombre de un animal y es necesario entonces respetar a todos los animales de ese nombre si no se quiere ocasionar grandes desgracias. ¿Hay nada más complicado?

»Un hombre está muerto porque una piedra le ha caído encima. El hombre del siglo XX d. C., dirá en el concepto vulgar que la causa de la muerte es la piedra. ¿Qué superficialidad! El hombre que entre los vulgares humanos se llama primitivo verá la piedra como un instrumento de una potencia espiritual que ha querido vengarse o castigarlo. Para uno, todas las muertes son naturales; para el otro, todas las muertes son sobrenaturales. Elevarse a esta última concepción no es ciertamente obra de ningún cerebro superficial».

Seguía hablando el profesor Mendel, en esta misma línea de razonamiento, de las complicaciones de la idea de tabú, de la adivinación, de los signos que proporcionan los sueños, etc. Y afirmaba enérgicamente que ningún hombre del siglo XX, y menos aún del siglo XXX, era capaz de comprender ningún razonamiento como el que los llamados

salvajes por los ignorantes explicaban cualquier acontecimiento.

«Y es que —decía para acabar— faltaba al hombre del siglo XXX o del siglo XX aquella admirable intuición de conjunto, aquel mero instinto que hace descubrir en las cosas naturales, e incluso materiales, la presencia y la eficacia de las potencias sobrenaturales que están íntimamente unidas al mundo de nuestra naturaleza».

VI

Se ha dicho de Bernard Shaw que sus paradojas serían aún más brillantes si no quisiera explicarnos su mecanismo en los prólogos de sus dramas. Bernard Shaw enseña la trampa, se ha dicho.

Es muy posible que enseñar la trampa disminuya considerablemente el efecto estético de las cosas, pero, en cambio, sirve para aclararlas. Se puede tachar a quien enseña la trampa de mal artista, pero se le debe reconocer un cierto gusto por la verdad completamente limpia de detalles retóricos.

Con el buen deseo de que se me tenga por más amigo de la verdad que de la paradoja, aunque esté enamorado de ambas, yo me permitiré enseñar la trampa de este artículo, explicando cuál es mi intención. Es un hecho que en la evolución de la humanidad se han obtenido algunas cosas; en un cierto orden de ideas se ha realizado algún progreso. Pero es también un hecho que, para conseguir ese progreso, nos ha sido necesario sacrificar y dejar destruir muchas otras cosas. Es lógico y natural que nosotros pensemos que las que hemos salvado son las más importantes.

Sin embargo, ¿qué diría un hombre que viviera la historia al revés? ¿Tenemos derecho a suponer que estaría de acuerdo con nosotros o

más bien creería que las cosas importantes son las que nosotros hemos ido perdiendo, que para él serían las que habría ido ganando?

Puede verse que la línea de razonamiento de los que defienden la existencia de un progreso profundo en la historia humana se puede a menudo girar fácilmente al revés.

Dos seres que vivan en sentidos opuestos del tiempo, probablemente creerán progresar ambos. La solución la daría un tercer ser que viviera por encima de los dos y que comprendiera todo el valor de los razonamientos de los dos; pero, pero como este ser no es fácil de concebir, nos encontramos ante una gran dificultad.

Me diréis, claro está, que también es difícil concebir la posibilidad del viaje que propongo, a lo que responderé que lo que cuesta concebir es la posibilidad de su realización, pero que teóricamente la posibilidad es perfecta. ¿Y por qué no dar una *chance* de argumentar al ser, por ahora imaginario, que hiciera el singular viaje que propongo?

Antes he hablado de ese extraordinario libro de filosofía que se titula *Alicia en el país de las maravillas*, en el que autor, actuando

con perfecta *fairness*, da al unicornio el medio de argumentar su afirmación de que el ser imaginario es Alicia y no él. En esta discusión, naturalmente, no se entienden, pero llega un momento en que se inicia una posibilidad de resolución. El unicornio propone a Alicia:

«¡Toquemos y toquemos! Yo creeré que tú eres un ser real a condición de que tú creas que yo soy un ser real».

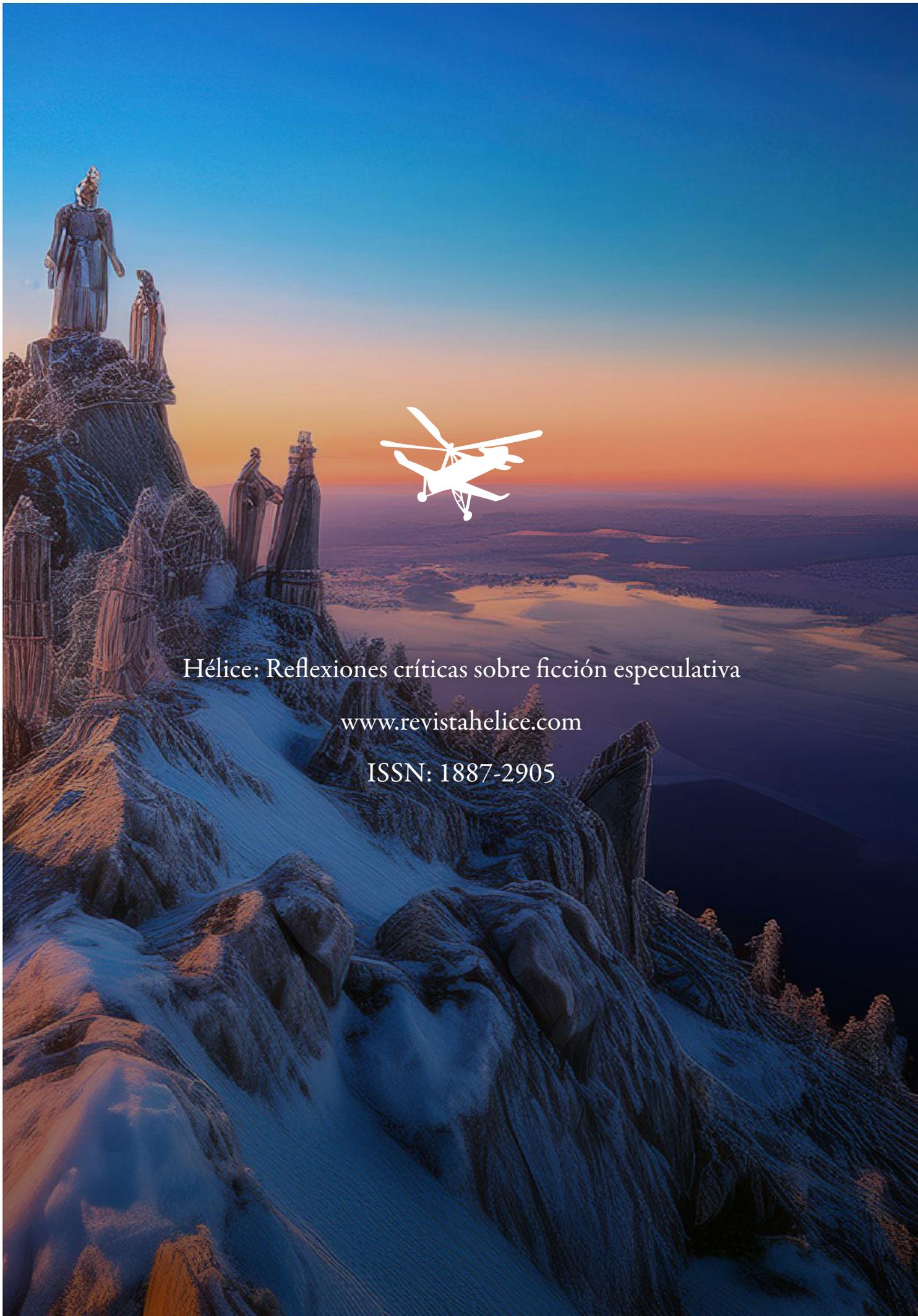
Asimismo, nuestros dos hombres, el que ha seguido la historia en el sentido normal y el que la ha seguido en el sentido inverso al normal, se podrían tal vez poner de acuerdo proponiendo el uno al otro:

—Si tú aceptas mi progreso, yo aceptaré tu progreso.

Sería una fórmula de arbitraje perfectamente admisible para ambos.

Aunque la fórmula ideal sería esta:

—Hay un cierto progreso yendo hacia adelante en la historia como hay un cierto progreso yendo hacia atrás en la historia. Sin embargo, ambas líneas de progreso son secundarias ante la unidad fundamental de la naturaleza humana.



Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905