

Hélice 38

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Miscelánea / Miscellany

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ
Mariano VILLARREAL

Reflexiones / Reflections

José Antonio CALZÓN GARCÍA
Madalina ARMIE
Vicky BREWSTER
Aline FERREIRA
Sara MARTÍN ALEGRE
Verónica MEMBRIVE
Paula SERRANO ELENA

Reseñas / Reviews

La edad de oro del fantástico en España 1989-2009

Hablando de literatura con... /

Talking literature with...

Ferrán VARELA

Obras / Works

Eugenio OLAVARRÍA Y HUARTE
Ángel GUIMERÁ
Alexandre de RIQUER
Miquel COSTA I LLOBERA
Àngel RUIZ PABLO
Joan CREXELLS

Hélice 38

Vol. 11, n.º 1 (Primavera-Verano 2025) /

Vol. 11, n. 1 (Spring-Summer 2025)



ISSN: 1887-2905

Depósito Legal: V-2139-2023

Revista Hélice: Vol. 11, n.º 1 (Primavera-Verano 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*

Madalina ARMIE

Vicky BREWSTER

José Antonio CALZÓN GARCÍA

Aline FERREIRA

Sara MARTÍN ALEGRE

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Verónica MEMBRIVE

Marcelo SÁNCHEZ

Paula SERRANO ELENA

Mariano VILLARREAL

Traductores y editores / *Translators and editors*

Sara MARTÍN ALEGRE

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Víctor MARTÍNEZ-GIL



Índice / Contents

Miscelánea / *Miscellany*

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, Orplid: bicentenario del nacimiento de la fantasía épica (verano de 1825). 9

Mariano VILLARREAL, «*Tiempo de Fantasía*: La primera revista de aficionados editada íntegramente en español en los Estados Unidos» 23

Reflexiones / *Reflections*

José Antonio CALZÓN GARCÍA, «Aproximaciones *steampunk* en idiomas peninsulares minoritarios. *L'horru de vapor* y su reformulación del retrofuturismo desde la impronta asturiana». 29

Madalina ARMIE, «(Re)esculpiendo el vínculo madre-hija, el ideal y la conceptualización del cuerpo femenino: una lectura de *Galatea* de Madeline Miller» 43

Vicky BREWSTER, «Cómo criarse una misma: la mujer clonada y el fin de la familia nuclear en *The Echo Wife* de Sarah Gailey» 60

Aline FERREIRA, «Maternidad(es) en *Reproduction*, de Louisa Hall» 78

Sara MARTÍN ALEGRE, «La madre viajera: Naomi Mitchison y *Memoirs of a Spacewoman*» 100

Verónica MEMBRIVE, «¿Por qué me miras así, madre?»: abyección y aislamiento en *Vivarium* (2019)» 119

Paula SERRANO ELENA, «La vigilancia materna institucionalizada: violencia y resistencia en *The School for Good Mothers* de Jessamine Chan» 133

Reseñas / *Reviews*

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, «Una introducción de oro a la literatura fantástica española en torno al año 2000»	157
--	-----

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

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, «Fantasía más allá de la magia: entrevista a Ferran Varela»	167
Apéndice: Ferran VARELA, «El lecho de hojas»	175

Obras / *Works*

Versiones españolas decimonónicas de las leyendas fabulosas europeas de maese Manole y el peje Nicolao:	187
Eugenio OLAVARRÍA Y HUARTE, «El monasterio de Argis»	193
Ángel GUIMERÁ, «El pez Nicolao»	198

Serie especial de ficción especulativa de lengua catalana

Alexandre de RIQUER, «El bosque se defiende»	203
Leyendas épicas paganas de Baleares	
Miquel COSTA I LLOBERA, «El legado del genio griego»	209
Àngel RUIZ PABLO, «Na Patarrà»	225
Àngel RUIZ PABLO, «Na Patarrà»	226
« <i>El descubrimiento de Madrid</i> , del doctor Schulze-Pfalz»	228
« <i>El descobriment de Madrid</i> , pel doctor Schulze-Pfalz»	236
Joan CREXELLS, «Reversing History»	240

OCÉANO
PACÍFICO

Hauptfel

SCHMETTEN

Wayla

ORPLID

Miscelánea /
Miscellany

Lacke
Valdly

Niwris

Hynnus

Montañas

OCÉANO
PACÍFICO

OCEANO
PACIFICO

SCHWETTEN

Wals

Hauptfel

ORPLID

Lacke
Vally

Niuris

Hynus

Montans

OCEANO
PACIFICO





© Mariano Martín Rodríguez

Orplid: bicentenario del nacimiento de la fantasía épica (verano de 1825)

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Investigador independiente

1. Los mundos secundarios de la fantasía épica y el método científico de las Humanidades

La fantasía épica es hoy en día uno de los géneros de ficción con mayor presencia en los sectores de la cultura y el entretenimiento. Aunque resulta difícil de definir, el carácter canónico de determinados universos ficcionales clasificables en esa clase de fantasía aconseja buscar en ellos una serie de características específicas que nos permitan caracterizarla en términos generales. Esos universos canónicos de

la fantasía épica, entre otras cosas por su valor fundacional, son principalmente el conjunto de narraciones de Robert E. Howard (1906-1936) protagonizadas por Conan, el bárbaro cimmerico, en torno a sus aventuras en la era hiberia, es decir, una época muy lejana en el pasado en la que habrían existido civilizaciones semejantes a las de la Antigüedad humana positivamente conocida. En segundo lugar y con una influencia incluso mayor, tendríamos las narraciones de J. R. R. Tolkien (1892-1973) ambientadas en Arda, que a su vez engloba Middle-earth o la Tierra Media de su célebre

novela *The Lord of the Rings* [*El señor de los anillos*] (1954-1955). Arda es realmente un universo anterior al propio tiempo humano que obedece a las leyes mágicas del mito, en lugar de a las de la historia a que se atenía Howard.

Por supuesto, se podrían aducir muchos otros ejemplos de cada una de esas dos grandes categorías (mítica e histórica), pero nos hemos limitado a aquellos que gozan desde hace décadas de una recepción crítica habitualmente positiva y de un consumo masivo, sobre todo gracias a unas adaptaciones cinematográficas cuyo éxito ha propiciado el conocimiento de las obras en que se basan por parte de millones de lectores. Así se han convertido en clásicos modernos indiscutibles y, por ello, sus mundos ficcionales, al haber sido incansablemente imitados y emulados hasta la extenuación, son los que han definido las características distintivas de su género, la *high fantasy*, como una especie diferente de otras clases ya existentes de literaturas fantásticas y fabulosas: historias de terror, cuentos de hadas, versiones de mitos y leyendas existentes, fantasías liminares o *portal fantasies* en las que se entrelazan el mundo real y uno secundario mágico, y un largo etcétera.

Resumiendo esas características con ánimo sobre todo divulgativo, diríamos que lo fundamental de la fantasía épica es la creación con fines ficticios de un mundo secundario integral distinto al mundo fenoménico o primario en el que vivimos. Ese mundo secundario es, empleando el término tolkieniano, una *subcreación*. Si el mundo primario es una creación divina, según el cristiano Tolkien, el mundo secundario de la

ficción es una creación secundaria del escritor¹, una creación derivada o subcreación². Esta subcreación es integral, pues tal mundo es el fruto de su imaginación, de su fantasía. En consecuencia, aunque se pueda inspirar en el patrimonio mítico, folclórico y literario universal, el mundo secundario es el resultado de una invención completa, tal y como indica algo tan claro a primera vista como es la total novedad de los nombres propios, tanto de personas como de lugares, al efecto de que quede claro que las realidades ficticias que designan no se refieren a realidad alguna pasada, presente o hipotéticamente futura del mundo primario.

Los nombres no son lo único que marca la invención del mundo secundario como ente ficticio independiente. Esos mundos también tienen su propio ordenamiento ontológico y sus propias leyes, las cuales pueden coincidir, o no, con las leyes naturales de nuestro universo material. Tal ordenamiento, que garantiza su plena independencia frente al mundo primario, no es nunca en la fantasía épica una creación arbitraria, a diferencia del mundo onírico e incongruente del país de las maravillas visitado por la niña Alicia en las novelas de Lewis Carroll (1832-1898). Tampoco obedece a una lógica de correspondencia alegórica entre los habitantes, lugares y sucesos del mundo secundario y una dimensión abstracta preexistente de carácter metafísico y/o teológico, como en la novela simbólica *Phantastes* [*Fantastes*] (1858) de George MacDonald (1824-1905). Muy al contrario, la subcreación de las leyes internas del mundo secundario se realiza de tal manera que su carácter integral y coherente

¹ Para facilitar la lectura y respetar las normas lingüísticas del castellano, coincidentes en ello con las de las demás lenguas derivadas del latín, el uso del género gramatical llamado masculino en un contexto colectivo no prejuzga el sexo (o *género*) de los miembros de la pluralidad designada.

² Aunque no comulguemos necesariamente con la justificación teológica de este neologismo tolkieniano, lo adoptaremos por su utilidad narratológica como término preciso para designar la clase de creación ficcional consistente en la invención de mundos secundarios épico-fantásticos y afines.

se basa en una búsqueda fundamental de una verosimilitud intrínseca de carácter moderno, esto es, una verosimilitud que implica una concepción racional y científica del universo, muy distinta tanto de la mentalidad religiosa o mística de las fantasías alegóricas como de la maravillosa de los cuentos de hadas, cuyo origen está en las creencias y supersticiones populares vehiculadas por el folclore. La subcreación en la fantasía épica se somete a la disciplina racional del método científico, que es el dotado de mayor capacidad de convicción para los contemporáneos.

Llegados a este punto, conviene señalar que las ciencias llamadas *duras* y las tecnologías que derivan de ellas no son las únicas ciencias. Las humanidades también siguen métodos rigurosos en la Edad Contemporánea en la que aún estamos inmersos. Estos métodos propios no son los mismos que en las ciencias *duras*, pero han permitido igualmente hacer avanzar el conocimiento. Por ejemplo, la Arqueología y la Etnología han ido revelando civilizaciones antes ignotas y, en los casos en que estas civilizaciones conocían la escritura, la Filología ha podido descifrar y comprender a menudo sus documentos, de manera que nos hemos podido enterar de su historia, de sus mitos, de sus costumbres y, en suma, de su ordenamiento social y cultural. Esto ha hecho que nuestra visión del mundo primario sea más rica y variada que la que podían tener nuestros antepasados europeos, que solo conocían de la Antigüedad aquello que podían aprender de los libros hebreos, griegos y latinos. La ocupación colonial de territorios ultramarinos en el Antiguo Régimen ya había dado a conocer, por ejemplo, la historia y los mitos de las grandes culturas amerindias, pero el estudio sistemático de las civilizaciones exóticas y el conocimiento más fiel de ellas solo pudo producirse cuando se desarrollaron los métodos científicos de las

Humanidades, especialmente las mencionadas Arqueología, Etnología y Filología, tal y como se fueron consolidando a partir de finales del siglo XVIII. Fue, por ejemplo, el estudio etnográfico de los polinesios a resultas de las expediciones científicas en el Pacífico, la revelación del sánscrito coincidiendo con la expansión militar y comercial europea en la India, o el nacimiento de la arqueología egiptológica tras el intento de conquista de Egipto por las tropas napoleónicas. A partir de entonces, en vez de asimilar lo exótico a la cultura cristiana y occidental, como solían hacer los caballeros andantes en los libros de caballerías con sus adversarios paganos, a los que afrontaban como si fueran monstruos, los humanistas científicos empezaron a valorar por sí mismas las civilizaciones paganas exóticas, esto es, aquellas cuyas religiones no derivaban del patrimonio mítico hebreo y que tampoco tenían el prestigio de lo *clásico* grecorromano. Los escritores no tardaron en acompañarlos en este cambio radical de paradigma en las Humanidades, al incorporar a la corriente principal de las literaturas europeas y americanas la historia, los mitos y los usos paganos de todo el planeta. Pronto se dio un paso más, el paso fundamental del que proceden en última instancia los mundos secundarios ficticios de la fantasía épica.

Howard y Tolkien, entre otros muchos, describieron civilizaciones de aspecto legendario, sin tecnología posterior a la Revolución Industrial y con un ordenamiento sociopolítico propio de las civilizaciones antiguas, desde la sedentarización y los primeros imperios hasta organizaciones feudales de aire medieval. En estas civilizaciones, el heroísmo épico de las epopeyas podía explayarse de manera creíble en un lugar o período muy alejados del trivial presente, y en ellas podían convivir los seres humanos y unos entes para nosotros sobrenaturales de forma análoga a

como lo hacían en los mitos e historias de los pueblos exóticos que habían empezado a entrar en la conciencia intelectual de las regiones de cultura europea. A esta influencia temática y metódica de las nuevas ciencias humanísticas habría que añadir la discursiva, pues en la fantasía épica son frecuentes los textos escritos a imitación de los estudios acerca de civilizaciones realmente existentes y que emplean también el lenguaje expositivo propio de tales estudios, tales como la historia de la era hibernia por Howard o la amplia mitografía de Arda escrita por Tolkien (y editada por su hijo Christopher). Además, también es frecuente que se adjunten a los textos escritos en forma novelística, poética o dramática paratextos cuya escritura indica que se trataría de disertaciones científicas sobre determinados aspectos de la civilización en que se desarrolla la acción, tales como su cronología, historia, mitos, costumbres, literatura, etc. Como mínimo, la geografía del mundo subcreado se suele documentar mediante mapas, los cuales se han convertido en una marca genérica fundamental de la fantasía épica en nuestros días. Estos mapas de territorios imaginarios sirven por sí solos para anunciar a los lectores que el universo ficticio que se les ofrece posee la consistencia y la plausibilidad racionales suficientes como para poder ser objeto de descripción científica, aunque esta se limite a la cartografía básica. Este es un claro indicio de que la fantasía épica juega al menos a dotarse de una base científica de carácter humanístico, a diferencia de otros géneros de ficción fabulosa con la que se suele confundir erróneamente en el seno de la *fantasy*: por ejemplo, difícilmente se pueden cartografiar concretamente los mundos secundarios del cuento de hadas. ¿Acaso importa la geografía del sitio donde se encuentra el castillo de la Bella Durmiente? ¿Importa la historia de

su reino? ¿Interesa acaso su ordenamiento particular? ¿Tiene siquiera nombre propio? En cambio, ¿es concebible siquiera la fantasía épica sin una geografía, una historia, una religión y hasta una geopolítica específicas, todas ellas completamente inventadas, es decir, *subcreadas*?

Por todo ello, el nacimiento de la fantasía épica como género específico de ficción solo pudo producirse cuando alguien sintió la necesidad de crear un mundo secundario integral dotado de la verosimilitud conferida por la analogía con las civilizaciones paganas del pasado, descubiertas y estudiadas por las Humanidades de forma científica desde Herder. Pero ¿cuándo y cómo ocurrió exactamente esta invención revolucionaria? Nos referimos, por supuesto, a su idea y a su realización, no a su nombre, que es muy posterior. Los estudiosos suelen atribuir a la ficción científica un origen anterior a la invención de la etiqueta de *science fiction* o *ciencia ficción*, un origen que normalmente hacen coincidir con la mutación de mentalidad propiciada por la rápida aceleración de los avances tecnológicos a consecuencia de la Revolución Industrial desde el primer tercio del siglo XIX. Análogamente, la fantasía épica es muy anterior a su etiquetado como (*high*) *fantasy* y, aunque su desarrollo fue limitado antes de la moda decadentista de finales del siglo XIX que favoreció la imaginación literaria de paisajes exóticos y a veces inventados (esto es, *subcreados*), su nacimiento tuvo lugar en un sitio y momento casi tan concretos como aquella célebre velada ginebrina del verano de 1816 en que Mary Shelley (1797-1851) presentó la historia que daría lugar a su novela fictocientífica pionera *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [*Frankenstein o el moderno Prometeo*] (1818).

2. Orplid, el primer mundo secundario épico-fantástico subcreado por el placer de la ficción

En el verano de 1825, dos estudiantes de Teología de la universidad alemana de Tübingen, (Tubinga en castellano) entablaron una estrecha amistad intelectual, alimentada por lecturas e inquietudes culturales comunes³. Esta amistad les duró toda la vida, tal y como atestigua su epistolario. Esos amigos eran Ludwig Amandus Bauer (1803-1846) y Eduard Mörike (1804-1875). El primero se haría célebre más adelante sobre todo por una historia universal en seis volúmenes. El segundo produciría una amplia obra literaria en prosa y en verso que lo convirtió en uno de los grandes escritores románticos alemanes. Su novela corta *Mozart auf der Reise nach Prag* [*Mozart, camino de Praga*] (1855) es merecidamente célebre, y varios de sus poemas inspiraron a compositores del género llamado *Lied* o canción, por ejemplo, el titulado «Gesang Weylas» (1838), cuya versión musical constituye el opus 46 de Hugo Wolf (1860-1903). Ese canto de Weyla evoca una isla divinizada llamada Orplid, aunque se ofrecen escasos detalles concretos sobre ella en los ocho versos del poema. Ni siquiera se indica quién es la persona designada mediante el nombre imaginario de Weyla. Se diría que el autor da por supuesto que ya se sabe qué son tanto Orplid como Weyla. Sin embargo, el primer verso, «Du bist Orplid, mein Land» [Eres Orplid, mi país], sugiere que se trata de un mundo personal y, en efecto, lo es. Los estudiosos que se propusieron dilucidar el misterio de ese poemilla tan célebre, y que es el más reputado de su autor, no tardaron en saber

que Orplid era una invención, y también que sus manifestaciones escritas superaban mucho en extensión a aquellos parcos ocho versos. Además, documentaron su origen.

En una carta de Bauer a Mörike fechada el 27 de junio de 1826⁴, el primero le preguntó en qué día exactamente del verano de 1825 le había comunicado el segundo su invención de Orplid. Bauer solo recordaba que debió de ser unos días después del 25 de julio cuando ambos proyectaron y dibujaron en un papel una isla que Mörike había llamado Orplid, como primer boceto de un país y una civilización que ambos crearían en colaboración. La pregunta de Bauer por la fecha exacta se debía a su deseo de celebrar cada año el nacimiento de Orplid («Orplids Geburt»). Mörike no recordaba la fecha exacta o no quiso decírsela, tal vez porque no le daba tanta importancia como Bauer. Este debió de intuir que aquel día marcaba, en efecto, un hito cultural, no solo biográfico. En la misma misiva, Bauer le habló a Mörike de una obra que se desarrollaría en la isla de Orplid y que protagonizaría un tal Maluff, nombre tan inventado como el de la isla. En 1828, Bauer publicó esa obra, un extenso drama titulado *Der heimliche Maluff* [El sigiloso Maluff]. Poco después debió de escribir su otro drama de la saga de Orplid, aunque no se publicaría hasta el año siguiente al de su fallecimiento, con el título de *Orplid's letzte Tage* [Los últimos días de Orplid] (1847). Antes Eduard Mörike había dado a conocer otro drama, *Der letzte König von Orplid* [El último rey de Orplid] como obra intercalada en su novela *Maler Nolten* [El pintor Nolten] (1832), aunque su acción se desarrollaba después de los sucesos dramatizados en la tragedia póstuma de Bauer.

³ Acerca del círculo intelectual y las amistades de Bauer y Mörike existe un completo estudio, con un interesante apéndice documental (Oesterle, 2021).

⁴ Esta historia del nacimiento de Orplid se basa en un estudio de Wooley (1948), en el que figuran amplios extractos de los principales documentos originales pertinentes (cartas, prólogos...).

Con posterioridad, Mörike volvería a emplear elementos de Orplid en su enigmático poema narrativo heroico-cómico «Märchen vom sichern Mann» [Cuento del hombre seguro], que publicaría junto con «Gesang Weylas» en un volumen de *Gedichte* [Poesías] (1838). Sin embargo, como esa historia del *hombre seguro* se desarrolla en un espacio de ultratumba que combina elementos cristianos (el demonio) y otros más bien vagos, procedentes de la mitología de Orplid, tampoco aporta demasiado al conocimiento de este último mundo en su conjunto. Son las obras de teatro las que permiten caracterizar Orplid como primer ejemplo pleno de subcreación épico-fantástica.

Esta afirmación extrañará a los que tienden a creer, a consecuencia de una *globalización* dirigida y aprovechada sobre todo por la industria cultural anglófona, que la fantasía épica se manifiesta sobre todo en la narrativa en lengua inglesa y que otras literaturas se habrían limitado a copiarla con mayor o menor fortuna. Esta idea podría sostenerse, si acaso, para el período posterior a la creación de la etiqueta comercial de la *fantasy*, pero una mirada multilingüe y comparatista revelaría que esa etiqueta es muy reciente y que la desconocían incluso grandes clásicos de la *high fantasy* como los mencionados Howard y Tolkien. Estos autores escribieron las obras que los críticos y libreros posteriores considerarían puntales de aquel género sin necesidad de ponerle etiqueta, igual que lo hacían sus contemporáneos europeos que produjeron ficciones similares en su época y también antes. Si la clasificación *ex post* de sus obras ambientadas en la Tierra hitoria y en la Tierra Media en la *fantasy* parece en general satisfactoria, no hay razón alguna para no aplicarla con quienes les precedieron, empezando por la saga ambientada en Orplid

de Bauer y Mörike, que pasamos ahora a describir.

En *Der heimliche Maluff* se presentan las intrigas complicadas y por momentos confusas de este rey de uno de los pueblos de Orplid, los *schmetten*, contra Ulmon, el soberano de su ciudad principal, llamada también Orplid. Esta se encuentra en el centro de un lago y es sede también de su reino más poderoso, así como del templo central del culto a los dioses de la isla, la cual estaría situada en el océano Pacífico, en un lugar tan aislado que sus habitantes se creían los únicos del mundo, como lo creían seguramente los de la isla de Rapa Nui o Pascua antes de la llegada de los navegantes europeos. Además de esos dos reinos enfrentados, existía en Orplid una república de pescadores más o menos autónomos y un pueblo de nómadas saqueadores, los *hynnus*. Maluff había intentado entrar en la ciudad de Orplid y apoderarse de ella mediante un golpe, pero se lo había impedido el movimiento sobrenatural de los acantilados que la rodeaban, convertidos súbitamente en murallas. No obstante, tras haber conseguido propagar el descontento entre los habitantes de la isla frente al gobierno de Ulmon, Maluff acaba vencéndolo y matándolo en una batalla campal. Tras esta, Maluff, cuyos móviles ocultos no eran la codicia y la sed por el poder que tanto aparentaba tener, sino asentar sólidamente el trono de su hijo, el pacífico y algo ingenuo Quiddro, abdica en favor de este y se retira del ejercicio de la política, tras haber asegurado un nuevo equilibrio geopolítico entre los Estados de la isla.

Mil años después, según *Orplid's letzte Tage*, se han vuelto las tornas. Otro rey de la dinastía Ulmon de Orplid ha vencido a los *schmetten* y apresado a su rey, pero su ambición imperialista no ha quedado aún satisfecha. Tras enterarse de que el mar ha arrojado a la isla trozos de madera con escritos en caracteres

desconocidos en Orplid, decide armar una gran expedición de exploración y conquista de los territorios que pudiera haber allende el mar. Wam-a-Sur, uno de los sacerdotes del dios sol supremo Sur asciende entonces a la montaña sede de esta deidad para participarle los planes de Ulmon. Sur le comunica que no tolerará la empresa expansionista de Ulmon y que la civilización de Orplid será destruida por una gigantesca tormenta. Como castigo, tan solo sobrevivirá el propio rey Ulmon durante mil años. Según *Der letzte König von Orplid*, hacia el final de este milenio llega a la isla un barco con europeos civiles de diversas naciones y de clase humilde o burguesa. Estos se afincan entre las ruinas de la ciudad de Orplid. Allí se enteran de la existencia de Ulmon, que pasea como un fantasma solitario por la isla como único testimonio vivo del antiguo Orplid⁵, mientras el hada Thereile lo requiere de amores. Gracias a la intervención de otros entes como el gigante que luego protagonizará el cuento del *hombre seguro*, Ulmon, que solo desea encontrar por fin el descanso, escapa al acoso de Thereile y, finalmente, él mismo desaparece en las aguas de un lago, tal y como había predicho una profecía, con lo que no quedará ya de la civilización de Orplid más que las ruinas desiertas de su capital.

Este drama de Mörike no es en puridad clasificable en la fantasía épica, ya que la presencia y las costumbres contemporáneas del mundo primario conviven con la figura legendaria del rey Ulmon y con entes del folclore como hadas y gigantes. La importancia en la obra de estos personajes feéricos indica

que la concepción de Orplid por Mörike es aún deudora del planteamiento fabuloso de la línea alemana del *Kunstmärchen* o cuento maravilloso de autor. A través de narraciones magistrales como «Die Hand der Jezerte» [La mano de Jezerte] (1853), el propio Mörike contribuiría a consolidarlo como género de ficción particular en el que el convencionalismo primitivo del *Märchen* o cuento de hadas se enriquece mediante un mayor grado de detalle individualizado y una dimensión filosófica de índole a menudo simbólica. Esta tendencia del autor le impidió seguramente avanzar por el sendero de la verosimilitud científica que, en cambio, sí había seguido Ludwig Bauer en *Der heimliche Maluff*. En esta última obra, lo feérico está ya completamente ausente, mientras que la actuación de los dioses de Orplid como personajes del drama en *Orplid's letzte Tage* no se opone a tal verosimilitud, pues forman parte integrante y constitutiva de ese mundo, como elementos suyos específicos esencialmente distintos de las figuras del folclore europeo que aparecen, quizá de forma algo incongruente, en el drama de Mörike. Por lo demás, este había señalado que tales entes existían en Orplid, y por eso los había mencionado en la descripción de su subcreación colaborativa con Bauer que precede como explicación introductoria de ese universo en la novela *Maler Nolten* antes de incluir en ella como pieza autónoma *Der letzte König von Orplid*. Allí había declarado que «die untergeordnete Welt von Elfen, Feen und Kobolden war nicht ausgeschlossen» [no estaba excluido el mundo subordinado de elfos, hadas

⁵ Se trata de una situación de «último de su pueblo» que coincide con la del anciano que es el último de los arinzos, un pueblo imaginario de Asia que habría tenido una brillante civilización en un lejano pasado, pero que habría desaparecido con el tiempo asimilado por otros, sin dejar más huellas que el parco testimonio de aquel anciano antes de morir. Así lo narra a una selecta concurrencia el personaje supuestamente inmortal que da título al libro *Jonathan le visionnaire* [Jonathan el visionario] (1825) de X. B. Saintine (Joseph-Xavier Boniface, 1798-1865). Esta breve narración, llamada «Les Arinzos» [Los arinzos], es un ejemplo pionero de arqueología especulativa realizada por el puro placer de la ficción ficción y sin intención perceptible de satirizar o de adoctrinar a la manera utópica, igual que la subcreación coetánea de Orplid.

y duendes]. En cambio, estos seres no figuran en absoluto en el prólogo que Bauer antepuso a su drama *Der heimliche Maluff*, con un propósito explicativo similar, pero con un planteamiento en el fondo bastante diferente al de su amigo. Mientras que Mörike sugirió allí que la invención de Orplid habría sido un poético pasatiempo y rebajó su originalidad señalando las deidades homéricas como precedentes de las suyas, Bauer hizo hincapié en todo aquello que hacía de la isla y su civilización una entidad coherente y creíble, y expuso como si fueran realidades científicamente comprobables todos los elementos que hacían de ella una realidad cultural completa, tanto en su dimensión histórica humana como en la mítica divina. La diferencia entre los planteamientos de ambos autores puede observarse en sus descripciones respectivas de la subcreación de Orplid. Según Mörike⁶:

En la época en que aún estudiaba en el colegio, tenía un amigo cuya forma de pensar y aspiraciones estéticas iban de la mano con las mías. [...]. Para nuestra poesía inventamos un lugar fuera del mundo conocido, una isla cerrada, en la que habría vivido un pueblo fuerte y

heroico, dividido en diferentes tribus, fronteras y grados de carácter, pero con una religión prácticamente uniforme. La isla se llamaba Orplid y se suponía que estaba ubicada en el océano Pacífico, entre Nueva Zelanda y América del Sur. Orplid era también el nombre de la ciudad del reino más importante: se decía que su fundación era divina y que la diosa Weyla, de quien también tomaba su nombre el río principal de la isla, era su protectora especial. Nos contamos la historia de estos pueblos poco a poco describiendo los periodos más importantes. No faltaban guerras y extrañas aventuras. Nuestro sistema de dioses tocaba aquí y allá el griego, pero en general conservaba su carácter peculiar. Tampoco quedaba excluido el mundo subordinado de los elfos, las hadas y los duendes.

Por su parte, el informe mucho más detallado de Bauer indica⁷:

El nombre que figura en el título de mi obra aún no ha salido de labios de nadie más que de los de mi amigo

⁶ La versión original reza como sigue: «Ich hatte in der Zeit, da ich noch auf der Schule studierte, einen Freund, dessen Denkart und ästhetisches Bestreben mit dem meinigen Hand in Hand ging [...]. Wir erfanden für unsere Dichtung einen außerhalb der bekannten Welt gelegenen Boden, eine abgeschlossene Insel, worauf ein kräftiges Heldenvolk, doch in verschiedene Stämme, Grenzen und Charakterabstufungen geteilt, aber mit so ziemlich gleichförmiger Religion, gewohnt haben soll. Die Insel hieß *Orplid*, und ihre Lage dachte man sich in dem Stillen Ozean zwischen Neuseeland und Südamerika. Orplid hieß vorzugsweise die Stadt des bedeutendsten Königreichs: sie soll von göttlicher Gründung gewesen sein und die Göttin Weyla, von welcher auch der Hauptfluss des Eilands den Namen hatte, war ihre besondere Beschützerin. Stückweise und nach den wichtigsten Zeiträumen erzählten wir uns die Geschichte dieser Völker. An merkwürdigen Kriegen und Abenteuern fehlte es nicht. Unsere Götterlehre streifte hie und da an die griechische, behielt aber im ganzen ihr Eigentümliches; auch die untergeordnete Welt von Elfen, Feen und Kobolden war nicht ausgeschlossen» (Mörike, 1979: 105-106). Todas las traducciones de las citas son nuestras.

⁷ Según el original: «Der Name, welcher auf dem Titelblatte meines Schauspiels prangt, ist noch in keines Menschen Mund gekommen, meinen Freund Eduard abgerechnet, welcher mir Vieles von Maluff zu erzählen wusste; die Insel, in welcher er König war, ist auf keiner Karte zu finden, die einzige ausgenommen, welche mir derselbe Eduard oft im Geheimen sehen ließ, und in welcher viele Flüsse, Berge, Wälder und Seen verzeichnet und benannt sind. Eduard besitzt auch ein Gemälde der Stadt Orplid, und da überdies, was er von den Sitten und Schicksalen der Einwohner erzählt,

Eduard, quien supo contarme mucho de Maluff: la isla en la que reinaba no se halla en ningún mapa, salvo en el único que el mismo Eduard me dejaba mirar a menudo en secreto y en el cual se indicaban y nombraban numerosos ríos, montañas, bosques y lagos. Eduard también posee un dibujo de la ciudad de Orplid y, además, lo que él cuenta de las costumbres y los destinos de los habitantes es extremadamente detallado y concuerda con exactitud, de modo que no me inclino a considerarlo un puro producto de su imaginación. No ha querido nunca revelar de qué fuentes ha obtenido sus noticias, de modo que sigue siendo para mí un enigma aún hoy. A pesar de la manera en que ha

querido guardarlo para sí, he llegado a saber de su boca lo siguiente. Entre América y Asia, en el océano Pacífico, hubo antiguamente una isla de mediano tamaño. Sus habitantes no sabían nada del resto del mundo y también creían que no existían otros seres humanos salvo ellos. La isla se llamaba Orplid. Viajando de sur a norte, se debía ascender y atravesar una cordillera muy larga, cuyo pico más alto era la montaña Haupfel. En una profunda garganta tenía su origen el río Wayla; frente a sus fuentes, sobre un peñasco cortado a pique estaba el castillo de Malwoa, que era la residencia del rey Maluff. La cordillera entera y todos sus habitantes, los *schmetten*, le estaban sometidos. Tras unas veinte horas de

ganz in Einzelne geht und genau zusammenstimmt, so bin ich nicht geneigt, es für ein bloßes Erzeugnis seiner Einbildungskraft zu halten. Aus welchem Quellen er seine Nachrichten geschöpft hat, will er nicht eingestehen, und so blieb mir bisher ein Rätsel. Doch wie es sich auch verhalten möge, Folgendes habe ich aus seinem Munde vernommen: Zwischen Amerika und Asien, im stillen Meere, lag vor Zeiten eine mäßig Große Insel. Die Einwohner derselben wussten nicht von der übrigen Welt, und glaubten auch, dass er außer ihnen keine Menschen gebe. Die Insel hieß Orplid. Wenn man von Mittag gegen Norden hinaufreiste, so musste man ein weitausgedehntes Gebirge übersteigen, dessen höchste Spitze der Häupfelberg war. In einer tiefen Schlucht entsprang der Fluß Wayla: seiner Quelle gegenüber, auf einem steilen Felsen, lag der Schloss Malwoa. Das war der Sitz des Königs Maluff. Das ganze Gebirge, und alle Einwohner desselben, die Schmetten, waren ihm untertan. Nach etwa zwanzig Stunden öffnete sich das Waylatal. Da sah man vor sich einen schönen hellen See, Niwris genannt. In seiner Mitte ragten wunderbarlich gestaltene Felsen empor; auf ihnen lag die Stadt Orplid, in welcher König Ulmon herrschte. Dort war auch der einzige Tempel auf der Insel; man nannte ihn Nid-Ru-Haddin, und er war dem Sonnengotte Sur erbaut. Die Bewohner der ganzen Insel strömten an festlichen Tagen daselbst zusammen, beneideten aber auch die Stadt um diesen Vorzug. Es ging die Sage, Orplid sei von den Göttern gebaut worden. Der Flussgöttin Wayla sprengte man Wasser unter Bäumen; dem Gotte der Toten, Aan, schlachtete man schwarze Pferde. Die Könige von Orplid beherrschten die nördliche Hälfte des Sees, und alles Land, welches von dem See gegen Norden zu lag. Ihr Volk hatte schon einige Bildung, und war den übrigen durch Kriegskunst und Waffen furchtbar. Am südlichen Ufer des Niwris hatten sie die Fischer, ein friedliches, jedoch tapferes Volk, angesiedelt. Ihr Schirmherr war Maluff, und kam dadurch nicht nur mit den Bewohnern von Orplid, sondern auch mit einem räuberischen Nomadenvolke, mit den Hynnu's, oft in eine feindliche Berührung. Die Hynnu's hatten ihre Sitze auf der Westseite des Sees an dem Fuße des unwirtlichen Hyänenbergs. Obgleich die Könige von Orplid durch den See gesichert und an Macht und Politik ihren gewöhnlichen Gegnern überlegen waren, so wurde ihr Reich durch die List des schon öfter erwähnten König Maluff zweimal an den Rand des Verderbens gebracht. Er war der Verstellungskraft vollkommen mächtig, ehrgeizig, herrschsüchtig, und hatte eine schlechte Meinung von seinem eigenen Sohne, Quiddro. Deßwegen wünschte er ihn von einem so mächtigen Gegner, wie Ulmon war, zu befreien, und alle seine Pläne waren auf dem Untergang dieses tapfern und edlen Fürsten gerichtet. Der Schrecken seines Namens erhielt sich lange Zeit in den Gemüthern des Volkes zu Orplid. Einige Felsen vor den Stadtmauern haben das Ansehen bewaffneter Reiter. Man trug sich mit dem Märchen, Maluff habe sich einmal bei Nacht in die Stadt einschleichen wollen, jene Felsen aber seien in eine so schnelle Bewegung geraten, dass sie gleichsam eine Mauer gebildet und dem Feinde den Eingang verwehrt haben» (Bauer, 1982: 59-61).

camino, se abría el valle del Wayla, donde se podía ver un hermoso y claro lago, llamado Niwris, en medio del cual sobresalían unos peñascos de curiosas formas, sobre los que se levantaba la ciudad de Orplid, cuyo señor era el rey Ulmon. Allí se encontraba el único templo de la isla, llamado Nid-Ru-Haddin, el cual se había erigido en honor de Sur, dios del sol. Los habitantes de la isla entera acudían a aquel lugar en los días de fiesta, pero envidiaban también la ciudad por esa primacía. Corría la leyenda de que los dioses habían construido Orplid. En honor de la diosa fluvial Wayla se rociaba agua entre los árboles; en honor del dios de los muertos, Aan, se sacrificaban caballos negros. Los reyes de Orplid dominaban la mitad septentrional del lago y todas las tierras al norte de este. Su pueblo ya tenía alguna cultura y era temible para los demás por sus armas y arte militar. En la orilla meridional del Niwris se habían asentado los pescadores, un pueblo pacífico, pero valiente. Su protector era Maluff y solía mantener relaciones hostiles no solo con los habitantes de Orplid, sino también con un pueblo de nómadas salteadores, los *hynnus*. Los *hynnus* tenían su territorio al occidente del lago, al pie de la inhóspita montaña de las Hienas. Aunque los reyes de Orplid estaban protegidos por el lago y eran superiores por la fuerza y la política a sus adversarios habituales, su imperio

estuvo dos veces a punto de perderse debido a la astucia del ya varias veces mencionado rey Maluff. Este dominaba completamente el arte del engaño, era ambicioso, estaba hambriento de poder y tenía mala opinión de su propio hijo, Quiddro. Por eso quería librarlo de un adversario tan poderoso como lo era Ulmon, y todos sus planes se dirigían a hundir a este valiente y noble príncipe. El terror de su nombre se mantuvo durante largo tiempo en los ánimos del pueblo de Orplid. Unas rocas situadas delante de las murallas de la ciudad tenían el aspecto de jinetes armados. Muchos andaban con el cuento de que Maluff había querido una vez colarse furtivamente de noche en la ciudad, pero que esas rocas se habrían movido tan rápido que se habrían levantado como una muralla e impedido el paso al enemigo.

Estas informaciones demuestran fehacientemente que Orplid había sido ideado primero como un mundo ficticio completo antes incluso de escribirse las obras concretas que se desarrollaban en él, de manera análoga a como Tolkien había concebido su Tierra Media, con su geografía, mitos, lenguas, costumbres, civilizaciones, cronología geopolítica e historia antes de utilizar todo ese material preexistente en *The Lord of the Rings*⁸. No obstante, a diferencia del mito aislado del *hombre seguro* desarrollado por Mörike, Bauer no cuenta realmente los mitos de la isla, sino que se limita a describir

⁸ Tan solo un estudioso alemán, que sepamos, ha señalado, pero de pasada y sin deducir de ello la revolucionaria clasificación genérica de la saga de Orplid, esta analogía esencial entre Orplid y las subcreaciones tolkienianas: «Ein Jahrhundert später hat J. R. R. Tolkien sich zweimal – früh im Kinderbuch „The Hobbit“, dann in der Rettungssaga des „Lord of the Rings“ – einen linearen Erzählstrang gebeut, der das Erleben dieser anderen Welt und Epoche erst möglich macht. An der schrittweisen Ausdehnung seiner „Middleearth“ kann man rückschließen, wie sehr das in sich unendlich geknüpfte Netz solcher Schöpfung in Mörikes und Bauers zusammenwirkende Erfindungskraft den oder die Tagträumer beherrscht» [un siglo después, J. R. R. Tolkien creó dos veces (primero en el libro infantil *The Hobbit* y luego en la saga

su panteón, cosa que ya era completamente nueva en su época, ya que tal panteón era el fruto de un trabajo implícito de *mitopoiesis* realizado con fines puramente ficcionales, como la haría pronto en la propia Alemania Karl Immermann (1796-1840) con su cosmogonía de nueva invención «Mondscheinmärchen» [*Cuento del claro de luna*], que incluyó como narración autónoma en su novela *Die Epigonen* [Los epígonos] (1836), mucho antes de que Lord Dunsany (1878-1957) ofreciera con los mitos de *The Gods of Pegāna* [Los dioses de Pegāna] (1905) el modelo de mitografía épico-fantástica que seguiría Tolkien⁹. No obstante, Bauer sí pondría en escena a los dioses de Orplid como personajes de su drama *Orplid's*

letzte Tage, cuya intervención puede recordar la manera en que seres dotados de poderes divinos o semidivinos determinan el destino de los humanos en el universo tolkieniano de Arda y la Tierra Media. Sin embargo, como la intervención directa de deidades era común en las literaturas paganas antiguas (y también en las cristianas, si recordamos la abundante literatura miraculística), Bauer no fue en eso tan revolucionario como lo fue al insistir tanto, y en cualquier caso más que su amigo Mörike, en el devenir histórico de su mundo imaginario.

Es la geopolítica la que mueve la acción de sus dos dramas y, lo que es más importante para nuestro propósito, se trata de una geopolítica fundada en unas circunstancias

de salvamento *The Lord of the Rings*) un hilo narrativo lineal que hace posible experimentar este mundo y esta era diferentes. De la expansión gradual de su Tierra Media se puede deducir hasta qué punto domina al soñador despierto la red infinitamente tejida de tal creación en la potencia inventiva combinada de Mörike y Bauer] (Miller, 2022: 518). No obstante, un estudioso anterior describió perfectamente Orplid como subcreación épico-fantástica, aunque no mencionara este género como tal: «Die Orplid-Welt ist keine Allegorie, kein Symbol bestimmter geistiger Gehalte, kein geheimnisvolles Bild für einen philosophischen Begriff. Die Phantasie hat sich von allem Zwang befreit. Fast könnte man von einer holden Verwegenheit sprechen, die sich hier – beinahe gottähnlich – eine eigene Welt erschafft: Orplid ist eine künstlerische Welt-Schöpfung im Kleinen, traumhaft losgelöst und doch wirklich» [el mundo de Orplid no es una alegoría, ni un símbolo de un contenido espiritual determinado, ni una imagen misteriosa de un concepto filosófico. La imaginación se ha liberado de toda limitación. Casi se podría hablar de una dulce audacia que crea aquí su propio mundo, casi divino: Orplid es una creación artística de un mundo, a pequeña escala, soñadoramente desatado y, con todo, real] (Von Wiese, 1979: 88).

⁹ Se podría argumentar que William Blake (1757-1827) ya había inventado en torno a 1800 varias figuras divinas en sus mitos subcreados o neomitos en verso inglés, por ejemplo, en *The Book of Urizen* [El libro de Urizen] (1794/1818). Sin embargo, los poemas correspondientes parecen más bien construcciones alegóricas y carecen de la concreción ficcional de la cosmogonía de Immermann, así como de la contextualización material, geográfica, histórica y social de Orplid y, por supuesto, de la fantasía épica posterior. Además, los mitos de Blake obedecen a su deseo de proponer una suerte de alternativa a los mitos hebreos que sustentan el concepto de divinidad única y represiva de las religiones judaicas, por lo que su mitología todavía mantiene un vínculo estrecho con la Biblia. No obstante, pueden también verse como indicio de que aquellas escrituras sagradas ya podían tomarse como inspiración literaria para imaginar civilizaciones y su ordenamiento a la manera futura de la fantasía épica, sobre todo a partir de los breves pasajes del libro del *Génesis* sobre las poblaciones antediluvianas, las cuales se podían imaginar con relativa libertad en el período *vacío* entre la época de Caín y la de Noé. Así lo hicieron, por ejemplo, James Montgomery (1771-1854) en su poema *The World Before the Flood* [El mundo antes del diluvio] (1813) y, con mayor originalidad subcreativa, Willem Bilderdijk (1756-1831) en *De ondergang der eerste wereld* [La caída del primer mundo] (1820). En esta epopeya neerlandesa inconclusa se narra una guerra entre hombres y gigantes en aquella época mítica posterior a la expulsión del paraíso terrenal, con escasos elementos directamente bíblicos y con un mapa del mundo antediluviano subcreado que se puede considerar precursor de la cartografía épico-fantástica. Por último, también la Atlántida inspiró en aquel período obras originales como *L'Atlantiade ou la théogonie newtonienne* [La Atlántida o la teogonía newtoniana] (1812) de Népomucène Lemercier (1771-1840), en la que este inventó un nuevo panteón mitológico de carácter alegórico-científico que hizo intervenir en ese poema épico suyo, el cual solo conserva detalles de aquella leyenda platónica, sobre todo el nombre de la isla y su hundimiento, mientras que la historia propiamente dicha es de nueva creación en su mayor parte.

geográficas, sociales e históricas concretas, que Bauer expone empleando el discurso científico contemporáneo de las Humanidades en el prólogo citado de *Der heimliche Maluff*. Allí nos ofrece los datos fundamentales del paisaje de Orplid, de sus distintas naciones y sus instituciones, que luego se pueden observar en acción en el drama (república de los pescadores, reino hegemónico de la ciudad de Orplid, cuya supremacía no aceptan gustosamente los demás, etc.). También nos informa de sus costumbres y ritos religiosos, como las peregrinaciones al templo central de Orplid y los sacrificios ofrecidos a los diversos dioses, aunque tales ritos luego no aparecen en el drama. De esta manera, Bauer se esfuerza por dar la impresión de una realidad histórica global en la que las intrigas políticas escenificadas son simplemente un episodio. Todo ello contribuye a dotar a Orplid de una verosimilitud de apariencia científica, una verosimilitud que se extiende incluso a la posible afirmación de la existencia real de Orplid, como si un conocimiento positivo de la isla hubiera llegado a oídos de Mörike y en tal conocimiento se basaran los materiales documentales que este habría comunicado, aunque de forma limitada, a su amigo Bauer.

Entre tal documentación se cuenta el mapa del mundo secundario. Esta cartografía fantástica no era nueva, pues ya aparecía, por ejemplo, en los célebres *Gulliver's Travels* [*Los viajes de Gulliver*] (1726) de Jonathan Swift (1667-1745), obra en la cual también abundan los nombres propios inventados para designar los fabulosos territorios imaginados por el autor. Sin embargo, la Orplid de Bauer no es una isla clasificable entre las visitables en el género del *viaje imaginario* cultivado por Swift, género

que Tolkien excluía del género consagrado por él mismo, porque «[s]uch tales report many marvels, but they are marvels to be seen in this mortal world in some region of our own time and space; distance alone conceals them» [tales historias relatan numerosas maravillas, pero se trata de maravillas vistas en este mundo mortal en alguna región de nuestro propio tiempo y espacio; solo la distancia las oculta] (2014: 34). A este respecto, mientras que *Der letzte König von Orplid* de Mörike mantiene un vínculo claro con la tradición literaria del viaje imaginario, los dos dramas de Bauer lo rompen al emplear el autor en el prólogo una expresión fundamental que prueba que nos encontramos ante una novedad que es la fantasía épica. Al declarar que Orplid y su civilización existieron «vor Zeiten», esto es, *antiguamente* u *otrora*, nos transporta a una época pasada que coincide con la hibernia de Howard en estar situada en nuestra Tierra, pero en un tiempo lejano y, lo que es fundamental, *cerrado* o *clausurado* (Mörike aplica a Orplid precisamente ese adjetivo: *abgeschlossen*). Nada de la civilización de Orplid pervive en el presente, salvo el rey Ulmon, y eso tan solo hasta que, transcurrido el milenio en soledad prescrito por los dioses de Orplid, incluida su protectora Wayla, puede desaparecer y con él, Orplid todo, salvo esas ruinas tan mudas y esos vestigios tan vagamente legendarios como los dejados por los cimmericos, el pueblo de Conan, en el universo howardiano. Además, su propósito parece ser puramente ficticios. Se trata de una subcreación de carácter artístico que no sirve a fines utópicos o satíricos, y que tampoco es un reflejo en clave de realidades políticas contemporáneas¹⁰.

¹⁰ Hubo antes de la saga de Orplid varias ficciones importantes cuyos autores se atrevieron a concebir civilizaciones del pasado aparentemente autónomas frente al mundo primario, que se presentan como indagaciones historiográficas de civilizaciones antiguas desaparecidas hechas por distintos autores del Antiguo Régimen. El ejemplo hoy más conocido es la historia de los trogloditas intercalada entre las *Lettres persanes* [*Cartas persas*] (1721) del barón de Montesquieu (1689-

Así pues, la saga dramática de Orplid¹¹ presenta ya, especialmente en los escritos correspondientes firmados por el futuro historiador Bauer, todos los elementos más típicos de los mundos secundarios canónicos de la fantasía épica, así como todos sus rasgos distintivos. Nada hay anterior, que sepamos, que los integre en su totalidad. Precedentes como la Atlántida platónica no habían llegado a independizar el mundo inventado del mundo fenoménico, pues los atlantes del pasado fabuloso evocado habían luchado con los atenienses de la historia y adoraban a los dioses griegos, mientras que los habitantes de Orplid ni siquiera sabían que hubiera otras sociedades humanas distintas a la suya y, debido a la intervención destructora de sus dioses, nunca llegaron a relacionarse con ellas tras sospechar que no estaban solos. Así subrayó Bauer de la manera más nítida el carácter cerrado y autónomo de su mundo, algo esencial

en la fantasía épica, en contraste con la fantasía liminar, por ejemplo. Si a ello añadimos el cometido fundamental del método y el discurso científico contemporáneo de las Humanidades, quedará justificada, creemos, nuestra afirmación de que la fantasía épica nació cuando Mörike y Bauer subcrearon Orplid hace exactamente doscientos años.

Obras citadas

- BAUER, Ludwig (1982, 1828), «Der heimliche Maluff», Peter Härtling (ed.), *Du bist Orplid, mein Land!* Darmstadt – Neuwied: Hermann Luchterhand, 59-122.
- DURAND, Frédéric (1967). *Histoire de la littérature danoise*. Paris – Copenhagen: Aubier – Gyldendal.

1755), pero se trata de una parábola bastante abstracta, sin nombres propios, de la evolución de una sociedad, cuyo fin es servir de ilustración a las teorías políticas del autor. Otras ficciones dieciochescas precursoras de la fantasía épica son algunas novelas en clave como *Tanzai et Néadarné* [Tanzai y Neadarné] (1734) de Claude Crébillon (1707-1777), *The Adventures of Eovaii, Princess of Ijaveo* [Las aventuras de Eovaii, princesa de Ijaveo] (1736) de Eliza Haywood (1693-1756) y *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian* [El espejo de oro o los reyes de Chechián] (1772) de Christoph Martin Wieland (1733-1813). Estas se presentan como pseudotraducciones de historias escritas en lenguas orientales de reinos imaginarios antiguos, cuya ambientación y onomástica se dirigen a disimular el reflejo de las monarquías europeas de la época, por lo que no hay en ellas un verdadero trabajo de subcreación integral. Además, todas ellas tienen una intención satírica y, en el caso de la novela de Wieland, también utópica.

¹¹ Hubo en esta época otra saga dramática que pudo haberse adelantado a la de Bauer, al menos como precursora de la fantasía épica consolidada que representa el mundo ficticio de Orplid. Christian Hviid Bredahl (1784-1860) publicó en su lengua danesa seis dramas en prosa y verso (como los de Orplid) titulados en conjunto *Dramatiske scener* [Escenas dramáticas], una cada año entre 1819 y 1822 y otros dos en 1832 y 1833, todos ellos supuestamente traducidos de un viejo manuscrito en la lengua del imperio Kyhlam, sito en la Luna. Como ignoramos la lengua danesa y ninguna de esas obras se ha traducido a un idioma que podamos leer, deberemos limitarnos a citar que su asunto abunda en «références, allégoriques mais évidentes, aux événements contemporains» [referencias, alegóricas pero evidentes, a los acontecimientos contemporáneos] (Durand, 1967: 166), incluidas las guerras napoleónicas y, en general, las luchas revolucionarias del período, hasta que se produce finalmente «la victoire d'un souverain libéral sur Murku, la divinité du militarisme et du cléricisme» [la victoria de un soberano liberal sobre Murku, la deidad del militarismo y el clericalismo] (166). La dimensión alegórica y posiblemente satírica de la saga sugiere que podría tratarse de una subcreación del tipo dieciochesco de Crébillon, Haywood y Wieland. Por otra parte, el tenor de la onomástica (Thurno, Glomer, Glar, Gormall, etc.) y la presencia de un dios inventado como Murku, que implica una *mitopoiesis* al menos implícita, apuntan a la fantasía épica. No obstante, tampoco sabemos si Kyhlam es un imperio desaparecido o si existe aún en la Luna, en cuyo caso no sería una subcreación épico-fantástica, sino que se inscribiría en la tradición de historias sobre los selenitas, que se suelen considerar precursoras de la ficción científica.

- MILLER, Norbert (2022). «Orplid, das ferne Leuchten. Eduard Mörikes romantische Phantasiewelt», *Die künstliche Paradiese. Literarische Schöpfung aus Traum, Phantasie und Droge*. Göttingen: Wallstein, 487-521.
- MÖRIKE, Eduard (1979, 1832). *Maler Nolten*, Wolfgang Vogelmann (ed.). Frankfurt am Main: Insel.
- OESTERLE, Kurt (2021). *Der erste König von Orplid: Ludwig Amandus Bauer – Schriftsteller, Mörikefreund und Pfarrersohn aus Hohenlohe*. Leonberg – Schwäbisch Hall: Molino.
- TOLKIEN, J. R. R. (2014, 1947). *Tolkien on Fairy-stories*, Verlyn Flieger y Douglas A. Anderson (eds.). London: HarperCollins.
- WIESE, Benno von, *Eduard Mörike. Ein romantischer Dichter*. München: Wilhelm Heyne, 1979.
- WOOLEY, E. O. (1948). «Du bist Orplid, mein Land», *Monatshefte*, 40.3: 137-148.



© Mariano Villarreal

Tiempo de Fantasía: La primera revista de aficionados editada íntegramente en español en los Estados Unidos

MARIANO VILLARREAL

Investigador independiente

Entre las revistas fantásticas en español, en particular de ciencia ficción y fantasía, había un capítulo que seguía inédito hasta la fecha: el correspondiente a *Tiempo de fantasía*. Para contextualizar mejor esta publicación, antes debemos hacer un poco de historia. *Fantasy Times* fue un importante *newszine* (publicación de noticias y reseñas, en su mayoría de ámbito comercial acerca de revistas, libros, películas, televisión, radio, eventos y convenciones)

que logró la rara proeza de mantenerse en activo durante casi treinta años a una increíble periodicidad quincenal durante la mayor parte de su existencia, dando lugar a nada menos que 465 números: de septiembre de 1941 a abril de 1969.

Este *newszine* fue editado principalmente por James V Taurasi (1917-1991), uno de los miembros más influyentes del primer *fandom* neoyorkino. Taurasi participó en la primera



WorldCon, formando parte de uno de los grupos opuestos a los Futurianos, el ala más izquierdista del movimiento de aficionados a la ciencia ficción. Fue un fan muy activo desde mediados de los años treinta hasta los años sesenta del siglo pasado, llegando a publicar numerosas cartas y artículos de opinión en revistas especializadas como *Astounding*, *Amazing*, *Startling Stories*, y un largo etc.; además, en *Super Science Stories* fue responsable de la sección *Fandom's corner*.

Cada número de *Fantasy Times* contenía de dos a diez páginas de información básicamente textual, aunque se editaron varios números especiales con decenas de páginas y algunas fotos que han quedado para la historia del género. Naturalmente, debido a su extraordinaria longevidad, gozó de diversas épocas y eso es observable en su evolución física a lo largo del tiempo, en la que destaca su elegante cabecera correspondiente al periodo como tabloide entre 1951 y 1952. En mayo de 1957 (n.º 270) cambió su nombre por *Science Fiction Times* y, en la primavera de 1966 (n.º 435), Taurasi decidió abandonar la publicación, que era considerada por muchos lectores como «el periódico de la ciencia ficción» o el *Locus* de la época. De hecho, *Locus* (1968-) apareció en gran medida para llenar ese vacío.

La revista se editaba bajo los auspicios del sello Fandom House, creado por el propio Taurasi, sello que publicaba también otros fanzines de similar temática y gustaba emplear

como subtítulo «*The World of Tomorrow Today!*». Entre sus colaboradores más famosos podemos encontrar a Forrest J. Ackerman con la sección informativa «The Ackerman Report», James Blish que reseñaba libros en «The Planeteer» ya en la década de los cincuenta o ilustradores de la talla de Frank R. Paul y otros; por otra parte, el histórico Sam Moskowitz se hizo cargo de la publicación durante la incorporación a filas del editor con motivo de la Segunda Guerra Mundial (1942-1946).

Fantasy Times fue una revista de aficionados realmente importante en su época, ganando el premio Hugo de Mejor Fanzine en 1955 y 1957; y siendo finalista en 1956, 1959 y 1960. Además, Taurasi recibió el premio Big Heart en 1963, un galardón otorgado en la Convención Mundial de Ciencia Ficción que premia la labor de un gran figura del género.

Tras este largo preámbulo, ya podemos abordar la relación entre esta revista y la ciencia ficción en español. *Fantasy Times* tenía la ambición de recoger noticias de todo el mundo, no solo del entorno anglófono. Así pues, informó al público estadounidense de la aparición de publicaciones extranjeras en español, como las mexicanas *Los Cuentos Fantásticos* (de la que hizo un amplio seguimiento, pues reseñaba prácticamente todos los números), *Antología de Cuentos Fantásticos, Policiacos y de Misterio, Ciencia y Fantasía* y *Enigmas*; las argentinas *Narraciones Terroríficas*, *Hombres Audaces* y *Pistas del Espacio*; la barcelonesa *Fantástica*



de editorial Clíper y hasta *Nueva Dimensión*, muchas de ellas gracias a los buenos oficios de Forrest J. Ackerman, quien era apodado *Mr. Science Fiction* por su afán coleccionista y que fue, precisamente, uno de los avalistas internacionales de la citada *Nueva Dimensión*¹.

En cuanto a noticias directamente relacionadas con España, el número n.º 94 (15 de noviembre de 1949) informaba de que Salvador Dalí tenía pensado dirigir en

España una película basada en una historia original suya²; el número n.º 75 (1 de febrero de 1949) comentaba que en Nueva York estaban apareciendo carteles con la imagen del personaje del cuento infantil Garbancito de la Mancha; el número n.º 120 (15 de diciembre de 1950) reseñaba brevemente el n.º 8 de la revista *Fantástica*; el número n.º 158 (15 de julio de 1952) anunciaba la publicación de la novela de fantasía *The Refugee Centaur* del madrileño Antoniorrobes³, traducción de *El refugiado centauro Flores* (1944, Ediciones



¹ También se informó de la próxima publicación de una revista de ciencia ficción en Cuba que, finalmente, nunca llegó a aparecer.

² No puede tratarse de *Chaos and Creation*, cinta de dieciocho minutos de duración rodada en 16 mm en formato vídeo y que es la única que se conoce dirigida por el pintor surrealista, pues se filmó en unos estudios de Nueva York y está datada en torno a 1960. Lo más probable es que fuese uno de los proyectos de cine inconclusos de Dalí; en cualquier caso, es un dato de indudable relevancia.

³ Antonio Joaquín Robles Soler (Robledo de Chavela, 1895 – San Lorenzo de El Escorial, 1983) fue un escritor español reconocido por su narrativa humorística y, sobre todo, por sus obras dirigidas al público infantil, quien solía emplear el sobrenombre de Antoniorobles. Durante la Guerra Civil tomó parte por el bando republicano y hubo de exiliarse en México hasta 1972, donde entabló relación con numerosos intelectuales y artistas, publicó diversos libros y realizó una notable labor en la radio, relatando sus propias historias.

Minerva, México), que ofrecía, mediante un personaje fantástico, una aguda visión de la Guerra Civil de 1936 y del exilio españoles; el número n.º 429 (julio de 1965) informaba de la visita del escritor Harry Harrison a sus editores en Barcelona (Cénit y Vértice); y los números n.º 453 (abril de 1968) y n.º 459 (octubre de 1968) se hacían eco de la aparición de la revista *Nueva Dimensión*, que tildaban de espléndida. A lo anterior, cabe añadir algunas notas sobre la publicación de cómics en España, un feo *affaire* con un agente literario español⁴ y diversas bromas del citado Ackerman, que en ocasiones gustaba firmar como «Bosque Hombre de Acker».

No obstante, lo más relevante fue que *Fantasy Times* tuvo una «International Edition» (que primero fue llamada «British Edition») a cargo de Ray Van Houten, editada desde septiembre de 1948 con una cadencia mensual, de entre dos y cuatro páginas de extensión y que incluía algunos contenidos en español. Posteriormente, la influencia que entre los lectores de la revista tuvo la aparición de *Los Cuentos Fantásticos* llevó a Taurasi a publicar una edición completamente en español, a la que llamó *Tiempo de Fantasía*. Fue anunciada como «The first fan mag written completely in Spanish» y costaba cinco céntavos de dólar en los Estados Unidos y Canadá, pero era completamente gratuita para el resto del mundo (posiblemente como actividad de promoción o intercambio con otras publicaciones extranjeras).

El primer número se publicó el 1 de septiembre de 1949 y el segundo y último en



noviembre de ese mismo año, discontinuándose debido a que la demanda no alcanzó las expectativas. Constaban de dos a cuatro páginas y a su cargo estuvo Carmela Marceau⁵. Desgraciadamente, no ha sido posible consultar ninguno de estos números, ni digitalizado ni en papel, y tampoco ninguno de la «International Edition» con contenidos en español. En cualquier caso, parece ser que contenían notas y noticias traducidas del original inglés, no artículos ni ficción original, por lo que su relevancia es relativa.

Fantasy Times gozó también de una exitosa edición alemana iniciada en 1958, primero como traducción literal del original y más

⁴ La nota del número n.º 447 (abril de 1967) se refería a un artículo del por entonces tesorero y secretario de la Asociación de Escritores de Ciencia Ficción de América Lloyd Biggle, Jr., publicada en *The SFWA Bulletin* (abril y agosto de 1967), en la que daba cuenta de la mala praxis profesional de un agente español llamado J.F.-Yanez (¿el traductor Julio Fernández-Yáñez?) que trabajaba para la compañía barcelonesa Universitas y, al parecer, no abonaba los honorarios acordados.

⁵ Podría ser la hermana del fan editor, una de las escasas mujeres que asistió a esa primera WorldCon; curiosamente, Taurasi se casó con una mujer con idéntico nombre: Carmella «Millie» Di Palma.

tarde (especialmente bajo la dirección de Hans Joachim Alpers) como fanzine con entidad propia, y de una edición sueca a cargo de Sture Sedolin (1959-1960). En 1979 se llevó a cabo un intento de resucitar la revista norteamericana en formato tabloide, pero la experiencia solo duró hasta 1981.

Por cierto, la mayoría de estas publicaciones puede obtenerse de forma gratuita y legal desde la web del proyecto FANAC: *Fan History Project* (<https://fanac.org>).



Reflexiones /
Reflections



© José Antonio Calzón García

Aproximaciones *steampunk* en idiomas peninsulares minoritarios. *L'horru de vapor* y su reformulación del retrofuturismo desde la impronta asturiana

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Resumen: La literatura *steampunk*, concebida como una fórmula retrofuturista de ficción especulativa sustentada en desarrollos ucrónicos más o menos amparados en el siglo XIX, y según los cuales determinadas fórmulas energéticas y técnicas sustentadas en el uso de la mecánica y el carbón se habrían impuesto

frente al protagonismo adquirido por los hidrocarburos y la electrónica, es aún una de las grandes desconocidas dentro de la denominada narrativa no mimética, en el ámbito peninsular. En este sentido, y ya en lo que concierne a la literatura en castellano, pocos estudios se adentran más allá del universo narrativo de

Félix J. Palma o Eduardo Vaquerizo, al tiempo que, desde la lusofonía, las miradas parecen dirigirse más a la producción brasileña de escritores como Enéias Tavares que al propio ámbito portugués. La situación no es mejor en el caso de los idiomas minorizados, horizonte este desde el que emerge la compilación *L'horru de vapor*, publicada en el año 2023, y que viene a inaugurar la producción conscientemente *steampunk* desde el ámbito de la literatura en asturiano.

Desde este prisma, el objetivo de estas páginas es ahondar en el imaginario trazado por la citada compilación, y en la lectura que del género y su universo se lleva a cabo en el volumen, dando este muestras de un evidente conocimiento por parte de sus autores de los clichés del género, al tiempo que se bebe de forma recurrente del imaginario asturiano de finales del XIX y comienzos del XX, sustentado en la problemática de la minería, la revolución obrera y la lucha sindical. La lectura en ocasiones sesgada ideológicamente de la industrialización, vista con una mirada muy negativa, alterna en la obra con referencias al idioma asturiano y al independentismo, al tiempo que lo narrativo se diluye con frecuencia entre lo lírico, lo fantasioso y lo evocador, sin abandonar por ello el imaginario revolucionario *ochobrista* asturiano.

Palabras clave: *steampunk*, asturiano, retrofuturismo, lenguas minoritarias, *L'horru de vapor*.

1. Introducción. El *steampunk*: caracterización, tipología e impacto

Sumergido en un universo de «zeppelins and hot air balloons, exposed gears and

clockwork gadgetry, steam engines, brass fittings, goggles and other apparatus¹» (Barratt, 2010: 175), el *steampunk* ha venido definiéndose como «un género cuyas historias suceden en una época alternativa presidida por la tecnología a vapor, generalmente localizadas en Inglaterra durante la época victoriana, y donde no es extraño encontrar [...] tecnología anacrónica, [y] toda suerte de inventos y *gadgets* mecánicos [...] futuristas» (Palma, 2014). A partir de aquí, subcategorías como el *teslapunk*, el *clockpunk*, etc. (Beard, 2014: xx) no han hecho sino volver más difuso e inasible un género de reciente presencia en la literatura (es difícil remontar sus orígenes más allá de medio siglo atrás), y que suele ofrecer como hilo conductor el desarrollo de un universo a todas luces ucrónico, gestando una suerte de «relación dialéctica implícita o expresa» (Martín Rodríguez, 2013: 70) con un pasado alternativo o un presente inesperado, fruto de una bifurcación temporal sustentada en el «¿qué hubiera ocurrido si...?», y donde la especulación tecnológica de corte *vintage* convive con la fantasía histórica y con cierta ambientación de corte más o menos neovictoriano (Hernández Sánchez, 2005: 127; Perschon, 2012: II).

Lo cierto es que entre las muchas dificultades de estudio que ofrece el *steampunk*, la cuestión de los límites genéricos es sin duda una de las más controvertidas. Así, y siguiendo a Nandorfy (2001: 261), la cada vez menos operativa distinción estructural y lógica entre lo mimético, lo fantástico y lo maravilloso no hace sino cimentar la afirmación de Conte Imbert (2011: 264) al respecto del *steampunk*, donde, en sus palabras, «la lógica de lo fantástico se inmiscuye en un paradigma epistemológico propio de la ciencia ficción, lo cual responde

¹ «Zeppelines y globos aerostáticos, engranajes visibles y artilugios de relojería, motores a vapor, accesorios de latón, gafas de conducción y otros aparatos». Las traducciones de las citas son nuestras.

de alguna forma a la disolución de categorías o fronteras». Así, si con Roas (2011: 9) asumimos que lo fantástico y, por ende, lo real, son construcciones culturales, pocos asideros semánticos y ontológicos nos quedan para desacreditar la afirmación de que el *steampunk* es una suerte de discurso tecnofantástico, donde ciencia y magia conviven con frecuencia sin disonancia alguna.

Hundiendo sus raíces en la narrativa decimonónica de Jules Verne y H.G. Wells, el *steampunk* combina las representaciones fantásticas del XIX con la ciencia ficción de la segunda mitad del XX (Beard, 2014: XVI)², a través de textos seminales, en la década de 1970 (Gross, 2007: 54-58), que culminan en la narrativa, ya clásica dentro del género, de Kevin W. Jeter, James Blaylock y Tim Powers en la década de 1980³. A partir de ahí, el género adquirirá una dimensión no solo literaria, sino también axiológica, concebido a partir de un entramado de ideas y valores que no desatiende buena parte de las cuestiones centrales de los estudios retóricos del siglo XXI (Beard, 2014: xv-xvi), y que presenta como elemento nuclear un profundo cuestionamiento de la relación contemporánea del hombre con la tecnología (Kiehlbauch, 2015: 85). No obstante, y lejos de quedarse tan solo ahí, el *steampunk* profundiza también en cuestiones de naturaleza política acerca de las dinámicas imperialistas y colonizadoras de la Inglaterra decimonónica (Stimpson, 2014), y en nuestra actitud ambivalente al respecto, a partir de lo que ha dado en denominarse como *steampunk* «nostálgico» o «melancólico», fruto de visiones condescendientes o críticas, respectivamente, para con la política exterior

británica del XIX. Esta misma ambigüedad se da a propósito del tratamiento de la figura femenina, sexualizada y sumisa desde un prisma y empoderada y con una muy notable agencialidad desde el contrario (Taylor, 2014 y Goh, 2009), o de los esencialismos étnicos y raciales, si bien en este último caso la crítica tiende a considerar que el *steampunk* aboga por un multiculturalismo de corte policéntrico (Pho, 2016: 128 y 145).

De cualquier manera, si algo define al *steampunk*, desde el punto de vista ideológico, es su claro posicionamiento crítico y subversivo a propósito de nuestras relaciones actuales con los objetos, partiendo de la premisa de que «objects carry meaning in various ways — they can rewrite the past, they can restructure power relationships, they can exhibit different kinds of social and cultural interactions⁴—» (Wright, 2014: 95-96). En efecto, a partir de tecnologías más o menos arcaicas basadas en el autodidactismo y en la elaboración artesanal (Sterling, 2009: 32), los *steamers* defienden la presencia de un componente afectivo en la relación sujeto-objeto (Onion, 2008: 138-139) que lo humanice fuera de un universo de obsolescencia continuada. El *steampunk*, en esta evolución de corte supraliterario, ha dado en convertirse también en un elemento conformador de identidades frente a la homogeneidad cultural, teniendo como elemento aglutinador no tanto la veneración hacia una obra literaria de referencia —no en vano, muchos reconocen no haber leído los textos clásicos del género (VanderMeer y Chambers, 2011: 9)— como la presencia de una fuerte interacción entre los miembros de

² Véase al respecto el repaso de Beard (2014: XVI y ss.).

³ Repárese, en este sentido, la línea del tiempo trazada por Pund (2007), entre otros.

⁴ «Los objetos incorporan significados de varias maneras: pueden reescribir el pasado, pueden reestructurar las relaciones de poder, pueden exhibir diferentes tipos de interacciones sociales y culturales».

su comunidad, conformando así un auténtico estilo de vida.

Desde el paradigma, si es que podemos usar este término, de la posmodernidad, el *steampunk* ha acabado por convertirse en un ejercicio de hibridez a todos los niveles, lo que dificulta no solo su categorización, sino también el reconocimiento de algo como «quintaesentially steampunk⁵» (Goh, 2009: 19). A su vez, su progresiva incorporación dentro de la cultura *mainstream* (Stimpson, 2014: 19) ha supuesto un creciente reconocimiento de su presencia, a través de distintas capas de naturaleza semántica y/o formal, en todas las formas de expresión contemporáneas (Bariller y Colson, 2014: 341), conllevando la identificación, entre otros hitos (y ya en un lejano año 2013), de más de 700 novelas con rasgos netamente *steampunk* (Roland, 2014: 67).

Si ampliamos la mirada hacia nuestro alrededor, no es difícil entender el éxito y el impacto de una género abiertamente *vintage*, en un contexto en el cual, como han señalado, entre otros, Guffey (2006), Sax (2016), Reynolds (2011) o Boym (2001), recuperamos con añoranza tecnologías, objetos y formatos que se consideraban ya claramente superados. Esa nostalgia por un pasado donde los objetos estaban dotados de una mayor fisicidad y durabilidad entronca de forma muy nítida con la mirada retrofuturista⁶ del *steampunk*, fruto de una «estética del pasado nostálgico» que da lugar a «una escena vintage que juega con la ilusión de un pasado en el cual el futuro, hipotético y retro, había irrumpido más temprano de lo previsto» (Prieto Hames, 2017: 11). De este modo, la pátina *steampunk* ha salpicado a todas y cada una de las esferas

del mundo cultural e incluso académico, con revistas especializadas como *Gatehouse Gazette* o *SteamPunk Magazine*, videojuegos, novelas gráficas, juegos de mesa (Sánchez Álvarez, 2018: 23-33) o incluso ejercicios operísticos como *Dolls of New Albion*, dirigida en el 2012 por Paul Shapera (Prieto Hames, 2017: 106). De igual modo, podemos trasladarnos al ámbito del diseño o la escultura, encontrándonos con artistas como Bruce Rosenbaum (VanderMeer y Boskovich, 2014: 99), Eric Freitas, Art Donovan o Kris Kuksi (Prieto Hames, 2017), quienes se sirven, con distintas sensibilidades, del universo de resortes, poleas y engranajes que pueblan el mundo *steampunk*. Otro tanto podría decirse de la música, con grupos señeros como Abney Park (Roland, 2014: 85-89), o incluso la joyería, con creadores como Daniel Proulx (Roland, 2014: 117) o Ann Pedro (Donovan, 2013: 39-41).

2. El *steampunk* y su proyección internacional: situación en los idiomas peninsulares

Si bien ha tenido un origen netamente anglófono, el *steampunk* ha ido adquiriendo una proyección internacional de naturaleza policéntrica o, más bien descentralizada, que ha supuesto su progresiva incorporación desde diferentes dimensiones de la esfera cultural a ámbitos, países e idiomas de la más diversa procedencia y naturaleza. Así, desde los exhaustivos estudios en el mundo del academicismo francófono de Royere (2020), Gadafalch (2015) o Barillier y Colson (2014), analizando la producción del país galo, hasta el impacto del cine checo de Karel

⁵ «Netamente steampunk».

⁶ Para un repaso del término, véanse Prieto Hames (2017: 11) y Sánchez Álvarez (2018: 14).

Zeman (Mancebo Roca, 2022), pasando por la incorporación del imaginario *steampunk*, en cuanto rasgo identitario central, a algunas comunidades neozelandesas (Prieto Hames, 2017: 138), sin olvidarnos del cine chino (Barillier y Colson, 2014: 2012), de la decoración de cafeterías sudafricanas, griegas o rumanas (Prieto Hames, 2017: 117 y 140-142), de sitios web de la India (VanderMeer y Boskovich, 2014: 146-147) o, por supuesto, del anime japonés (Birmingham, 2014), si algo caracteriza al *steampunk* es el hecho de poder volverse extraordinariamente permeable y camaleónico en contextos culturales, geopolíticos y lingüísticos de la más diversa índole.

En el caso de las lenguas peninsulares, que son las que de forma más estrecha nos ocupan, es significativa la situación un tanto asimétrica que estas manifiestan, no solo en lo tocante a la producción *steampunk*, sino en lo que concierne a la actividad investigadora. Respecto a esta última sobresale el portugués, con los trabajos a uno y otro lado del Atlántico de, entre otros, Pegoraro (2012), García Costa (2013), Soares Chaves (2019), Matangrano (2016), Ferrari Nunes y Bin (2018) o Meireles da Silva (2020 y 2023). No muy alejada está la labor académica en castellano, con algunos artículos y monografías de, sobre todo, Martín Rodríguez (2019-2020), Sancho Villar (2015), Redwood (2008), Price (2018), Alfaya (quien, a pesar de centrarse en el *steampunk* español, escribe en inglés) (2012), Prieto Hames (2017), Conte Imbert (2011) o Calzón García (2023), sin olvidarnos de la muy interesante monografía sobre las veinticinco mejores películas *steampunk* de la historia (VV. AA., 2013). Poco más se puede añadir en lo referente a la nómina de investigadores con la excepción de, quizás,

algún representante en catalán, como Quero (2016). Si nos centramos en la producción literaria, la situación es más o menos la misma, destacando el portugués y el español, tanto en tierras europeas como americanas. Respecto al primero, es de justicia aludir a los relatos de los brasileños Enéias Tavares o Nikelen Witter⁷ y, en el caso del castellano, y comenzando por la península ibérica, Félix J. Palma o Eduardo Vaquerizo son sin duda los nombres más significativos entre la literatura para adultos, junto con Josué Ramos, Joseph Remesar o Raúl Montesdeoca, pudiendo añadir, desde la nómina de autores para jóvenes y niños, a Victoria Álvarez o a Francisco Naranjo, entre otros. Al otro lado del océano, es de justicia recordar a Bernardo Fernández «Bef» en México (analizado por Price, 2018) y, en Chile, a Jorge Baradit, Sergio Meier, Francisco Ortega, Alberto Rojas (Laraway, 2013) y, sobre todo, la mediática Sascha Hannig. Respecto a las lenguas minoritarias peninsulares, es posible encontrar la antología *Vapor negre. Barcelona steampunk 1911* (VV. AA., 2023b) o la novela *La febre del vapor* (Font-Agustí, 2011) en catalán, *Jules Verne e a vida secreta das mulheres planta* (Costas, 2016), *A balada dos unicornios* (Costas, 2018) y la saga de la señorita Bubble en gallego (todas ellas de la pluma de Leticia Costas) o, ya en asturiano, *L'horru de vapor* (VV. AA., 2023a), antología a la que dedicaremos las siguientes páginas.

3. *L'horru de vapor: miradas steampunk desde el asturiano*

En *L'horru de vapor* nos hallamos ante una compilación de relatos de la editorial Radagast, conocida no solo por su clara militancia

⁷ Véase, al respecto de la producción *steampunk* brasileña, el repaso de Meireles da Silva (2020: 275 y ss.).

lingüística, sino también por su abierta apuesta por los géneros no miméticos, que ha dado inicio a la colección «Horru», construcción esta icónica dentro de la cultura tradicional asturiana, y con evidentes connotaciones simbólicas desde el punto de vista identitario, y que ha tenido continuidad en el 2024 con *L'horru máxicu* (VV. AA., 2024). Respecto a la compilación que nos ocupa, y tal y como se indica en el «Prólogo», es consecuencia esta de que «la lliteratura asturiana tien una delda histórica y una terrible falta de *Steampunk* que'l presente llibru tien l'envís de reparar» (VV. AA., 2023a: 7). La colección, compuesta por doce relatos de plumas reconocibles de la literatura en asturiano, hace gala de una enorme heterogeneidad estilística y narrativa, lo que se traduce en muy distintos grados de apropiación del universo *steampunk*, aunque siempre tomando como referencia la idiosincrasia del universo decimonónico asturiano, minero, proletario y de incipiente y problemática industrialización.

Así, el primero de los relatos, «Un pasu más», del conocido escritor Vicente García Oliva, deja bien a las claras el muy dispar conocimiento que del discurso retrofuturista tienen los creadores. No en vano, nos hallamos ante una historia literariamente intrascendente, limitándose el escritor a poco más que a fusionar *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (Verne, 1872) con *De la Terre à la Lune* (Verne, 1865), sin añadido alguno digno de mención. No ocurre lo mismo con «Los Pirates del Aire», de Adrián Carbayales, donde se juega con lo pseudo-fantástico o maravilloso, combinando países reconocibles con la presencia de dinosaurios, a partir de una clara dialéctica político-social sustentada sobre dos mundos, el de los piratas regido por una especie de máquina-cerebro pensante de inspiración *steampunk* y el mundo exterior gobernado por la burguesía y

el capitalismo explotador, finalmente atacado por aquellos, en un ejercicio metafórico de corte claramente revolucionario y donde las concesiones ideológicas se llevan a cabo sin ambages, en una muestra de proselitismo tan explícita que merma las cualidades narrativas del texto. El ámbito de la minería, como se ha apuntado, es un constante *leitmotiv* de la colección, con soluciones tan variopintas como las que evidencian «Arnáu», que es un enredo político donde Isabel II es secuestrada por unos carlistas tras su descenso a un pozo mecanizado con autómatas y donde encontramos un claro guiño a la máquina analítica de Charles Babbage, presente en uno de los textos clásicos del *steampunk*, *The Difference Engine* (1990), de William Gibson y Bruce Sterling, o «Desastre'l pozu Candín ensin falta ser l'añu 2013», historia esta compleja, breve y de un difícil lirismo, y donde el protagonista viaja en el tiempo a través de la jaula, de nuevo, de un pozo minero, con el objetivo de que la historia de Asturias permanezca intacta. El mundo del terror gótico puebla también la colección, por ejemplo en «La Nueche del Home de Fueu», una historia sobre la investigación de unos asesinatos (cometidos por un hombre-lobo con atributos también vampíricos) en el ovetense campo de San Francisco, y donde el uso de una especie de armadura a vapor como mecanismo de protección ante la bestia convive con algún que otro debate filosófico-lingüístico en torno a la existencia del asturiano, la llegada del tren y con él del progreso, etc. De igual manera, y continuando con el imaginario *steampunk*, el lector encuentra también en la colección dispositivos tecnomecánicos de corte retrofuturista de gran tamaño, como colosales perforadoras utilizadas en contextos bélicos (en «El Furador de Mosaya», protagonizada por otro arquetipo habitual en el *steampunk*, un relojero) y calamares gigantes (el *kraken*

reconocible en los relatos de Jules Verne) artificiales en «O Gran Peludín», historia que presenta la singularidad de estar escrita en la *fala* de la zona de los ríos Eo-Navia, y donde encontramos referencias a localizaciones del occidente costero asturiano, como Luarca o Castropol, en un contexto de lucha entre el hombre y la bestia marina que nos retrotrae también al *Moby Dick* de Melville (1851). El relato que encontramos a continuación, «La Cuntadora», de Ana Pereira, merece una especial atención, tanto por el hecho de contar con una expansión narrativa en forma de novela como por el ejercicio de espejos identitarios que supone, ofreciendo la historia de una mujer que, en un entorno más o menos retrofuturista, ofrece consuelo a enfermos (básicamente mineros) a través de la lectura de historias, conflicto ético este que se ve traumáticamente suprimido mediante el «reseteo» de la protagonista, que se ve a sí misma como una suerte de dispensadora de «opio del pueblo», tras la constatación por el lector de hallarse ante un droide retrofuturista.

La industrialización en cuanto entorno alienante, deshumanizado y opresivo es asumida, como se ha apuntado, de forma recurrente a lo largo de la antología. En este sentido, el inicio de «La Pega» quizás sea uno de los ejemplos más paradigmáticos, creando una atmósfera, literal y metafórica, absolutamente dickensiana —«La xente de M taba demasiaio ocupao en preocupase polos pulmones de la ciudá como pa dase cuenta de que los suyos propios taben podres pol fumu de los estómagos industriales» (VV. AA., 2023a: 115)—, a partir de la cual el foco narrativo oscila entre la mirada de una pega o urraca, quien curioseas desde el aire y observa la conversación entre dos hombres, y estos mismos, respecto a quienes se desvela, finalmente, su rol como diseñadores de animales autómatas, siendo la

pega uno más de estos, en un nuevo ejercicio de desmantelamiento ontológico que desposee de elementos orgánicos a uno de los protagonistas del relato, tal y como había sucedido con «La cuntadora». Avanzando en la antología llegamos hasta «La conseña del Supremu», donde una vez más el entorno bélico, al igual que en «El furador de Mosaya», da pie para la incorporación de toda clase de vehículos y artefactos de corte retrofuturista. Así, caminantes autómatas o carros de combate se sirven del imaginario de turbinas, calderas o manivelas para poblar la historia en términos tecnomecánicos, incorporando la pátina *steampunk* a través de la contextualización y el uso de los socorridos clichés, renunciando sin embargo al potencial filosófico de este género no mimético.

La penúltima historia de la antología, «El cantu del cisne», quintaesencia, por otra parte, el maridaje entre lo fantástico y lo especulativo tan reconocible en esta narrativa, a través de nuevo de una historia con tintes dickensianos, salpicada de humo y chimeneas. La historia nos enfrenta a un caso de venganza ante un episodio de tortura y violación. La protagonista, y su enigmático salvador, resultarán ser respectivamente una *xana* y un *busgosu* (este último con cuerpo de autómatas), criaturas estas del folclore asturiano, y pobladoras de ríos y bosques, que se ven sumergidas en un entorno de industrialización apocalíptica y decadente, en un ejercicio de estilo con una fuerte carga crítica desde la concienciación medioambiental. Por último, el volumen concluye con «Lalalí», cuento un tanto lírico y difuso, donde la historia de amor entre una bailarina y una chatarrera (relojera más bien) navega por una narración donde se produce cierta confluencia entre la figura del títere movido por hilos y el autómatas *steampunk*. El entorno, claramente industrializado, contribuye a la creación de una

atmósfera de cuento de hadas retrofuturista, donde la llegada de las doce de la noche parece resquebrajar un sortilegio, en función del cual buena parte de los protagonistas de la historia estarían accionados por agencialidades externas y misteriosas, no siendo realmente dueños de sus actos, lo que propicia la analogía entre la figura de la marioneta y la del robot.

4. Conclusiones

La antología en asturiano *L'horru de vapor* (VV. AA., 2023a) muestra una abigarrada mezcla de elementos (*krakens*, hombres-lobo, referencias de diversa índole al universo de Jules Verne, batallas de todo tipo con artefactos militares retrofuturistas, viajes en el tiempo, secuestros de personajes históricos del XIX, etc.) que permiten en última instancia evidenciar que los autores conocen los clichés y las referencias más obvias del género retrofuturista. A partir de ahí, y con mayor o menor grado de originalidad, los relatos muestran una impronta netamente asturiana, no solo desde el punto de vista lingüístico ya que el asturiano más o menos normativo convive con alguna muestra de la *fala* conaviega, sino también folklórico, con la reconocible presencia de personajes del folclore asturiano y, sobre todo, ideológico, con debates en torno al uso del idioma local, a la cuestión identitaria, etc. En este último sentido, el poder simbólico de la minería, la incipiente y desbocada industrialización y la revolución obrera aún presentes en el imaginario colectivo de hoy en día, desde una mirada de izquierdas, sacrifican todo esfuerzo por construir ucronías constructivas retrofuturistas ambientadas en el XIX, y con una reflexión social positiva, desde la mirada *steampunk*, en aras de una abierta crítica hacia las consecuencias medioambientales y personales de la industrialización sin

control, incidiendo en la contaminación, en la degradación social y en la explotación laboral (sobre todo en las minas), en cuanto inevitables daños colaterales de eso que hemos dado en denominar «progreso». Desde la mirada del imaginario *ochobrista*, y en este sentido es inevitable constatar en ocasiones las analogías para con el relato aún épico, hoy en día, de la revolución asturiana de octubre de 1934, *L'horru de vapor* es una auténtica *rara avis* dentro de la producción *steampunk*, y no solo por servirse de un idioma peninsular minoritario, sino por combinar la especificidad de la zona geográfica de referencia con los *leitmotivs* del universo retrofuturista, alternando entre los relatos de corte lírico, las evocaciones fantásticas o las divagaciones filosóficas acerca de la propia noción de existencia, desde el prisma que proporciona el arquetipo del autómatas autoconsciente. En suma, la antología juega a revitalizar un género especulativo marginal, evidenciando no solo la ductilidad y las propias contradicciones internas del *steampunk*, sino la juventud y rebeldía de un idioma que se niega a desaparecer a través, entre otras, de estrategias «gamberras» como la que supone servirse de un género rabiosamente actual en cuanto fórmula reivindicativa dentro del panorama lingüístico peninsular.

Obras citadas

- ALFAYA, Jose F. (2012). «Spanish Steampunk 2012 AD», *Gatehouse Gazette*, 22: 24-28. <https://neverwasmag.com/2012/08/steampunk-in-spain/> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- BARILLIER, Étienne, y Raphaël COLSON (2014). *Tout le steampunk (avec la participation d'Arthur Morgan)*. Montélimar: Les Moutons électriques.

- BARRATT, Carolina Cason (2010). «Time Machines: Steampunk in Contemporary Art», *Neo-Victorian Studies*, 3.1: 167-188. <https://neovictorianstudies.com/article/view/254/243> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- BEARD, David (2014). «A Rhetoric of Steam», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, XIV-XXXII.
- BIRMINGHAM, Elizabeth (2014). «Antimodernism as the Rhetoric of Steampunk Anime. Fullmetal Alchemist, Technological Anxieties, and Controlling the Machine», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 61-79.
- BOYM, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2023). «Problemas y propuestas para una definición del *steampunk*», *Revista de Literatura*, 85.169: 27-52. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2023.01.002> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- CONTE IMBERT, David (2011). «El mundo de las ciudades oscuras, de Schuiten y Peeters: una topología de la desubicación», *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 3.2: 247-277. https://doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37588 (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- COSTAS, Leticia (2016). *Jules Verne e a vida secreta das mulheres planta*. Vigo: Xerais.
- _____ (2018). *A balada dos unicornios*. Vigo: Xerais.
- DONOVAN, Art (2013). *The Art of Steampunk*. East Petersburg: Fox Chapel Publishing Company.
- FERRARI NUNES, Mônica Rebecca, y Marco Antonio BIN (2018). «Retrofuturismo, espaço e corpomídia: *steampunk* e a memória do futuro», *Revista Famecos. Midia, Cultura e Tecnologia*, 25.2: 1-21. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29017> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- FONT-AGUSTÍ, Jordi (2011). *La febre del vapor*. Lleida: Pagès editors.
- GADAFALCH, Antoni (2015). *Steampunk. Visions d'un autre futur. 31 portraits d'artistes à travers le monde*. Chine: Le pré aux clercs.
- GARCÍA COSTA, Joana (2013). «*Steampunk*»: *Utopismo e Neovitorianismo nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- GIBSON, William, y Bruce STERLING (1990). *The Difference Engine*. London: Victor Gollancz Ltd.
- GOH, Jaymee (2009). «On Race and Steampunk», *Steampunk Magazine*, 7: 16-21.
- GROSS, Cory (2007). «A History of Misapplied Technology», *Steampunk Magazine*, 2: 54-61.
- GUFFEY, Elizabeth E. (2006). *Retro. The culture of revival*. Wiltshire: Reaktion Books.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2005). «*Steampunk* romántico», A. Notario Ruiz (ed.), *Contrapuntos estéticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 121-134.
- KIEHLBAUCH, Solange (2015). «Man and Machine in the World of Steam: The

- Emergence of Steampunk as a Cultural Phenomenon», *The Forum: Journal of History*, 7.1: 83-104. <https://doi.org/10.15368/forum.2015v7n1.5> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- LARAWAY, David (2013). «Back to the future: Salvador Allende's Steampunk Chile», *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 11.1: 152-169. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/708> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2022). «El retrofantástico en el cine de Karel Zeman», M.-P. Martínez, F. Mateu y M. Herrero Herrero (eds. y coords.), *Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*. Alicante: Cinestesia, 109-121.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013). «El retrofuturismo literario». En torno a *Steampunk: antología retrofuturista*», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 11.2: 64-72. https://www.revistahelice.com/revista/Helice_2_vol_II.pdf (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- (2019-2020). «La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, v.2: 59-74. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_27/Helice%2027%202019%20Oto%20c3%b1o-Invierno%20MARTIN%20RODRIGUEZ%20LA%20UCRONIA%20EN%20ESPA%c3%91A.pdf (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- MATANGRANO, Bruno Anselmi (2016). «O olhar contemporâneo na releitura do moderno: *A lição de anatomia do temível Dr. Louison*», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48: 247-280. <https://doi.org/10.1590/2316-40184813> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- MEIRELES DA SILVA, Alexander (2020). «Entendendo o presente pelo passado: o steampunk de *A alcova da morte* como resgate de tradição da ficção científica brasileira», *Abusões*, 11.11: 256-287. <https://doi.org/10.12957/abusoes.2020.46469> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- (2023). «Muito além do cyberpunk: reflexões sobre a ficção retrofuturista», *Literartes*, 18: 120-142. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2023.196188> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- MELVILLE, Herman, (1851). *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers.
- NANDORFY, Martha J. (2001). «La literatura fantástica y la representación de la realidad», D. Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 243-264.
- ONION, Rebecca (2008). «Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice», *Neo-Victorian Studies*, 1.1: 138-163. <https://neovictorianstudies.com/article/view/314/301> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- PALMA, Félix J. (2014). «El mapa de los mapas», Conferencia plenaria impartida en el Congreso Internacional «Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana», Universidad de

- León. [https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4374/F % c 3 % 8 9 L I X % 2 0 J . % 2 0 PALMA.%20EL%20MAPA%20 DE % 2 0 L O S % 2 0 M A P A S . pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4374/F%20c%203%208%209%20L%20I%20X%20J.%20PALMA.%20EL%20MAPA%20DE%20LOS%20MAPAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- PEGORARO, Éverly (2012). «Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista», *Cadernos de Comunicação*, 16.2: 389-400. <https://doi.org/10.5902/2316882X8236> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- PERSCHON, Mike Dieter (2012). *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*. Edmonton: University of Alberta.
- PHO, Diana M. (2016). «Punking the Other. On the Performance of Racial and National Identities in Steampunk», R. A. Bowser y B. Croxall (eds.), *Like Clockwork. Steampunk: Pasts, Presents, and Futures*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 127-152.
- PRICE, Brian (2018). «Historias que no fueron: La ucronía, el steampunk y la reinención del Segundo Imperio Mexicano en *La bestia ha muerto* de Bernardo Fernández (Bef)», *Alambique. Revista Académica de ciencia ficción y fantasía*, 5.2: 1-19. <https://doi.org/10.5038/2167-6577.5.2.2> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- PRIETO HAMES, Pablo (2017). *La nostalgia de lo imposible: steampunk, ucronía y postmodernidad*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- PUND, Heather (2007). «On the ‘Validity’ of Steampunk», *Steampunk Magazine*, 3: 34-35.
- QUERO, Xavi (2016). «Steampunk: el futurisme vuitcentista», *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, 203: 1-6. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7577221.pdf> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- REDWOOD, Steve (2008). «Volateros, teleaudios y steampunk en Madrid: *Danza de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 10: 33-34. https://www.revistahelice.com/revista/Helice_10.pdf (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- REYNOLDS, Simon (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROLAND, Paul (2014). *Steampunk. Back to the Future with the New Victorians*. Harpenden: Oldcastle Books.
- ROYERE, Juliette (2020). *Uchronie de la liberté: les romans steampunk français et l'émancipation féminine*. Lyon: Université de Lyon.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Paula (2018). *El género steampunk: contextualización e implementación artística en un cortometraje*. Elche: Universidad Miguel Hernández.
- SANCHO VILLAR, Antonio (2015). *Entre el steampunk y el hibridismo: Danza de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SAX, David (2016). *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter*. New York: Public Affairs.

- SOARES CHAVES, Jayme (2019). «Ficção científica retrofuturista e fantasma brasileiro», *Études Romanes de Brno*, 40.2: 101-119. <https://doi.org/10.5817/ERB2019-2-9> (Acceso: 7 de octubre de 2024).
- STERLING, Bruce (2009). «The User's Guide to Steampunk», *Steampunk Magazine*, 5: 30-33.
- STIMPSON, Kristin (2014). «Victorians, Machines, and Exotic Others. Steampunk and the Aesthetic of Empire», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 19-37.
- TAYLOR, Mary Anne (2014). «Liberation and a Corset. Examining False Feminism in Steampunk», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 38-60.
- VANDERMEER, Jeff, y Desirina BOSKOVICH (2014). *The Steampunk User's Manual*. New York: Abrams Image.
- _____, y Selena J. CHAMBERS (2011). *Steampunk Bible*. New York: Abrams Image.
- VERNE, Jules (1865). *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures 20 minutes*. Paris: Pierre-Jules Hetzel.
- _____. (1872). *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Paris: Pierre-Jules Hetzel.
- VV. AA. (2013). *Steampunk cinema. Un repaso a las 25 mejores películas steampunk de la historia*. España: Tyrannosaurus Books.
- _____. (2023a). *L'horru de vapor*. Uviéu: Radagast.
- _____. (2023b). *Vapor negre. Barcelona steampunk 1911*. Barcelona: Clandestina.
- _____. (2024). *L'horru máxicu*. Uviéu: Radagast.
- WRIGHT, Jaime (2014). «Steampunk and Sherlock Holmes. Performing Post-Marxism», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 94-114.

Segunda serie
especial de
reflexiones sobre
la maternidad
y el maternaje,
coordinadas por
Jessica Aliaga-
Lavrijsen



© Madalina Armie

(Re)esculpiendo el vínculo madre-hija, el ideal y la conceptualización del cuerpo femenino: una lectura de *Galatea* de Madeline Miller

MADALINA ARMIE
Universidad de Almería

«Contorted into contours other than our own,
Imagined by the image
Constructed by the construct.
Invaded, occupied, inhabited, squatted»
(Smyth, 1989: 15)

Resumen: *Galatea* (2022), relato escrito por Madeline Miller, es una reinterpretación feminista del famoso mito de Pigmalión que desafía la representación tradicional de las mujeres en la mitología y, por extensión, en la literatura. Este relato de naturaleza especulativa cuenta la historia de la transformación de Galatea, quien en primera instancia es idolatrada

y cosificada por su creador y esposo, Pigmalión, hasta su rebelión contra él. Utilizando las teorías feministas de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, Fiona Joy Green, Adrienne Rich, Andrea O'Reilly y Gina Wong-Wylie, entre otras, este análisis pretende observar cómo la maternidad de Galatea es más bien una fuente de empoderamiento y no una fuerza que la subyuga. A su vez, las acciones y la historia del personaje femenino principal enfatizan las complejidades de las estructuras sociales y de sus dinámicas. Aquí también se observan las formas en que *Galatea* critica los ideales sociales existentes en torno a la belleza y la perfección al ser contrastados con la realidad de la vida de las mujeres. Es así como *Galatea* emerge como un texto alineado con las nuevas tendencias en la literatura feminista que pretenden dotar a las mujeres de agentividad y voz, permitiéndoles contar sus vivencias como un medio para cuestionar la indisoluble narrativa patriarcal de la historia.

Palabras clave: *Galatea*, Madeline Miller, relato, maternidad, mitología, cuerpo femenino, madre e hija.

Abstract: Madeline Miller's *Galatea* (2022) is the feminist retelling of the famous myth of Pygmalion that challenges the traditional depiction of women in mythology and by extension in literature. Set in a speculative framework, this short story presents Galatea's journey as she is transformed from a worshiped sculpture and her objectification as a woman to her eventual rebellion against her creator and husband, Pygmalion. Drawing on feminist theories by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, Fiona Joy Green, Adrienne Rich, Andrea O'Reilly and Gina Wong-Wylie, among

others, this analysis describes how Galatea's maternity and motherhood become sources of empowerment rather than subjugation. Furthermore, the lead female character's actions and story emphasise the complexities of societal structures and their dynamics. The ways that *Galatea* criticizes societal ideals created around beauty and perfection by contrasting them with the realities of embodied female life are also observed. Thus "Galatea" emerges as a text aligned with new tendencies in feminist literature that seek to endow women with agency and a voice to tell their story as a mean of questioning the enduring patriarchal metanarrative of (his)tory.

Keywords: *Galatea*, Madeline Miller, short story, mythology, motherhood, female body, mother and daughter.

Los materiales, las proporciones y el molde: una introducción¹

El cuerpo, contenedor de la mente y del alma, es lo que define la condición humana, por lo tanto, siempre ha sido un concepto disputado:

un espacio para debatir y desarrollar las complejas teorías de los clásicos; un conducto para experimentar de manera sensual el mundo que los rodeaba; un escenario donde se representa una cacofonía de identidades diversas (sensuales, religiosas y raciales); y un lienzo donde se plasman ideas estéticas que abarcan desde la fealdad y el dolor hasta la belleza más extática. El cuerpo es,

¹ La autora agradece la ayuda prestada para la presente publicación al grupo de investigación Lindisfarne, CySOC Universidad de Almería y al PPIT-UAL, Junta de Andalucía-FEDER 2021-2027. Programa: 54.A.

en esencia, todo para todos. (Hartnell, 2019: 289)²

Sin embargo, «el cuerpo es manifiestamente difícil de teorizar o precisar, porque es mutable, en perpetuo flujo, diferente de un día a otro y resistente a las definiciones conceptuales» (Hillman y Maude, 2015: 1)³. La literatura es una de las artes que expone las complejidades de la vida encarnada (Hillman y Maude 1), una fuente constante e inagotable de inspiración. Las obras literarias presentan este contenedor como algo vulnerable, fuerte, lujurioso o doliente, y, en última instancia, mortal, que se relaciona con experiencias y fluidos como «el sexo y el parto, la alimentación y la defecación, el placer y el dolor, el deseo y la repulsión» (1)⁴. Sin duda, es «la carne de la mujer» (Penny, 2011: 1)⁵ la que constituye el núcleo de una realidad profundamente distinta a la masculina, con independencia de la época o el contexto cultural que se analice.

En la literatura especulativa y, por extensión, en los mitos y sus relatos, el cuerpo adquiere dimensiones tanto simbólicas como sobrenaturales. Según Doherty (2015), la duplicidad de los mitos, esa combinación de extrañeza y familiaridad permite que sean utilizados tanto para reforzar valores tradicionales como para cuestionarlos de una manera socialmente aceptable (11). A través de sus tramas, los mitos ofrecen nuevas perspectivas y posibilidades de interpretación.

En este contexto, el cuerpo femenino se convierte en un espacio de negociación y resistencia, donde las identidades individuales y colectivas se enfrentan a los sistemas patriarcales y a sus estructuras opresivas. Las protagonistas experimentan una transformación que les ayuda, en primer lugar, a obtener poder sobre sus mentes, después sobre sus cuerpos y, finalmente, sobre sus destinos. Este proceso de empoderamiento no solo transforma sus vidas, sino que también inspira cambios profundos en sus comunidades gracias a los sacrificios, acciones y decisiones de estos personajes guiados tanto por la integridad como por el honor.

En *Pandora's Jar: Women in the Greek Myths*, Natalie Haynes afirma:

Los mitos, aunque alberguen lo milagroso, son también espejos que reflejan nuestra humanidad. La versión de una historia que decidimos contar, los personajes que destacamos en primer plano y aquellos que relegamos a las sombras, dicen tanto del narrador y del lector como de los propios protagonistas del mito. En nuestras narraciones, hemos creado un espacio para redescubrir a las mujeres que habían sido perdidas u olvidadas. Estas figuras no son simplemente villanas, víctimas, esposas o monstruos: son personas, con historias

² «[A] place for debating and developing the complicated theories of the ancients, a conduit for sensual engagement with the world around them, a stage for performing a cacophony of different sensual, religious and racial identities, and a canvas for aesthetic ideas, from ugliness to pain to the most ecstatic beauty. The body [is] everything to everyone».

³ «[T]he body is notoriously difficult to theorize or pin down, because it is mutable, in perpetual flux, different from day to day and resistant to conceptual definitions».

⁴ «[s]ex and childbirth, eating and defecation, pleasure and pain, desire and repulsion».

⁵ Laurie Penny utiliza aquí la frase «[f]emale flesh is a powerful resource» a fin de reforzar la idea de la cosificación de esta en el mundo capitalista.

propias que merecen ser contadas. (2021: 3)⁶

En línea con lo anterior, el Epílogo de *Galatea* ilustra cómo el personaje de Pigmalión ha sido una fuente inagotable de inspiración para escritores masculinos a lo largo de los siglos. La obra de teatro *Pygmalion* (1913) escrita por George Bernard Shaw o la novela pseudoautobiográfica *Galatea 2.2* (2019) de Richard Powers son ejemplos significativos que revelan cómo la figura del escultor chipriota ha dejado su huella en la literatura⁷. Asimismo, su historia ha inspirado numerosas películas narradas desde perspectivas predominantemente masculinas como *Pretty Woman* (1990), *She's All That* (1999) o *Ruby Sparks* (2012). En estos productos artísticos, las protagonistas femeninas, a menudo ingenuas e inexpertas, son moldeadas y transformadas según los deseos y las visiones de feminidad de sus pretendientes masculinos, y todas ellas culminan en un final feliz que viene a reforzar estas tóxicas y dañinas dinámicas de poder. Tal como señala Geoffrey Miles, «las referencias mitológicas pueden funcionar

como un lenguaje, un “código”, para comunicar un significado instantáneo y vívido» (2006: 4)⁸, no obstante, «el lenguaje o código de la mitología no es fijo. Las imágenes míticas pueden permanecer estables y simples, pero la interpretación de las historias cambia de una época a otra y de un escritor a otro» (4)⁹.

Tal es el caso de la versión feminista del mito de Pigmalión del siglo XXI. *Galatea*, el relato escrito por Madeline Miller, apareció por primera vez como parte de la antología *XO Orpheus: Fifty New Myths* (2013), editada por Kate Bernheimer y fue posteriormente publicado en formato libro en marzo de 2022. En la obra de Miller, la estatua femenina que recibe el nombre de Galatea¹⁰ tiene un cuerpo hecho de marfil que desafía las categorizaciones reduccionistas ya que sus sentimientos no pueden ser más humanos. *Galatea*, relato sobre «el primer *incel* de la literatura» (Sturges 2023)¹¹, es, así pues, «la respuesta, casi exclusiva, de Madeline Miller a la versión de Ovidio de [Pigmalión] en las *Metamorfosis*» (Miller, 2022: 51)¹². El largo poema narrativo, según Miles, parece ser invención original de Ovidio, «una creación literaria más que un

⁶ «Myths may be the home of the miraculous, but they are also mirrors of us. Which version of a story we choose to tell, which characters we place in the foreground, which ones we allow to fade into the shadows: these reflect the teller and the reader, as much as they show the characters of the myth. We have made space in our storytelling to rediscover women who have been lost or forgotten. They are not villains, victims, wives and monsters: they are people».

⁷ La influencia de la figura de Pigmalión en la literatura escrita en inglés se expande en el tiempo mucho más allá de las fechas de publicación de estos dos textos. Para una discusión más profunda sobre el mito de Pigmalión y su impacto en la literatura, véase *Classical Mythology in English Literature* (1999) de Geoffrey Miles.

⁸ «[M]ythological references can work as a language, a ‘code’, to communicate instant and vivid meaning».

⁹ «[T]he language or code of mythology is not a fixed one. Their mythic images may remain stable and simple, but the interpretation of the stories shifts from period to period and from writer to writer».

¹⁰ El nombre ahora muy común, Galatea, es una invención del siglo XVIII. En la versión original, el personaje femenino no tiene un nombre propio, siendo simplemente la «mujer», omisión que enfatiza su cosificación. La palabra griega «galatea» significa blanco como la leche (Daly, 2004: 53). Para más información sobre esta figura, véase la obra de Kathleen N. Daly *Greek and Roman Mythology A to Z*.

¹¹ Se ha decidido conservar el término en el idioma inglés puesto que no existe por el momento el equivalente en castellano.

¹² «[Madeline Miller’s] response, almost solely, to Ovid’s version of [Pygmalion] in the *Metamorphoses*».

mito genuino» (2006: 332)¹³. A diferencia de lo que Ovidio narra, en la versión de Miller, Galatea y su creador chipriota no disfrutaban de un final feliz. En esta reinterpretación, ella no es madre de un hijo llamado Pafos, sino de una hija que asume el nombre del hijo en el mito ovidiano. Además, tras un fallido intento de escapar, Galatea es encarcelada en un manicomio, obligada a consumir té (Miller, 2022: 8), a fin de reprimir sus deseos y forzarla a mostrar humildad y obediencia hacia su esposo. Su intento de fuga, todo un acto de desobediencia, es castigado con severidad en «una cultura griega [...] que sospechaba de las mujeres de carácter fuerte y las retrataba como villanas» (Beaulieu, 2023)¹⁴, y como seres engañosos y manipuladores (Meehan, 2017: 8) que debían ser controlados. Como consecuencia, estas representaciones negativas de las mujeres griegas

perpetuaron el trato que las mujeres recibían en su sociedad, ya que los hombres de la élite las utilizaban como instrucciones sobre cómo interactuar con sus equivalentes femeninas. Para estos hombres, estas mujeres eran vivas advertencias, ejemplos de las supuestas consecuencias negativas que surgirían si se otorgara incluso un mínimo de independencia a una mujer de la élite. (8-9)¹⁵

Privada de su libertad, Galatea aprende a aprovechar la belleza de su cuerpo, mientras elabora un nuevo plan para poner fin a su calvario. Al descubrir que su esposo ha estado esculpiendo una estatua que representa a una niña de diez años y quien probablemente correrá su mismo trágico destino, y motivada por el bienestar de su hija Pafos, Galatea escapa de la institución y asesina a su tiránico marido.

En su introducción a la edición revisada de *Of Woman Born*, Adrienne Rich declaró que «la mitología griega que pude acceder, me llevó a generalizar que “la catexis entre madre e hija” estaba en peligro siempre y en todas partes» (2021: xiv)¹⁶. Sin embargo, el acto de desafío y el sacrificio final de la Galatea de Miller se inscriben en la tradición de madres valientes (Gea, Rea, Deméter) que toman represalias contra sus esposos, una narración que yace «en el corazón de la historia griega sobre la creación del mundo» (Beaulieu, 2023)¹⁷. A pesar de que algunos estudios feministas han interpretado la maternidad como un mandato social diseñado para perpetuar la desigualdad de género y someter a las mujeres, siguiendo las teorías de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, Fiona Joy Green, Adrienne Rich, Andrea O'Reilly y Gina Wong-Wylie, entre otras, mediante este artículo pretendo demostrar cómo en *Galatea* la maternidad desafía al patriarcado, al mismo tiempo que establece y refuerza el vínculo entre las mujeres. Además, argumento aquí que los lazos madre-hija entre Galatea y Pafos, y entre Galatea y la

¹³ «a literary creation rather than a genuine myth».

¹⁴ «Greek culture [...] was suspicious of strong-willed women and portrayed them as villains».

¹⁵ «[P]erpetuated their treatment in society as elite men used these legends as instructions detailing the correct way to deal with their female counterparts. Women were viewed by men as examples of what would happen if an elite woman was given even just a modicum of independence».

¹⁶ «[R]elying on ready-to-hand Greek mythology, I was led to generalize that ‘the cathexis between mother and daughter’ was endangered always and everywhere».

¹⁷ «[A]t the heart of the Greek story about the creation of the world».

estatua inerte de la niña que Pigmalión talla, son constructivos, empoderadores, sanadores e inspiradores. Galatea reivindica el cuerpo femenino al recuperar el control sobre su psique y su físico, y rechaza la perversa «maternidad» masculina de su creador. En este proceso, Galatea libera tanto a Pafos como a la estatua infantil aún sin nombre. La lectura de este relato escrito por Miller no es solo necesaria, sino también urgente, al igual que el ejercicio académico de analizarlo, ya que «los mitos no entran en conflicto con, [pero] pueden reforzar, el proceso de socialización en los sistemas económicos y de género», que siguen estando dominados «por los modelos occidentales» (Doherty, 2015: 11)¹⁸.

El desbaste y el tallado

Según el mito de Ovidio tal y como aparece recogido en las *Metamorfosis*, Pigmalión, el rey de Chipre, es un escultor quien, desilusionado con las mujeres que lo rodean, decide tallar en marfil a su esposa ideal. Al enamorarse de su estatua, un ser perfecto pero inerte, Pigmalión le suplica a Afrodita que le conceda el milagro de darle vida. Conmovida por su ferviente devoción, la diosa atiende su petición, y la obra, sin nombre hasta entonces, se transforma en humana. Posteriormente, Pigmalión y su creación se casan y fundan una nueva dinastía.

La historia reinterpretada por Madeline Miller comienza once años después de que Afrodita infunda vida a Galatea. En esta

reinterpretación, el marido de Galatea pierde su identidad, pues no tiene nombre ni rasgos definidos, mientras que su personalidad se reduce a una obsesión por el control y una misoginia que trasciende la simple aversión hacia las mujeres, a quienes considera promiscuas, indignas, sucias y viciosas. Sin embargo, esa misma misoginia lo impulsa a crear a Galatea, una virgen idealizada, fruto de su deseo insaciable y su necesidad de dominación. Según Miller, el escultor pertenece a aquella categoría de «hombres que reaccionan con horror y repugnancia ante la independencia de las mujeres y quienes se refugian en fantasías de pureza y control. Hombres que desean a las mujeres pero a la vez las odian» (2022: 56)¹⁹. Un análisis detallado de la trama de Ovidio revela las implicaciones profundamente misóginas de su poema narrativo, en el que

el final feliz de «Pigmalión» solo puede considerarse como tal si se aceptan una serie de ideas cuanto menos inquietantes: que la única mujer ideal es aquella cuya única función es complacer a un hombre; la fetichización de la pureza sexual femenina; la asociación del marfil inmaculado con la perfección; y, finalmente, la supremacía de la fantasía masculina por encima de la realidad femenina. (54)²⁰

Al dismantelar Naomi Wolf el mito de la belleza en su conocida obra de este título, afirma que la sociedad patriarcal obliga a las mujeres a perseguir estándares de belleza inalcanzables

¹⁸ «[M]yths do not conflict with, [but] may reinforce, the process of socialization into economic and gender systems [that are still dominated] by Western models».

¹⁹ «[M]en who react with horror and disgust to women's independence, men who desire women yet hate them, and who take refuge in fantasies of purity and control».

²⁰ «Pygmalion's happy ending is only happy if you accept a number of repulsive ideas: that the only good woman is one who has no self beyond pleasing a man, the fetishization of female sexual purity, the connection of the 'snowy' ivory with perfection, the elevation of male fantasy over female reality».

y las castiga si no los cumplen. La belleza femenina, por consiguiente, se transmuta así en una moneda de cambio utilizada por los hombres (Wolf, 2015: 15), por lo que el mito de la belleza se convierte en un instrumento de dominación sobre los cuerpos de las mujeres. En este contexto, Galatea, idealizada por su marido y admirada por su comunidad local, comienza a entender y a reconocer su cosificación como resultado de su belleza. Cada episodio de abuso que sufre la empuja hacia la liberación. Su marido, no obstante, al considerarse propietario del material con el que esta fue creada, extiende esa percepción de propiedad a su cuerpo. Este control no solo afecta a Galatea sino también a su hija, Pafos, sobre quien el escultor ejerce un dominio similar al que practica con su esposa. El poder patriarcal se manifiesta de múltiples formas, tanto físicas como psicológicas. Cegado por sus celos, el marido acosa y desprecia a su hija por su rebeldía y restringe su educación, despidiendo a su tutor y contratando a una institutriz. Además, el escultor separa a madre e hija después de un fallido intento de fuga, tras el cual Pafos queda confinada en casa mientras que Galatea es internada en una institución mental.

La rebeldía de Galatea la transforma en «la loca del desván», la figura estudiada por Gilbert y Gubar en su icónico volumen de

1979, consecuencia de la mancha paulatina de su pureza inicial, tanto a nivel psicológico como físico. Sin embargo, el personaje de Galatea no está diseñado para encajar en las imágenes del ángel del hogar y su reverso, la del monstruo (17). Siguiendo las teorías de Virginia Woolf, Gilbert y Gubar sostienen que, para matar esta diada de imágenes y construir representaciones nuevas y diversas tanto en la literatura como en la realidad, es necesario diseccionar y trascender estas definiciones y atributos limitadores (17). Miller, en definitiva, reinterpreta estas imágenes al jugar con las figuras del ángel y del monstruo en su representación de Galatea. Por consiguiente, más que un arquetipo, Galatea es una víctima de los corrosivos dictámenes de la belleza, de las circunstancias de su creación y su vida como adulta en una sociedad patriarcal. Estas fuerzas la encasillan en los roles de esposa y madre, limitando su existencia y negándole la posibilidad de autodeterminación. En consecuencia, aunque inicialmente Galatea parece encajar a la perfección en la imagen del ángel del hogar, sus acciones (su intento de fuga y su posterior encarcelamiento, así como también el asesinato de su esposo y creador) podrían alinearse con las de un monstruo²¹. Es a través de su rebeldía y su comportamiento transgresivo como Galatea subvierte el molde metafórico de la Doncella de Hierro²²

²¹ Aunque no es el propósito de este artículo, la intertextualidad de *Galatea* con la obra de Mary Shelly, *Frankenstein* (1818) aquí es clara e invita a una comparativa entre la obra de ambas autoras a raíz de las múltiples conexiones a nivel temático. Utilizando una perspectiva feminista, Miller juega con la dicotomía creador-creación y por extensión otros *leitmotifs* asociados tales como la responsabilidad, la soledad, el rechazo, el conocimiento, la apariencia, la ambición, la idea de humanidad, la inocencia, la sed de venganza, la maldad, las injusticias sociales, la destrucción mutua, por mencionar tan solo unos pocos, a fin de denunciar la estructura patriarcal y opresora representada por el escultor.

²² La *Iron Maiden* o la Doncella de Hierro es un instrumento de tortura de la Alemania medieval en forma de ataúd y decorado con la figura de una joven encantadora y sonriente. La desafortunada víctima era encerrada en su interior e inmovilizada por completo. La muerte llegaba de manera gradual, ya fuera por inanición o, de forma más inmediata pero no menos brutal, por los pinchos de metal incrustados en su interior. Wolf establece una analogía entre esta figura de la Doncella de Hierro y lo que ella llama la alucinación moderna en la que las mujeres se ven atrapadas o se atrapan a sí mismas en un molde igualmente rígido, que inflige dolor y es eufemísticamente pintado. Afirma la autora que la cultura contemporánea hace que las mujeres se encuentren fascinadas por perseguir la apariencia de la Doncella de Hierro, mientras que la sociedad censura los rostros y cuerpos de las mujeres reales (12).

(diseñado por su marido que la convertirte en un ángel idealizado) y es capaz de utilizar su cuerpo como fuente de empoderamiento. La protagonista no teme la degradación física que acompaña a su humanidad y maternidad pero, no obstante, estos cambios producidos en su físico se entrelazan con una creciente supuesta inestabilidad mental. A lo largo de la trama, dicha inestabilidad es cuestionada, afirmada, y luego desmentida gracias a la naturaleza especulativa del relato, que carece de un marco contextual o histórico concreto. Lo cierto es que ambas transformaciones, la física y la psicológica, terminan convirtiendo a Galatea en la otra del discurso (Beauvoir, 2011), en una paria social confinada en un gueto simbólico (Henry-Tierney, 2019), finalmente recluida en una institución mental.

La metamorfosis de Galatea es percibida por su marido con violencia y repugnancia (Miller, 2022: 28), lo que le lleva a tallar la estatua de la niña que será destinada a reemplazar a su esposa *deformada* (17, cursiva añadida) en cuanto esté terminada. Miller explora aquí las dicotomías de la fealdad y el asco frente a las ideas de belleza y deleite, y se sirve de estas tensiones con el fin de reflexionar sobre las ansiedades culturales, las normas asociadas a la feminidad y a los estándares de belleza opresivos, normativos e imposibles impuestos por la sociedad. A menudo en la literatura, la representación de lo grotesco y lo feo en los personajes femeninos se asocia con conceptos tales como la suciedad y la corrupción, y puede derivar en representaciones de mujeres físicamente desfiguradas o psicológicamente dañadas. La fealdad o la locura suelen funcionar como dispositivos punitivos contra aquellas mujeres que desafían las expectativas sociales o los códigos morales. Sin embargo, en este relato, la belleza y, por extensión, la pureza, se convierten en activos terribles, ya que son

precisamente las razones por las que Galatea es condenada a una existencia tan devastadora. De esta forma, la autora reivindica lo grotesco como una herramienta de resistencia al patriarcado, a través de la creación de personajes como Pafos y Galatea que abrazan su *fealdad* como un acto de desafío. En ambos casos, esta fealdad no es innata, sino adquirida, aprendida y bidimensional, y refleja una resistencia reactiva y consciente frente a los roles opresivos impuestos por sus entornos.

La *fealdad* física de Galatea se manifiesta en las marcas que su embarazo ha dejado en su piel, surcos que han alterado su apariencia virginal y su anterior *perfección* idealizada. Esta transformación física se entrelaza con una creciente toma de conciencia acerca de su dura realidad, una comprensión más profunda y desilusionada que impulsa su inconformidad y rechazo. Según Rich, el vínculo entre madres e hijas se rompe bajo el patriarcado, ya que la madre educa a la hija en un mundo regido por los dictados de la heterosexualidad y la maternidad institucionalizadas (2021: 218-219). Sin embargo, la visión alternativa de Galatea sobre la maternidad se convierte en una herramienta de empoderamiento capaz de ofrecerle no solo una amiga incondicional en su soledad, sino también una razón para vivir y, en última instancia, para desafiar su destino.

A pesar de haber nacido en la misma sociedad restrictiva que Galatea, Pafos es criada por su madre como un espíritu libre, lo que alimenta en la hija el deseo de libertad. Juntas, en una complicidad mutua, aprenden a engañar al abusivo patriarca y a desafiar las estructuras de poder que las oprimen. Aunque el personaje de Pafos carece de profundidad debido a las reducidas dimensiones del cuento y probablemente a la intención de Miller de centrar toda la atención en Galatea, se puede observar cómo la hija, al ser de mujer nacida

(Rich, 2021), hereda la *fealdad* metafórica de Galatea, es decir, su insubordinación. Esta alianza con la madre subyugada lleva a Pafos a ser vista por su padre como alguien «fea como siempre, nada digno de mencionar» (Miller, 2022: 18)²³, mientras que para su madre Pafos es «hermosa y pálida como una piedra» (25)²⁴ y «una niña brillante, muy brillante» (27)²⁵. La hija, impaciente y desilusionada con su hogar, rechaza mostrar respeto hacia su padre y, lo más importante, no le teme (29). Su primer acto de rebeldía consiste en enseñar en secreto a su madre a leer y escribir usando palos y la arena de la playa (26-27), así como escapar con ella. A pesar del amor, la devoción y el apoyo de Pafos, Galatea termina siendo utilizada como chivo expiatorio, acusada de desatar el caos y responsabilizada por sus desgracias y la infelicidad de su hija (18).

En cuanto a la *frialidad* de Galatea, esta trasciende la simple descripción del material utilizado para su creación; esta cualidad refleja su serenidad y su capacidad para desempeñar de manera astuta el papel de observadora, táctica que a la vez le permite superar su rol de víctima. El personaje principal describe su realidad mediante referencias escatológicas y un lenguaje visceral, explícito y, en ocasiones, vulgar, pensado para perturbar al lector, una técnica narrativa que subvierte ideales como la pureza, la delicadeza y lo socialmente apropiado, conceptos estrechamente vinculados con la noción de pureza ya comentada. Al mencionar funciones corporales como la defecación, la micción y el aborto sin cortapisas, el relato

subraya la realidad del cuerpo femenino como visible y natural, desafiando así la cosificación de los cuerpos de las mujeres y las expectativas sociales acerca de estos cuerpos que deben permanecer refinados, delicados, higienizados, contenidos y, preferiblemente, invisibles.

El esposo desprecia las imperfecciones de Galatea, que resalta paulatinamente durante sus visitas a la institución mental. Este hombre desliga las imperfecciones de la feminidad de Galatea, a quien desexualiza por su rebeldía y hacia la cual empieza a sentir aversión, pues estas características están vinculadas tanto a una mente como a una apariencia que ya no se ajustan a su ideal de perfección. El cambio en la actitud de Galatea desencadena el desprecio del marido y lo lleva a un punto de no retorno, haciéndolo ser «más rudo de lo que había sido; no dejaba de preguntar: “¿Es que seres como las demás?”» (29)²⁶. Recluida en la institución mental y negándose a permanecer quieta en la cama, Galatea se ve obligada a beber los supuestamente inocuos téis que le provocan fuertes dolores de cabeza, le entumecen la lengua y le hacen orinarse en la cama. Aunque a su marido le gusta que Galatea no pueda pensar demasiado debido a los dolores de cabeza, «odia el olor a orina» (9)²⁷. Un tercer ejemplo relevante en este sentido es el ritual sádico y repetitivo del manicomio, que viene a recrear el nacimiento de Galatea, y durante el cual ella pretende roncar; al marido «no le gustaba eso nada» (13)²⁸ porque ama su forma perfectamente inocente de dormir. Cuanto más independiente es Galatea, más

²³ «Just that ugly, nothing word».

²⁴ «[B]eautiful and stone-pale».

²⁵ «[A] bright girl, very bright».

²⁶ «[R]ougher than he had been and would not stop asking, Would you be like the rest of them?».

²⁷ «He hates the smell of piss, and he likes me to be able to use my tongue».

²⁸ «[The husband] did not like that at all».

violento se vuelve su esposo (32); cuanto menos se sonroja Galatea, más disgusto siente él y más quiere eliminar a golpe de cincel sus feas imperfecciones (23), es decir, las tenues huellas plateadas en su piel (22).

La posibilidad de un segundo embarazo transforma a Galatea en alguien aún más repulsivo para su marido, quien teme que tanto su cuerpo como su mente se vean aún más alterados por el amor cálido y genuino que ella podría sentir por el recién nacido. Paradójicamente, un segundo embarazo haría de Galatea un ser aún más *humano*. En otras palabras, la blancura, la fragilidad y la pureza de Galatea en sus primeros años de vida la hacían manejable, una autómatas que actuaba según la voluntad de su marido. En cambio, sus ronquidos, su lenguaje vulgar, su desvergüenza, la alusión a la micción y el potencial de nuevo embarazo que afectaría a su vientre ya deformado y *decadente*, son señales de su autenticidad y personalidad.

Los detalles y los toques finales

La capacidad de acción de Galatea, por lo tanto, se va consolidando poco a poco, a pesar de la hipocresía y la rigidez de las normas socioculturales que intentan silenciarla y limitar su autonomía corporal. Tal y como se había mencionado, después del nacimiento de Pafos, Galatea es recluida en la casa y, tras su fallido intento de fuga, acaba encerrada en un hospital psiquiátrico. Allí Galatea es custodiada por Chloe, una enfermera que mantiene un romance con el médico contratado por el esposo. Tanto Chloe como el médico son cómplices en el

abuso sufrido por Galatea. La relación entre Chloe y el médico está marcada por la sumisión ciega de esta, quien busca siempre agradarle y cumplir sus expectativas. A su vez, Chloe obliga a Galatea a comportarse como «buena chica» (2). No es casualidad que el médico no tenga tampoco un nombre; su carácter misógino, cruel y brutal lo alinea simbólicamente con el escultor de Galatea. Ella narra cómo durante las visitas al médico y cuando la puerta se cierra, «la habitación la envuelve como un moratón» (3)²⁹, asfixiándola. Galatea le pide perdón por no ser obediente y trata de manipularlo al igual que hace con su marido: «miré hacia abajo, me mordí el labio, me retorcí los dedos. Una vez, rompí a llorar, y ese había sido su momento favorito. Estaba tratando de desmayarme, pero todavía no había aprendido hacerlo del todo bien» (Miller, 2022: 5)³⁰. El médico, por su parte, se siente halagado por el comportamiento servil y las muestras de fragilidad de Galatea, aunque no queda impresionado ni convencido, ya que sigue prescribiéndole tratamientos sedantes.

La inmovilidad forzada del cuerpo de Galatea se entrelaza con su silenciamiento y ambos se convierten en símbolos de la marginación social y cultural de la mujer a la vez que reflejan los esfuerzos de las fuerzas opresoras, tanto masculinas como femeninas, que rodean a la protagonista con el objetivo de cosificarla y convertirla en alguien invisible, una mujer subordinada, pasiva y muda. No obstante Galatea aprende a cuestionar la inmovilidad y el silenciamiento como armas, y de esta manera, se establece un vínculo entre el conocimiento y el poder, así como entre la voz y la escritura. Al comienzo del relato, Galatea comenta:

²⁹ «[T]he room swallows around her like a bruise».

³⁰ «[L]ooking down, biting my lip, twisting my fingers. Once, I burst into tears, and that had been his favourite time. I was working on trying to faint, but didn't have it quite right yet».

«No creo que mi esposo se imaginara que yo fuera capaz de hablar» (23)³¹. A pesar de permanecer prisionera en el manicomio, donde su autonomía queda muy limitada, Galatea logra recuperar el control mediante su hábil uso del lenguaje. Además, Galatea aprovecha estratégicamente su sexualidad, aparente inocencia, obediencia y vulnerabilidad en cada visita que recibe de su marido. Poco a poco, deja entrever su intención, por ejemplo, haciendo un leve gesto con las manos «para que pudiera ver mejor [sus] pechos» (21)³² a fin de convencerlo de que la lleve de vuelta a casa. Además, Galatea le dice cuánto lo añora (16), usa apelativos como «querido» (16), muestra interés por sus nuevas obras, expresa su deseo de verlas (17) y le promete que será «buena» (17). El marido, sin embargo, no se inmuta y se vuelve aún más hosco con cada intento de ser complacido, ya que capta sus intenciones y la acusa de dejarse arrastrar por Pafos, pero no por él (19). El escultor sabe que Galatea ni se avergüenza ni se arrepiente de sus actos, ya que está literal y simbólicamente *hecha de piedra*, es decir, no lo ama ni lo venera, y no se considera culpable de su condición actual, por lo que cualquiera de sus intentos de disculparse por sus acciones anteriores o sus defectos suena poco sincero.

Como señala McBride, «[l]a vergüenza ha sido durante siglos el estado predeterminado para las mujeres, inculcada desde los primeros años y transmitida como un elemento esencial, como si formara parte de la metáfora leche materna de nuestra sociedad» (2021: 16-17)³³. Sin embargo, dado que Galatea no es «de mujer nacida» (Rich, 2021), nunca «ha

bebido la leche» (McBride, 2021: 17) cultural de su sociedad, es decir, ella no ha sido educada dentro de las tradiciones que moldean las expectativas sociales, por lo que estas ideas no logran penetrar ni moldear su psique o su comportamiento. Por ello, Galatea entiende su cuerpo femenino y su sexualidad como algo propio, autónomo y no subordinado al control masculino ni a los condicionamientos sociales. Al permanecer siempre al margen de la matriz sociocultural, Galatea nunca aprende a aceptar la cosificación de su cuerpo. Por el contrario, ella utiliza su cuerpo según su propia voluntad, en este caso, como una herramienta de negociación para obtener su libertad y la de su hija. La fortaleza de Galatea radica en su capacidad para *humanizarse*, expresada a través de su altruismo y su maternidad, así como en su rechazo a los roles y deberes impuestos. En un contexto donde ni su feminidad ni su maternidad son opciones personales, sino imposiciones, Galatea encuentra formas de desafiar y subvertir esas expectativas.

En muchos sentidos, Galatea se parece a su *madrina* Afrodita. La diosa del amor, el deseo sexual y el atractivo erótico «no era la mujer obediente y virginal de la élite que los griegos toleraban. En cambio, representaba todos los miedos de los hombres de la antigua Grecia: una mujer independiente, sensual y promiscua» (Meehan, 2017: 16)³⁴. Además, «la representación de Afrodita como una figura manipuladora, engañosa y promiscua influyó profundamente en la conceptualización y el tratamiento de las mujeres por parte de los hombres, ya que estos consideraban estas

³¹ «I don't think my husband expected me to be able to talk».

³² «[S]o that he might see [her] breasts better».

³³ «Shame has for so long been the default setting for women, instilled early on, drunk in with the metaphorical mothers milk of our society».

³⁴ «[W]as not the obedient, virginal elite woman the Greeks tolerated. Instead, she represented all ancient Greek men's fears: an independent, sensual, promiscuous woman».

características como intrínsecas a la naturaleza femenina» (Meehan 18-19)³⁵. En la misma línea, Mary Beard afirma que la concentración de poder en manos de mujeres de carácter fuerte y acciones rebeldes como Medea, Clitemnestra o Antígona las transforma a los ojos de su sociedad, no en

modelos a seguir, sino, en su mayoría, en personas que abusaban del poder más que como sus legítimas poseedoras. Su poder es adquirido de forma ilegítima y utilizado de maneras que conducen al caos, la desintegración del Estado, la muerte y la destrucción. Se las describe como híbridos monstruosos, alejados por completo del concepto griego de lo que significa ser una mujer. La lógica inquebrantable de sus historias dicta que deben ser despojadas de su poder y puestas en su «sitio». (2017: 59)³⁶

Tras su acto de rebeldía, el manicomio se ha convertido en el único destino de Galatea, pues ya no puede ser controlada. Ella representa un *peligro* real debido a su naturaleza no humana que la hace tener una percepción tanto de su sexualidad como de su cuerpo que distan de la normativa. El fracaso de Galatea para convencer

al escultor de que la lleve de vuelta a casa es obvio, ya que este ha estado trabajando en una nueva estatua femenina, más joven y virgen, con la intención de desposarse con ella (Miller, 2022: 17).³⁷ Según afirma Wolf, «[d]esde nuestro nacimiento, la sexualidad femenina se ve distorsionada, lo que permite que la “belleza” ocupe un lugar central, manteniendo a las mujeres enfocadas en sus cuerpos, mirando hacia abajo, y solo alzando la vista para buscar la validación reflejada en los ojos de los hombres» (2015: 53)³⁸. El ritual fetichista que recrea el nacimiento de la Galatea de Miller en el psiquiátrico rechaza la idea «que a las mujeres les gusta ser forzadas y violadas y que la violencia sexual y la violación [sucesos] son elegantes y bellos» (Wolf 43)³⁹.

Con el fin de evitar un segundo embarazo, que Galatea fingirá más tarde, Chloe la obliga a tomar otro té. El personaje de Chloe demuestra cómo en la sociedad «las propias mujeres, consciente o inconscientemente, desempeñaron el papel de opresoras, empoderadas por roles privilegiados que vinieron dados por estructuras sociales y étnicas impuestas» (Armie, 2022: 58)⁴⁰. Tras engañar a Chloe, Galatea logra escapar de la institución, regresar a casa, evitar que la estatua de la niña despierte y salvar a Pafos. Los actos de Galatea adquieren

³⁵ «Aphrodite's depiction as manipulative, deceitful, and promiscuous influenced men's treatment of women by applying the same characteristics as part of a woman's nature».

³⁶ «[R]ole models – far from it. For the most part, they are portrayed as abusers rather than users of power. They take it illegitimately, in a way that leads to chaos, to the fracture of the state, to death and destruction. They are monstrous hybrids, who are not, in the Greek sense, women at all. And the unflinching logic of their stories is that they must be disempowered and put back in their place».

³⁷ Utilizando fuentes judiciales y médicas escritas para su estudio, Amundsen, Darrel W., y Diers, Carol Jean (1969) concluyen que los doce años representaban el inicio de la edad estimada para contraer matrimonio en una niña en la Grecia y Roma clásicas. La nueva estatua no cumple este requisito.

³⁸ «Female sexuality is turned inside out from birth, so 'beauty' can take its place, keeping women's eyes lowered to their own bodies, glancing up only to check their reflections in the eyes of men».

³⁹ «[T]hat women like to be forced and raped and that sexual violence and rape are stylish, elegant, and beautiful».

⁴⁰ «[W]omen themselves consciously or unconsciously played the role of the oppressor, empowered by privileged roles, these brought about by social- and ethnic- imposed structures».

una relevancia particular en el contexto actual, donde la figura materna vuelve a ocupar un lugar central en el que es representada de forma caleidoscópicas en productos culturales y artísticos. Aunque las feministas han sido críticas con la maternidad,

también han considerado la maternidad como una fuerza positiva. Las teóricas sostienen que, cuando se desvincula del «patriarcado», la maternidad tiene el potencial de conectar a las mujeres entre sí y con la naturaleza, promoviendo un conocimiento liberador de sí mismas y desatando la creatividad y la capacidad generativa que la institución de la «maternidad» en nuestra cultura niega a las mujeres. (Umansky, 1996: 3)⁴¹

El legado feminista de Galatea no se limita solo al manifiesto de seis letras que escribe la noche en la que consigue escapar, el nombre de su hija, sino también a su valentía desinteresada al usar la fuerza de su cuerpo femenino y maternal para ahogar a su marido en las profundidades del mar. Galatea es capaz de liberarse a sí misma, a Pafos y a la estatua no nacida, a la vez que desata la creatividad y la capacidad generativa que, según indica Umansky, la institución de la maternidad en su cultura niega a las mujeres.

Galatea desencadena estas fuerzas solo al matar a su marido y, de manera metafórica, al acabar con la figura del ángel en la casa con su

propia muerte. Aunque el personaje principal termina «empleando los ideales restrictivos y dañinos de la maternidad intensiva o sacrificial» (Joy Green, 2020: 41)⁴², explorados en la ficción popular y en la no ficción por igual, al elegir el suicidio como un medio para alcanzar la libertad, Galatea practica la maternidad feminista. Aquí la maternidad de Galatea se convierte en un lugar de empoderamiento en el que ella «puede afectar el cambio político social a través del activismo materno tanto dentro como fuera del hogar y la familia» (42)⁴³. Galatea, por consiguiente, se involucra en lo que se conoce como «matrorreforma» (Wong-Wyle, 2006), es decir, «un acto, deseo y proceso de reclamar el poder de la maternidad, que representa un movimiento progresivo hacia una nueva concepción de la maternidad, buscando instaurar reglas y prácticas maternas que se aparten de las normas tradicionales y de la propia línea materna establecida» (2006: 142)⁴⁴. En este caso, el linaje materno de Galatea se reduce a la figura del escultor ya que su creador ha sido su madre, padre, hermano y esposo (Miller, 2022: 21). La conceptualización de Rich de la matrofobia (2020) sigue siendo aplicable en *Galatea* y está entrelazada tanto con el patriarcado como con el heterosexismo. Sin embargo, mientras que la matrofobia puede definirse como «una división femenina del yo, en el deseo de liberarnos de una vez por todas del yugo de nuestra madre, de individuarnos y ser libres, esta figura de la madre representa a la víctima en nosotras, la mujer no libre,

⁴¹ «[H]ave also focused on motherhood as a positive force. Motherhood minus ‘patriarchy,’ theorists have claimed, holds the truly spectacular potential to bond women to each other and to nature, to foster a liberating knowledge of self, to release the very creativity and generativity that the institution of ‘motherhood’ in our culture denies to women».

⁴² «employ[ing] the restrictive and harmful intensive or sacrificial mothering ideals».

⁴³ «can affect political social change through maternal activism both within and outside the home and family».

⁴⁴ «[A]n act, desire and process of claiming motherhood power, [which] is a progressive movement to mothering that attempts to institute new mothering rules and practices apart from one’s motherline».

la mártir» (Rich, 2021: 236)⁴⁵. Aquí, la paradójica *madre masculina* de Galatea, es decir, el escultor, no encaja en esta última descripción. La autodivisión de Galatea es tanto simbólica como real, pues ve la muerte como la única solución para destruir las dinámicas patriarcales. Al ahogar a su marido con el peso de su cuerpo, Galatea «rompe la estructura familiar común idealizada dentro de la maternidad» (Joy Green, 2020: 39)⁴⁶ y le enseña a su hija Pafos la relevancia de la maternidad empoderada, es decir, qué es ser madre «desde una posición de agencia, autoridad, autenticidad y autonomía» (O'Reilly, 2020: 6-7)⁴⁷, contrarrestando de esta manera las exigencias de la maternidad patriarcal (Joy Green, 2020: 39).

La obra de arte: una conclusión

Las historias y los mitos son productos culturales que sirven como testimonios de una tradición oral que vincula a las generaciones actuales con las de nuestros antepasados. La persistencia y la prevalencia de ciertos mitos revelan cómo, a pesar del paso del tiempo y la distancia geográfica, sigue existiendo una conexión profunda que trasciende épocas y lugares, «que conecta la antigua Grecia y Roma con el mundo occidental moderno, moldeando

nuestras artes, nuestras instituciones, nuestros valores y filosofías» (Miles, 2006: 3)⁴⁸. Para Miles:

Estudiar la evolución de un solo mito a lo largo del tiempo revela no solo la riqueza y adaptabilidad de los mitos, sino también los temas y preocupaciones característicos de los periodos literarios sucesivos. [...] Además, estas cambiantes interpretaciones no se reemplazan entre sí, sino que se acumulan unas sobre otras, creando capas de significado cada vez más complejas. (4)⁴⁹

El uso de la mitología ha dado lugar a una amplia variedad de nuevas obras destinadas a reinterpretar las versiones originales. Como señala Doherty:

Algunos podrían argumentar que la preocupación moderna por el conflicto de género, impulsada por los movimientos feministas en defensa de los derechos sociales y políticos, ha distorsionado nuestra interpretación de los mitos antiguos al imponer preocupaciones contemporáneas en nuestras lecturas de estos. Sin embargo, una mirada crítica y honesta a los textos antiguos revela una preocupación

⁴⁵ «a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mother's bondage, to become individuated and free and this figure of the mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr».

⁴⁶ «[S]hatter[s] the common family structure idealized within motherhood».

⁴⁷ «[F]rom a position of agency, authority, authenticity, and autonomy».

⁴⁸ «[A] continuous line of inheritance and influence [that] connects ancient Greece and Rome with the modern western world, shaping our arts, our institutions, our values and philosophies».

⁴⁹ «To study the evolution of a single myth over time reveals not only the richness and adaptability of the myths, but also the characteristic themes and preoccupations of successive literary periods. [...] Moreover, these changing interpretations do not simply displace each other, but rather build up on top of one another, creating increasingly complex layers of meaning».

igualmente profunda por el conflicto de género. (2015: 12)⁵⁰

Las numerosas variaciones en las tramas sobre Pigmalión en las que el género se presenta como una variable constante invitan al lector a reflexionar sobre su importancia en relación con el período en que fueron imaginados. *Galatea* de Miller forma parte de una nueva mitología feminista que cuestiona y revaloriza las suposiciones tradicionales sobre la naturaleza y las relaciones de género. Aunque breve, la falta de un marco temporal definido o de detalles contextuales a los que se apuntaba anteriormente, junto con su carácter especulativo que diluye los límites entre lo real y lo imaginado, la locura y la cordura, hacen de *Galatea* la obra perfecta para la disección de «ideas complejas y mitologías sobre mujeres y hombres que existen en nuestra sociedad y que se confirman en nuestra literatura» para hacer que «el sistema de poder representado en la literatura sea no solo abierto al debate, sino incluso al cambio» (Fetterley, 1978: XIX-XX)⁵¹. En palabras de Lillian Doherty:

Cuando las historias terminan trágicamente, la presencia de detalles exóticos puede aminorar el dolor o mantenerlo a una distancia segura del público. Sin embargo, los patrones narrativos se basan en conflictos que surgen dentro de los marcos familiares patriarcales y de una sociedad más

amplia en la que la autoridad y la propiedad siguen distribuyéndose según líneas patriarcales. (2015: 10)⁵²

Las acciones desinteresadas de Galatea apuntan a la idea de que «la opresión de la maternidad patriarcal no es la misma para todas las madres, ni tampoco lo es la resistencia de las madres a la misma» (O'Reilly, 2020: 34)⁵³. Este enfoque puede revelar las críticas subyacentes al patriarcado y fomentar discusiones sobre las construcciones sociales relacionadas con las ideas de maternidad, feminidad y apariencia física. Galatea, al final, mata simbólicamente tanto las imágenes del ángel como la del monstruo al deconstruirse a sí misma, pero esto solo es posible en un contexto en el que destruye al monstruo que es su marido (y padre/madre creador/a). La capacidad de Galatea para deletrear el nombre de Pafos representa su último acto de rebelión que podría inspirar a su hija. Al reinterpretar este mito en el que la expresión y la autonomía femeninas, así como el vínculo madre-hija, se transforman en un poder generativo y transformador infinito, la obra de Miller se convierte en una lectura fundamental para las generaciones contemporáneas que aún luchan contra el silenciamiento y la cosificación de las mujeres en todo el mundo. La literatura con su poder creativo actúa como un foro inquebrantable y abierto siempre al debate y el cuestionamiento.

⁵⁰ «It may seem to some observers that a modern preoccupation with gender conflict, growing out of women's movements for social and political rights, has distorted our view of the ancient myths by importing distinctively modern concerns into our readings of them. But a hard, honest look at the ancient texts reveals an equal preoccupation with gender conflict».

⁵¹ «[C]omplex ideas and mythologies about women and men which exist in our society and are confirmed in our literature... to make the system of power embodied in the literature open not only to discussion but even to change».

⁵² «When the stories end tragically, the presence of exotic details may blunt the pain or keep it at a safe distance from the audience. Yet the story patterns are based on conflicts that arise within the familiar frameworks of the patriarchal family and of a wider society in which authority and property are still distributed on patriarchal lines».

⁵³ «[T]he oppression of patriarchal motherhood is not the same for all mothers nor is mothers' resistance to it».

Obras citadas

- AMUNDSEN, Darrel W., y Carol Jean DIERS (1969). «The Age of Menarche in Classical Greece and Rome», *Human Biology*, 41.1: 125-132.
- ARMIE, Madalina (2022). *The Irish Short Story at the Turn of the Twenty-First Century: Tradition, Society and Modernity*. London – New York: Routledge.
- BEARD, Mary (2017). *Women in Power*. London: Profile Books Ltd.
- BEAULIEU, Marie-Claire (18.7.2023). «How the Legacy of Strong Women in Greek Myths Lives on Today», *Tufts Now* <https://now.tufts.edu/2023/07/18/how-legacy-strong-women-greek-myths-lives-today> (Acceso: 6 de diciembre de 2024).
- DALY, Kathleen N. (2004). *Greek and Roman Mythology A to Z*. New York: VB Hermitage.
- DE BEAUVOIR, Simone (2011). *The Second Sex*. Trads. Constance Borde y Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books.
- DOHERTY, Lillian (2015). *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Londres: Bloomsbury.
- FETTERLEY, Judith (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana: Indiana University Press.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR (2020, 1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale: Yale University Press.
- HARTNELL, Jack (2019). *Medieval Bodies: Life, Death and Art in the Middle Ages*. London: Profile.
- HAYNES, Natalie (2021). *Pandora's Jar: Women in Greek Myths*. London: Picador.
- HENRY-TIERNEY, Pauline (2019). «The Whore and Her Mother: Exploring Matrophobia in Nelly Arcan's *Putain*», Loïc Bourdeau (ed.), *Horrible Mothers: Representations across Francophone North America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 23-40.
- HILLMAN, David, y Ulrika MAUDE (2015). «Introduction», David Hillman y Ulrika Maude (eds.), *The Body in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-9.
- JOY GREEN, Fiona (2020). «Feminist Mothering», Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly y Melinda Vandenbeld Giles (eds.), *The Routledge Companion to Motherhood*. New York: Routledge, 36-50.
- MCBRIDE, Eimear (2021). *Something Out of Place: Women & Disgust*. London: Profile.
- MEEHAN, Dess (2017). «Containing the Kalon Kakon: The Portrayal of Women in Ancient Greek Mythology Greek Mythology», *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 7.2: 8-26. <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=aujh> (Acceso: 6 de diciembre de 2024)
- MILES, Geoffrey (2006). *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. New York: Routledge.
- MILLER, Madeline (2022). *Galatea: A Short Story*. Dublin, London: Bloomsbury Publishing Plc.
- O'REILLY, Andrea (2020). «Maternal Theory: Patriarchal Motherhood and Empowered Mothering», Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly y

- Melinda Vandenbeld Giles (eds.), *The Routledge Companion to Motherhood*. New York: Routledge, 19-35.
- PENNY, Laurie (2011). *Meat Market: Female Flesh under Capitalism*. Alresford: Zero Books.
- RICH, Adrienne (2021, 1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company.
- SMYTH, Ailbhe (1989). «The Floozie in the Jacuzzi», *The Irish Review*, 6: 7-24.
- STURGES, Fiona (14.7.2023). «Galatea by Madeline Miller Audiobook Review – Literature’s First Incel», *The Guardian*, www.theguardian.com/books/2023/jul/14/galatea-by-madeline-miller-audiobook-review-literatures-first-incel (Acceso: 6 de diciembre de 2024).
- UMANSKY, Lauri (1996). *Motherhood Reconceived: Feminism and the Legacies of the Sixties*. New York: New York University Press.
- WOLF, Naomi (2015). *The Beauty Myth*. London: Vintage Feminism.
- WONG-WYLE, Gina (2006). «Images and Echoes in Matroreform: A Cultural Feminist Perspective», *Journal of the Association for Research on Mothering*, 8.1: 135-146. <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/5020> (Acceso: 6 de diciembre de 2024).



© Vicky Brewster

Cómo criarse una misma: la mujer clonada y el fin de la familia nuclear en *The Echo Wife* de Sarah Gailey

VICKY BREWSTER
University of Swansea

Resumen: La clonación se ha utilizado tradicionalmente en la ciencia ficción para crear extrañas réplicas de individuos, particularmente mujeres, sugiriéndose que las réplicas actúan como peculiares *mejoras* del original, sobre todo en cuanto a la representación de la feminidad, como sucede en *The Stepford Wives* (1972) de Ira Levin. Sin embargo, en los últimos diez años la clonación se ha usado en la ficción para eliminar la influencia paterna y permitir que las mujeres *crien* a sus propios clones, actuando como madres de duplicados de sí mismas. Este artículo utiliza como caso de estudio *The Echo*

Wife (2021) de Sarah Gailey para demostrar que, cuando las figuras paternales se eliminan de la ecuación doméstica, las mujeres pueden actuar como madres de sí mismas. Incluso cuando los clones son creados por varones, las originales de estos clones asumen responsabilidades maternas, alejando a las mujeres clonadas de la opresión ejercida por los varones, y llevándolas a los espacios domésticos solo para mujeres. Las mujeres *originales* asumen un papel maternal, presentando a sus clones al mundo, sin dejar de *tenerlo todo*, animando a las clones a ayudar tanto en el ámbito doméstico como

en el laboral de una manera que a menudo deja a las madres *biológicamente atrapadas*. La maternidad de las clones permite a ambas partes sanar el trauma patriarcal y experimentar un autodescubrimiento y un autoperdón que solo puede ser dado por la madre original sin la presencia del padre. Este artículo utiliza un análisis textual minucioso y la teoría materna para demostrar que la maternidad ejercida sobre el clon obstruye la familia nuclear liderada por el patriarcado, poniendo el énfasis en la autorrealización y brindando la oportunidad de llevar una nueva vida lejos de la influencia patriarcal.

Palabras clave: *The Echo Wife*, Sarah Gailey, familia nuclear, ciencia ficción, clones, patriarcado, paternidad, maternidad, espacios seguros

Abstract: The act of cloning has been traditionally used in science fiction to create uncanny replicas of individuals, particularly women, with a suggestion that the replicas act as uncanny ‘improvements’ of the original, particularly in terms of enacting femininity (as happens in *The Stepford Wives*, Ira Levin, 1972). However, in the last ten years this trend has developed to remove paternal influence and allow women to ‘raise’ their own clones, acting as mothers to duplicates of themselves. This article will use as a case study *The Echo Wife* by Sarah Gailey (2021) to demonstrate that when father-figures are removed from the domestic equation, women are able to act as mothers to themselves. Even when clones are created by men, the (femme) originals of these clones take over parental responsibilities, taking clones away from a place of oppression defined by men, and into their solo women’s domestic spaces. The ‘original’ women take on a maternal role,

introducing their clones to the world, while still ‘having it all’, encouraging clones to help in both domestic and work spheres in a way that often leaves mothers ‘biologically trapped’. The mothering of clones allows both parties to heal patriarchal trauma and experience self-discovery and self-forgiveness that can only be given by the original-mother without the father present. This article uses close textual analysis and maternal theory to demonstrate that clone motherhood disrupts the patriarchy-led nuclear family, moving the emphasis to self-actualization and providing an opportunity to redo a life away from patriarchal influence.

Keywords: *The Echo Wife*, Sarah Gailey, nuclear family, science fiction, clones, patriarchy, fatherhood, motherhood, safe spaces

Introducción

La familia nuclear es una institución que ha sido asiduamente representada y explorada en la ciencia ficción desde la década de 1950. El propio término *familia nuclear*, aunque usado desde 1924 (según el *Merriam-Webster Dictionary*) se popularizó tras la invención de la bomba atómica durante la Segunda Guerra Mundial, y las posteriores preocupaciones de la Guerra Fría en los Estados Unidos sobre la inminencia de la lluvia radiactiva. Para este capítulo, utilizaré la definición de familia nuclear de Daniela Cutas y Sarah Chan como «[f]amilias compuestas por una madre y un padre involucrados sentimentalmente entre sí, y sus hijos genéticamente relacionados que han concebido *naturalmente*»¹ (2012: 1, cursiva en el original), con el énfasis en una pareja progenitora heteronormativa y la producción

¹ «[F]amilies composed of a mother and a father romantically involved with each other, and their genetically related children that they have conceived *naturally*». La traducción del artículo completo, incluyendo todas las citas, es de Jessica Aliaga-Levrijssen.

biológica de un niño genéticamente relacionado con ambos progenitores. Si bien la familia nuclear todavía se considera el estándar ideal —etiquetada como «buena» y «natural», mientras que las familias que divergen de esta composición son «antinaturales» y «malas» (Graham, 2012: 98)—, el siglo XXI está compuesto cada vez más por familias que divergen del ideal nuclear, que está igualmente representado en la ficción de esta época.

Si bien las representaciones de la familia nuclear estaban en su apogeo entre los años 50 y 70 del siglo pasado, la ciencia ficción comenzó a usar clones para explorar los valores familiares, como se puede ver quizás en *The Stepford Wives* (1972), de Ira Levin, y también en obras como *The Fifth Head of Cerberus* (1972) de Gene Wolfe y *Solution Three* (1975) de Naomi Mitchison). Estas obras examinan la familia como unidad y las formas en las que el poder y las dinámicas de la relación intrafamiliar cambiaron a medida que el feminismo de la segunda ola se hizo más popular. En la década de 1990 y principios de la de 2000, la ficción sobre clonación se utilizó con frecuencia para presentar una lente paranoica a través de la cual imaginar la reproducción y la *ciencia enloquecida*, como se puede observar en *Never Let Me Go* (2005), de Kazuo Ishiguro y *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton. Tales textos «imaginan a los clones como pobres criaturas, potencialmente desfiguradas, psicopatológicas y generalmente desviadas de las normas culturales»² (Half, 2019: 4). Sin embargo, en los últimos años la clonación ha sido considerada, tanto en la ficción como en la realidad, como un medio de reproducción cada vez más viable.

Este capítulo examina la confluencia entre la ficción sobre clonación y la disrupción

de la familia nuclear para demostrar nuevas posibilidades para la crianza de los hijos, y específicamente para la maternidad, así como para las estructuras familiares en el momento contemporáneo. Si bien hay una extensa bibliografía sobre los vínculos científicos entre la tecnología actual de clonación y los clones representados en la ciencia ficción (para un excelente ejemplo, véase el capítulo de Aline Ferreira en este mismo volumen), este artículo no entrará en detalles sobre la ciencia de los procesos de clonación, como tampoco lo hace el texto analizado. La ciencia descrita en *The Echo Wife* (2021) de Sarah Gailey está mucho más avanzada que la tecnología de clonación de hoy en día y por ello no es relevante fijarse en su precisión. Tanto el texto principal como este artículo se centran en las ramificaciones sociológicas y psicológicas que una tecnología de clonación posible pero aún imaginaria tendría en las concepciones de la familia y la maternidad.

En el siglo XXI, la clonación se utiliza cada vez más en el terror y la ciencia ficción para presentar nuevas formas de familia, en obras como la serie Molly Southbourne de Tade Thompson (*The Murders of Molly Southbourne*, 2017; *The Survival of Molly Southbourne*, 2019; *The Legacy of Molly Southbourne*, 2022), la ya nombrada *The Echo Wife* y *The Last to Leave the Room* (2023) de Caitlin Starling. Estas novelas siguen un patrón en el que una mujer adulta descubre un clon o clones de sí misma, que son adultos en apariencia, pero infantiles en su desarrollo mental. La mujer original asume un papel maternal para «criar» al clon hasta que esté mental y emocionalmente lo bastante desarrollado como para funcionar en el mundo «real» como su propio yo individual. Este proceso produce una unidad familiar en la que

² «[I]magine clones as poor creatures, potentially disfigured, psychopathic and generally deviating from cultural norms».

la necesidad de mantener el secreto a menudo significa que el original es «madre soltera», y tiene la oportunidad de criar una versión de sí misma lejos de las influencias patriarcales dominantes que caracterizaron su propia educación. Esta situación podría respaldar la descripción de Kimberly Jackson del terror del siglo XXI como género aparentemente «empeñado en matar a todas las figuras paternas o dejarlas completamente indefensas y reemplazarlas con otra cosa, algo que a menudo se presenta como inhumano, incluso monstruoso»³ (2016: 9). Las mujeres que son *madres* en estas historias suelen ser, de hecho, solteras o se involucran solo en relaciones casuales, aunque las narraciones con frecuencia incluyen la muerte o el asesinato de hombres que podrían considerarse padres de los clones. Las mujeres que *crian* a sus clones, aunque a veces son monstruosamente inadaptadas, a menudo son retratadas como tales debido a las influencias paternas de su propia infancia. Las mujeres originales, de hecho, se vuelven mucho más humanas y menos monstruosas como resultado de la experiencia de la maternidad clonada y la satisfacción de ver una versión de sí mismas tratada con respeto y dignidad.

Si bien «se ha supuesto que los niños necesitan tanto una madre como un padre para su adecuado desarrollo psicológico y de los roles sexuales»⁴ (Graham, 2012: 99), estas novelas proponen que la eliminación de la influencia paterna proporciona una oportunidad terapéutica para que la madre/original supere su propio trauma familiar, al tiempo que permite

que la niña/clon se convierta en una persona completamente nueva sin el mismo *bagaje* heteronormativo-patriarcal que su padre/madre/original. Este artículo utiliza como estudio de caso *The Echo Wife*, de Sarah Gailey, para demostrar la presencia de esta tendencia en la ciencia ficción de terror, así como los beneficios de la crianza de los hijos lejos de la influencia patriarcal, y el impulso de rechazar la estructura familiar nuclear en la sociedad *post-milenial*. El artículo examina la novela en orden cronológico, evaluando los puntos de vista de Evelyn, la mujer original, hacia su hija/clon Martine a medida que pasa de negar su papel como madre sustituta a la aceptación, y pasa de ver a Martine como infrahumana a reconocerla como una persona completa. En *The Echo Wife*, al igual que en los otros ejemplos mencionados, «[s]in camino hacia adelante ni hacia atrás, la familia nuclear implosiona, rompiéndose en fragmentos que no se pueden volver a unir. La única salida es encajar los fragmentos en un nuevo cuadro, uno que no sea tan estricto y coherente como la fachada de perfección que la familia burguesa intenta presentar»⁵ (Jackson, 2016: 3). Si bien las mujeres de estos textos se convierten en madres al no haber otras opciones de crianza para los clones, ellas demuestran que la maternidad sin influencia patriarcal produce mujeres bien adaptadas y autorrealizadas (tanto originales como clones), y, si no libres de traumas, sí al menos armadas con las herramientas para manejar y comprender los traumas por los que han pasado.

³ «[B]ent on killing off all father figures or rendering them completely helpless and replacing them with something else, something that is often portrayed as inhuman, even monstrous».

⁴ «[I]t has been presumed that children need both a mother and a father for appropriate psychological and sex-role development» (Graham, 2012: 99).

⁵ «With no way forward and no way back, the nuclear family implodes, shattering into fragments that cannot be put back together again. The only way out is to fit the fragments into a new picture, one not nearly so tight and coherent as the facade of perfection the bourgeois family attempts to present».

Una educación patriarcal

The Echo Wife está narrada por Evelyn, una bióloga que investiga y produce clones para que actúen como dobles de individuos famosos. Al empezar la novela, se ha separado de su esposo, Nathan, después de descubrir que él había robado su investigación para fabricar un clon de Evelyn, llamado Martine, y establecer un hogar paralelo con ella. Evelyn descubre que Martine está embarazada y, después de que ambas discutan, Martine se enfrenta a Nathan preguntándole sobre el propósito de su vida como copia. Nathan intenta matarla, convencido de que su experimento ha funcionado mal, pero es Martine quien lo mata a él. Martine llama a Evelyn para que le ayude a deshacerse del cuerpo y las dos se ponen a producir un clon de Nathan para encubrir el asesinato. A medida que trabajan juntas, Evelyn descubre las diversas limitaciones que Nathan le ha impuesto a Martine, tanto en su vida hogareña como en su programación neurológica, para convertirla en su ideal de esposa y madre perfecta, al estilo de Galatea y Pigmalión. Poco después de completar el clon de Nathan, Martine descubre que él ya había fabricado, asesinado y enterrado previamente a otros doce clones de Evelyn, y decide por lo tanto no quedarse con el clon de Nathan, que toma vida. Martine y Evelyn usan uno de los clones enterrados para simular que Martine se ha suicidado, para que Martine pueda escapar. Dos semanas después, el clon de Nathan visita a Evelyn con el bebé que han tenido él y Martine, incapaz de hacer frente a la crianza del niño que tan desesperadamente quería criar como padre

solo. La historia termina con dos hogares: uno donde Nathan cuida a su bebé unos días al mes, mientras que el resto del tiempo el bebé vive en los suburbios con Martine, quien cumple así su sueño (programado o no) de ser madre.

Evelyn se crio durante la mayor parte de su infancia en el seno de una familia nuclear, que a menudo se percibe como el «mejor o el único contexto en el que *se deben* producir hijos»⁶ (Cutas & Chan, 2012: 1, cursiva en el original). El padre de Evelyn abusa de ella física y emocionalmente, llegando a romperle el brazo aún siendo una niña pequeña, y golpea con frecuencia a su madre, manteniendo un hogar en el que Evelyn y su progenitora aprenden a moverse en silencio (Gailey, 2021: 118). Se aplican allí unas reglas rígidas sobre el tiempo que Evelyn puede pasar y el espacio que puede usar en la casa (78); el padre espera que Evelyn y su madre encarnen los ideales femeninos tradicionales (19). En este sentido, el padre de Evelyn se ajusta a la visión de Jackson sobre el padre en la familia nuclear: «Lejos de proteger a su familia de una amenaza externa, el propio padre es a menudo la fuente interna de la misma»⁷ (2016: 2). La familia nuclear de Evelyn queda destruida a mediados de su adolescencia, cuando su madre al fin asesina al padre y lo entierra en el jardín, si bien la narración relata que gran parte del trauma sufrido por Evelyn es ya irreversible. Evelyn es enviada a un internado y muy rara vez vuelve a ver a su madre: su posición como niña en una familia nuclear normativa termina entonces. Para Evelyn, sus progenitores son igualmente culpables: su padre por su abuso y su madre por adaptar el hogar para acomodarlo⁸.

⁶ «[B]est or the only context in which children *ought* to be produced».

⁷ «Far from protecting his family from an external threat, the father himself is often the internal source of it».

⁸ Los padres biológicos abusivos o negligentes también aparecen en la serie *Molly Southbourne*, en la que los padres de Molly se parecen más a oficiales armados de campo de entrenamiento que a padres amorosos.

El trauma que sufre Evelyn es a menudo palpable en su monólogo interior ya como adulta. La persiguen las voces de sus padres, que la instruyen sobre la forma en que debe comportarse, incluidas frases como «*no seas una puta, Evelyn*»⁹ (Gailey, 2021: 11, cursivas en el original), «*Estate quieta. Te pareces mucho a tu madre cuando no paras quieta*»¹⁰ (12, cursiva en el original), «*Deja de llorar o te daré un motivo para llorar*»¹¹ (50, cursiva en el original), y «Nadie respeta a una cobarde, Evelyn. Nunca te disculpes»¹² (80). Además de dictar el comportamiento de Evelyn a través de su monólogo interior, tales frases y recuerdos a veces también «salían de [su] boca, en tono suave y bajo y solo un poco airado, de manera que siempre estaba al menos un poco enfadada»¹³ (126), perpetuando así el ciclo de abuso familiar¹⁴. Evelyn reconoce estos pensamientos y comportamientos, y los odia, especialmente aquellos que la hacen parecerse a su madre (211). Aunque Evelyn con frecuencia desafía estos instintos internos, estos recordatorios de su infancia refuerzan los rasgos femeninos que su padre le impuso, tal como ser callada, y apesadumbrada y estar siempre bien equilibrada. Al recibir un premio por su trabajo en torno a la clonación al comienzo de la novela, Evelyn reconoce ante los reunidos que «estáis aquí para verme, y debo disculparme

por solicitar vuestra atención, debo compensar el peso de mi requerimiento asegurándome de que mirarme será algo agradable»¹⁵ (7). Su trauma interiorizado también la lleva a sentirse resentida con los demás, especialmente con los hombres que no crecieron bajo restricciones similares, encontrando «indescribiblemente irritante tener que hablar con personas que nunca aprendieron, que nunca sintieron el dolor de una respuesta incorrecta»¹⁶ (81). Estas restricciones internas, y el odio de Evelyn hacia las mismas, son en parte lo que hace que rechace la maternidad, como explicaré con más detalle en breve.

Cuando Evelyn se casa, el papel de su padre como ejecutor patriarcal y *cabeza de familia* es asumido por su esposo, Nathan. Esta transición entre posiciones y estructuras familiares similares, se visibiliza cuando Evelyn compara su vestido de novia con el vestido que lleva para recoger su premio:

Mi vestido de novia también era hermoso (...) Satén en lugar de seda, y ceñido hasta la asfixia. Era blanco, de corte suave, con un escote bajo ribeteado en encaje de Alençon. Era agresivamente suave, empeñado en tener esperanza. Era vulnerable, allí donde mi vestido de Neufmann era severo. Era tierno,

⁹ «*[D]on't be a bitch, Evelyn*».

¹⁰ «*Don't fidget. You look exactly like your mother when you fidget*».

¹¹ «*Quit crying or I'll give you something to cry about*».

¹² «No one respects a coward, Evelyn. Never apologize».

¹³ «*[C]ame out of [her] mouth, smooth and low and only a little angry, in that way that it was always at least a little angry*».

¹⁴ La continuidad de los abusos se puede encontrar también en las novelas de Tade Thompson: los padres de Molly Southbourne le enseñan a asesinar a sus clones, inspirándoles odio y miedo contra la familia Southbourne.

¹⁵ «*[A]re here to see me, and I must apologize for requesting their attention, must make up for the weight of my demand by ensuring that looking at me will be a pleasant thing*».

¹⁶ «*[U]nspeakably galling, having to talk to people who never learned, who never felt the pain of a wrong answer*».

mientras que mi vestido de Neufmann era despiadado. (8)¹⁷

La comparación entre los dos vestidos, el símbolo del matrimonio y la familia, y el símbolo de la vida laboral de Evelyn, también demuestra que su trabajo científico le proporciona un espacio en el que puede escapar de las restricciones de la familia y de las expectativas paternas y patriarcales interiorizadas, ya que «dentro de [su] laboratorio, [ella] podía permitirse fruncir el ceño»¹⁸ (26). Hay que subrayar que cuando se habla de la posibilidad de la maternidad biológica, Evelyn siempre se siente obligada a optar entre esta y su carrera. Evelyn percibe la maternidad y el trabajo como opuestos, en lugar de como dos condiciones que se pueden mantener en tándem¹⁹. Nathan es una figura patriarcal autoritaria, pero en lugar de la violencia física, domina a Evelyn a través de la manipulación emocional, controlándola con «cobardía» en lugar de «ira» (90); así pues, Nathan «siempre pedía perdón para tratar de hacerme sentir culpable por haberme enfadado con él, o para que me echara atrás en un razonamiento»²⁰ (43).

Sin embargo, Nathan también adopta con frecuencia una postura infantil en sus relaciones tanto con Evelyn como con Martine.

Al principio, esta actitud se representa como una demostración del sentido de superioridad intelectual de Evelyn, como cuando dice que «Esperaba no tener que decirle cada pequeña cosa todo el tiempo [...] que habría algo, lo que fuera, que entendería sin que yo se lo explicara»²¹ (41). Cuando Nathan se porta de este modo infantil, Evelyn desempeña casi naturalmente el papel de madre autoritaria, «resentida porque la necesitaba tanto»²² (161). Gailey casi invita al lector a compadecerse de Nathan. Con todo, aunque Nathan no cumple con los requisitos patriarcales de «la figura paterna [como] el ancla de la familia nuclear tradicional y la estructura patriarcal a la que esta da apoyo», actúa como «el padre débil o loco [que] representa una amenaza para todo el orden social»²³ (Jackson, 2016: 8). Nathan es incapaz de controlar a su rebelde esposa y, lo que es más importante, es incapaz de persuadirla para que tenga a su hijo y, por lo tanto, complete su familia nuclear. Por esta doble incapacidad se suma a las filas de los «hombres homicidas en crisis» de los que está lleno el «género de terror»²⁴ (4).

Todo lo que Evelyn experimenta en sus dos unidades familiares, como niña y como esposa, la lleva a pensar que solo hay dos formas

¹⁷ «My wedding gown had also been beautiful (...) Satin instead of silk, and suffocatingly tight. It had been white, gently cut, with a low neckline trimmed in Alençon lace. It had been aggressively soft, determined to be hopeful. It had been vulnerable, where my Neufmann gown was severe. It had been tender, where my Neufmann gown was pitiless».

¹⁸ «[I]nside her lab, she could afford to frown».

¹⁹ Este tema también aparece en *The Last to Leave the Room*, de Starling, en el que la protagonista, Tamsin Rivers, también es una científica que usa su clon inicialmente como un experimento. A pesar de la atracción por uno de sus colegas, se da a entender que Tamsin está demasiado unida a su trabajo para mantener una relación romántica.

²⁰ «[A]lways apologized to try to make me feel guilty for having been angry with him, or to make me back down from a point».

²¹ «I hoped that I wouldn't have to tell him every little thing all the time ... that there would be something, anything, that he would understand without me spelling it out».

²² «[R]esenting [Nathan] for being needy».

²³ «[T]he weak or mad father [who] represents a threat to the entire social order».

²⁴ «[H]omicidal males-in-crisis» de los que «horror genre is filled».

de existir: o como una «perra que necesita controlarlo todo» o como una «presa fácil»²⁵ (Gailey, 2021: 125). Evelyn es retratada como singularmente inadecuada para formar parte de una familia nuclear por su negativa a tener hijos con Nathan, su conspiración con su madre para encubrir el asesinato de su padre y su constante preferencia de su carrera por encima de su familia. Ella percibe su incapacidad como un fracaso personal; las dos posiciones como «perra» y «presa fácil» son negativas. De hecho, Evelyn percibe con frecuencia la programación patriarcal de Martine como una crítica a su propia feminidad, ya que pone de manifiesto «lo diferente que era ella de mí, y la terrible verdad de que todas las diferencias habían sido escogidas a propósito. [...] Todo lo que admiraba de ella era, por necesidad, algo que me faltaba»²⁶ (194). Sin embargo, la creación por parte de Nathan de la «esposa perfecta» (una mujer programada para desear la maternidad por encima de todo, para representar todos los comportamientos femeninos contra los que lucha Evelyn) sugiere que la aceptación y el disfrute del ideal de la familia nuclear, por parte de la madre, es un mito. A pesar de haber sido creada para ser parte de una familia nuclear y desear ser esposa y madre por encima de cualquier otra cosa, Martine (y sus hermanas muertas) rechazan esta vida en busca de un propósito más satisfactorio, un acto que Nathan percibe como un fallo fundamental de los clones, justificando así su eliminación.

Evelyn tiene la oportunidad de abrazar la maternidad dentro de una unidad familiar nuclear cuando, algunos años antes de que ella y Nathan se separen, queda embarazada. Evelyn aborta sin consultar con él, sintiendo un rechazo visceral a este modelo de familia. Esta experiencia dolorosa hace que Evelyn vea que su visión y la de Nathan de lo que debería ser su familia son diametralmente opuestas: él «no supo ver que [ella] nunca se habría quedado con ese bebé. No se dio cuenta de que su carrera era todo lo que necesitaba dejar tras de sí»²⁷ (41). A pesar de la certeza de sus convicciones, la misoginia interiorizada de Evelyn, caracterizada por las voces de sus padres y reforzada por los deseos de Nathan, la lleva a criticarse con dureza como una mujer egoísta. Se dice a sí misma que su marido «*Está muerto porque no pudiste obligarte a darle un bebé [...] Está muerto porque fuiste egoísta*»²⁸ (65, cursiva en el original). La idea del egoísmo se plantea con frecuencia en las decisiones de las mujeres sobre la maternidad. Muchas mujeres que han optado por no tener hijos se han quejado de que han sido etiquetadas como egoístas (Stevenson, 2015; Stewart, 2019; Thorpe, 2022); incluso el Papa Francisco ha afirmado que «la decisión de no tener hijos es egoísta»²⁹ (en Kirchgassner, 2015). En la introducción a su colección de ensayos sobre la monoparentalidad, *Selfish, Shallow and Self-Absorbed*, Meghan Daum describe el adjetivo «egoísta» como el «dardo estándar»³⁰ que se utiliza como crítica contra los adultos sin hijos y en particular contra las mujeres

²⁵ «[B]itch who needs to control everything» or as an «easy mark».

²⁶ «[H]ow different she was from me [Evelyn], and the awful truth that every difference was on purpose. ... Anything I admired about her was, by necessity, something I found lacking in myself».

²⁷ «[F]ailed to see that [Evelyn] would never keep that baby. He failed to see that [her] career was all the legacy [she] would ever need».

²⁸ «*He's dead because you couldn't make yourself give him a baby ... He's dead because you were selfish*».

²⁹ «The choice not to have children is selfish».

³⁰ «[S]tandard barb».

(2015: 5). Del mismo modo, en su estudio sobre las mujeres que eligen la maternidad a solas, «Choosing Single Motherhood? Single Women Negotiating the Nuclear Family Ideal», Susanna Graham observa que las mujeres que eligen tener hijos solas también se ven a sí mismas, o son alentadas por fuerzas externas a verse a sí mismas, como «egoístas» (2012: 102). Este menosprecio es el resultado de una sociedad heteropatriarcal que valora la unidad familiar nuclear como el *mejor* medio de criar hijos y, por lo tanto, critica cualquier unidad familiar que subvierta esta expectativa, incluida la personas que eligen no tenerlos. No sorprende, pues, que Evelyn, en un arrebato de misoginia internalizada, se culpe de la muerte de Nathan porque no quiere tener un hijo con él. Sin embargo, lo que mata a Nathan es su insistencia en mantener las restricciones de una estructura familiar nuclear. Una vez eliminada su influencia, Evelyn y Martine pueden explorar estructuras familiares más flexibles.

Cómo encajar el clon en la familia

Cuando comienzan a pasar tiempo juntas, Evelyn percibe una serie de parecidos entre Martine y otras personas de su vida. Inicialmente, Evelyn solo puede ver a Martine como un clon, similar a los que desarrolla para realizar una función durante un breve período y luego ser *reciclados*. Desde un punto de vista legal y sociológico, «los clones no son

personas, jurídicamente hablando. No tienen derechos. Son especímenes»³¹ (Gailey, 2021: 55), por ello Evelyn le dice a su asistente de laboratorio que Martine «es un espécimen. No es como si ella fuera *yo*»³² (176, cursiva en el original).³³ Este énfasis en la diferencia entre Evelyn como el original y Martine como su clon parece justificado según Bert-Jaap Koops porque el clon viola «el derecho de una persona a la integridad»³⁴ (2013: 49); por ello, Evelyn solo puede ver la personalidad de Martine como una infracción contra su propia integridad. Si bien el estatus técnico de Martine como infrahumana es a veces útil para Evelyn —como cuando la programación de Martine por parte de Nathan hace que sea «mucho más simple no tener que preocuparse por sus sentimientos»³⁵ (Gailey, 2021: 147)—, Evelyn percibe en seguida que hay muchas cosas en Martine que al fin y al cabo la convierten en una persona, como su capacidad para luchar contra su programación neurológica (147) y para reproducirse biológicamente (47). A medida que la percepción de Evelyn cambia, se vuelve casi natural que Evelyn piense en Martine como alguien de su familia, en lugar de como una total extraña. Ayuda además el uso que Martine hace del apellido de Nathan «como si fuera una Caldwell»³⁶ (32), así como su similitud física con los padres de la propia Evelyn (137).

Evelyn reconoce en Martine muchos de los gestos de su madre, especialmente en su habla («Mi madre hablaba así. Martine hablaba

³¹ «Clones aren't people, legally speaking. They don't have rights. They're specimens».

³² «[Martine's] a specimen. It's not like she's *me*».

³³ Tamsin tiene una actitud similar a su clon en *The Last to Leave the Room*, y pasa varios días, antes de perder la memoria, experimentando con su clon, incluso llegando a extirparle un ojo.

³⁴ «[V]iolat[ing] a person's right to integrity».

³⁵ «[S]o much simpler not having to worry about [Martine's] feelings».

³⁶ «As if she were a Caldwell. As if she got to have a name at all».

así»³⁷ [27]) y sus expresiones faciales («Me estremeció la expresión de su rostro. [...] Se parecía mucho a mi madre»³⁸ [98]). A medida que Evelyn intenta definir su relación, las similitudes de Martine con su madre la llevan a considerar si ella misma se ha vuelto «como [su] padre»³⁹ (98). En este sentido, Evelyn trata aún de encajar en los parámetros de la familia nuclear, imaginando un *papá* y una *mamá* en su posición y la de Martine. Sin embargo, esta situación también la lleva a reconocer sus propios rasgos abusivos. Si Martine tiene comportamientos similares a los de la madre maltratada de Evelyn, ¿significa eso que Evelyn se ha convertido en la abusadora en lugar de su padre? Evelyn es ciertamente fría y tiende al enfado, aunque no sea directamente violenta; no obstante, las voces que oye constantemente en su cabeza y que son atribuibles al abuso paterno sugieren que está repitiendo un ciclo en lugar de perpetrar nuevos abusos propios. Evelyn es un personaje en constante cambio, capaz de identificar estos pensamientos y comportamientos y de reconocerlos como peligrosos y/o inaceptables, utilizando esta información para cambiar la forma en que trata a los demás. Por tanto, a medida que Martine se convierte en una *persona* de verdad se le hace más fácil a Evelyn resistirse a perpetuar el abuso paterno.

Este cambio exige un examen de la relación entre Nathan y Martine en comparación con la de los padres de Evelyn. En la creación de

Martine, Nathan prioriza muchos de sus propios deseos patriarcales, de manera que limita las capacidades de Martine. Ella es incapaz de decir nada directamente conflictivo o contradictorio sea quien sea su interlocutor; no puede dormir excepto entre horas específicas, no importa cuán cansada esté; y es incapaz de mentirle a Nathan, excepto en los casos en los que debe decirle «lo que quiere oír»⁴⁰ (194). Si bien Evelyn considera propio de un cobarde que Nathan haya limitado las capacidades y la personalidad de Martine (86), reconoce que había creado a las mujeres clones «para que vivieran con a él. Vidas incompletas, tal vez, pero probablemente no lo había visto de esa manera»⁴¹ (226). La pasividad resultante de la programación de Martine «era cómo funcionaba toda su relación: ella lo hacía sentir imprescindible de una manera que [Evelyn] nunca hizo»⁴² (97). Evelyn no solo percibe la naturaleza de la relación de Nathan y Martine como la que existe entre un creador y un clon, sino como un vínculo típico de cualquier matrimonio basado en la familia nuclear, comparable a su propio matrimonio con Nathan. La función de Martine es hacer que Nathan se sintiera indispensable, como deben sentirse todos los padres de familia, y las limitaciones que Nathan le impone a Martine promueven este ideal. Evelyn comprende que «Nathan no había pensado en [ella misma] como algo diferente a los especímenes que había enterrado en su patio. Para él, todas éramos iteraciones del

³⁷ «My mother talked like that. Martine talked like that».

³⁸ «It shook me, the expression on her face. ... She looked so much like my mother».

³⁹ «[L]ike [her] father».

⁴⁰ «[W]hat he wants to hear».

⁴¹ «[T]o live alongside him. Incomplete lives, maybe, but he probably hadn't seen it that way».

⁴² «[W]as the whole function of their relationship: She made him feel essential in a way [Evelyn] never did».

mismo experimento. Todas éramos vehículos para realizar sus sueños»⁴³ (226). Para Nathan, los clones y las esposas/madres son lo mismo. Es revelador que Nathan, desesperado por tener una familia, opte por fabricar una esposa y madre en lugar de un bebé, sobre todo porque se supone que el fin principal de la clonación es tener hijos (Orentlicher, 1999: 1021; Graham, 2012). Nathan se interesa no tanto por la paternidad como por el papel del padre dentro de una unidad familiar nuclear.

A la larga, Evelyn llega a percibir a Martine como una tabula rasa de sí misma, es decir, un yo sin las experiencias y el trauma de la infancia que tanto atormentan a Evelyn. Esta percepción se expresa en un lenguaje de desdoblamiento, como cuando Evelyn dice que «No podía darle la espalda a Martine. No podía escapar de ella, como tampoco podía escapar de mí misma»⁴⁴ (Gailey, 2021: 35). Tanto en el lenguaje utilizado como en la forma, Evelyn y Martine son descritas de manera que se sugiere una imagen especular más allá de su obvio parecido, como cuando duermen espalda con espalda en posiciones idénticas⁴⁵ o cuando su respiración se sincroniza. Sin embargo, también se enfatizan las diferencias, que a menudo se atribuyen a los esfuerzos de Evelyn por «entrenarme consciente y esforzadamente»⁴⁶ para evitar los gestos que Martine y la madre de Evelyn tienen en común (36). Evelyn señala que «Nadie le había enseñado [a Martine] cómo sentir desprecio hacia los mismos»⁴⁷ (82), con lo que se compara la educación de Evelyn y lo que inicialmente se percibe como

la *educación* relativamente fácil que Martine ha recibido. Las diferencias se deben a que Martine actúa con naturalidad, mientras que tras su crianza abusiva en una unidad familiar nuclear restrictiva Evelyn no es jamás natural. Esta distinción sugiere que Martine es una versión mejorada de Evelyn (48), una idea que perturba a Evelyn a lo largo de la novela. No obstante, Martine también ayuda a Evelyn a reconocer y aceptar el efecto que su trauma infantil ha tenido en sus relaciones adultas, en su autocontrol y en su desprecio por aquellos que no han experimentado abusos. Si bien Evelyn reconoce su yo (¿natural?) en Martine, y los cambios introducidos para que Martine sea más del agrado de Nathan, comprende que Martine es una persona autónoma. En la práctica, la clonación no podrá crear los duplicados exactos que se encuentran a menudo en la ficción sino individuos con apariencias y personalidades muy diferentes a las originales (Koops: 2013, 130), como sucede, por otra parte, con los gemelos. Evelyn llega a reconocer que Martine, aunque comparte su composición genética, es una *persona*, así se pone de relieve la importancia de la crianza y la educación recibidas en la personalidad del adulto.

Al reconocer a Martine como persona autónoma, Evelyn se posiciona como madre respecto a Martine. David Orentlicher señala que esta es una situación bastante común en la ficción sobre clones, que «a menudo se refiere a los originales como “progenitores”»⁴⁸ (1999: 1019). Aunque Martine tiene un cuerpo adulto, Evelyn subraya en diversas ocasiones que su

⁴³ «Nathan hadn't thought of [Evelyn] as a different kind of thing than the specimens he buried in his backyard. To him, we were all iterations of the same experiment. We were all vehicles to carry his dreams».

⁴⁴ «I couldn't turn my back on Martine. I couldn't escape her, any more than I could escape myself».

⁴⁵ Se aclara que Evelyn y Martine, pese a dormir juntas nunca tienen una relación lésbica.

⁴⁶ «[C]onsciously, effortfully trained myself out of».

⁴⁷ «No one had ever shown [Martine] how to access contempt for them and their savage curiosity».

⁴⁸ «The literature often refers to originals as 'parents'».

mente solo tiene dos años y medio, los que lleva viva.⁴⁹ Como resultado, la *maternidad* de Martine a menudo se presenta como similar a la crianza de un niño pequeño. Por ejemplo, Evelyn dice: «Tuve que irme antes de que empezara el llanto. Podía lidiar con muchas cosas, pero no tenía paciencia con sus lágrimas»⁵⁰ (Gailey, 2021: 59). Cuando Martine tiene un berrinche, «de repente me di cuenta de que lo hacía sin ganas, era algo que estaba probando. [...] Estaba imitando la furia que había visto, para ver si encajaba con cómo se sentía»⁵¹ (154). Esta extraña situación pone de relieve una preocupación diferente a la de gran parte de la ficción sobre clones de décadas anteriores. A menudo se hace hincapié en cómo, «a medida que las células envejecen, pierden su capacidad de sufrir más divisiones celulares», hasta que se llega a la pregunta crucial: «¿Los niños clonados a partir de células adultas envejecerán más rápidamente?»⁵² (Orentlicher, 1999: 1021). Sin embargo, Gailey y otros autores de novelas similares están más preocupados por el desarrollo mental y emocional de los clones, preguntándose más bien si los clones adultos con mentes completamente nuevas maduran emocionalmente con suficiente celeridad para adaptarse a su cuerpo.

El paso de Evelyn al papel de *madre* le hace cuestionar sus propias capacidades, así como sentir preocupación por el desarrollo de Martine. De nuevo la atormentan sus posibles impulsos abusivos, supuestamente

heredados de su padre, y reconoce que, si bien la programación de Nathan para que Martine sea obediente la limita, a Evelyn «le gustaba más [Martine] cuando hacía lo que le decían»⁵³ (148). Con todo, el reconocimiento de estos impulsos por parte de Evelyn, y su percepción de Martine como otra versión de sí misma, la empuja a cambiar el ciclo de abuso y a criar a su *hija* de manera diferente. A medida que Evelyn se acostumbra a ser la *madre* de Martine, comienza a apreciar los beneficios de una situación en la que «ella era la que sabía lo que estaba pasando. Era digna de confianza. Tenía el control»⁵⁴ (93). Este control se correlaciona con el control que Evelyn siente cuando trabaja en su laboratorio. Aunque Evelyn siente que la maternidad y la carrera profesional no pueden coexistir dentro de los confines de una unidad familiar nuclear, lo cierto es que tanto cuando trabaja como cuando es madre en sus propios términos lo que la satisface es estar en una posición de control.

Nuevas formas de crianza

A diferencia de Evelyn, el mayor deseo de Martine es ser madre. Aunque este deseo es parte de su programación, reflejando así los ideales de Nathan, el deseo de maternidad y el placer que Martine obtiene de la misma continúan mucho después de que Martine altere otras áreas de su programación. Esto sugiere que

⁴⁹ Esto no es obstáculo para que sea una buena madre para su hija, ya que bajo tutela de Evelyn madura con rapidez e, igualmente, Nathan la ha programado para ser una madre óptima.

⁵⁰ «I needed to leave before the crying began. I could deal with a lot of things, but I didn't have the patience for her tears».

⁵¹ «Her heart wasn't in this fight, I suddenly realized—it was something that she was trying on. (...) She was imitating the anger she'd seen before, seeing if it fit the way she was feeling».

⁵² «As cells age, they lose their ability to undergo further cell divisions», asking «Will children cloned from adult cells therefore age more quickly?».

⁵³ «[L]iked it better when [Martine] did what she was told».

⁵⁴ «[W]as the one who knew what was going on. [She] was trustworthy. [She] was in control».

el deseo de Martine por la maternidad es una cualidad inherente, más allá de su programación aunque también debido a esta. Martine podría optar por resistirse, como hace con su pasividad programada y con su incapacidad de cuestionar las órdenes, pero de hecho abraza la maternidad y se deprime profundamente durante el breve período en que está separada de su hija. La diferencia entre estar programada para querer la maternidad y quererla por sí misma es muy importante para Martine. Como afirma, «yo sí quiero ser madre. Lo quiero. Más que nada. Solo quería saber si podía opinar o no»⁵⁵ (56). Además, a medida que Martine pasa más tiempo con Evelyn y se da cuenta de hasta qué punto su relación con Nathan era abusiva, percibe la maternidad como algo que «hizo que valiera la pena todo lo que Nathan le hizo pasar»⁵⁶ (156). En algunos aspectos, esta situación también se ve respaldada por la frecuencia con la que Martine se alinea con la naturaleza, mientras que Evelyn está alineada con la ciencia, a pesar de que Martine es una construcción tecnocientífica. La maternidad «natural» de Martine supone un gran cambio ya que «su satisfacción le pertenecía a ella, y solo a ella. Había hecho algo, y lo poseía por completo, y nadie podía quitárselo»⁵⁷ (223).

Después de que Martine dé a luz y se convierta en madre, su relación con Evelyn cambia de nuevo. A veces se les representa como los coprogenitoras de la bebé Violet, con

Martine asumiendo un papel tradicionalmente maternal en el que «le gusta tener la cena lista para cuando [Evelyn] llega a casa, le gusta tener el fuego encendido»⁵⁸ en el hogar (274). Esta visión doméstica podría sugerir un regreso a la unidad familiar nuclear, pero al final de *The Echo Wife*, Evelyn y Martine han negociado una dinámica familiar mucho más matizada. Evelyn se aparta constantemente de la crianza de la niña a la manera de sus propios padres, sin dejar de alentar a Martine mientras le enseña con toda amabilidad todo lo que Nathan descuidó, ayudando a Martine a funcionar mejor de forma independiente. Evelyn es «cautelosa [...] y usa una voz suave y palabras simples»⁵⁹ (109), encontrando «sorprendentemente fácil guiarla a través del proceso. Era natural. No esperaba estar orgullosa de ella, pero lo estaba»⁶⁰ (110). Si bien Evelyn rechaza la maternidad biológica, sí aprecia los aspectos de la maternidad de Martine que le permiten funcionar de manera independiente, como «desafiándola»⁶¹ (109). De esta manera, Evelyn aprende a priorizar las necesidades de Martine, reflejando la experiencia de muchas madres solteras en el estudio de Graham sobre la maternidad soltera de libre elección, estudio en el que una participante «dejó de preguntarse si embarcarse en la maternidad soltera por una libre elección era correcto cuando se dio cuenta de que no se trataba de que las familias fueran “blancas o negras, correctas e incorrectas”, sino si era una

⁵⁵ «I do want to be a mother. I want this. More than anything. I just wanted to know whether I had a say or not».

⁵⁶ «[M]ade it worth everything Nathan put [her] through».

⁵⁷ «[H]er contentment belonged to her, and to her alone. She had made something, and she owned it entirely, and no one could take it from her».

⁵⁸ «She likes to have dinner ready by the time [Evelyn] get[s] home, likes to have a fire lit».

⁵⁹ «[C]areful (...) us[ing] a soft voice and small words».

⁶⁰ «[S]tartlingly easy to guide her through the process. She was a natural. I hadn't expected to be proud of her, but there it was».

⁶¹ «Challenging her».

decisión correcta para el niño»⁶² (2012: 107). Criar a Martine le permite a Evelyn enfrentarse a los elementos abusivos dentro de sí misma y recontextualizar las suposiciones que había hecho sobre la relación de sus padres entre sí y consigo misma. La suposición de Evelyn de la forma en que funcionaba la relación de sus padres se basaba en su propia perspectiva sesgada como niña dentro de la unidad familiar nuclear, experimentada como:

Algo que se oponía directamente a la nostalgia. Era un odio por todo lo que había pasado entre mis padres, por quienes habían sido juntos, por la forma en que me habían atrapado con su miedo y su ira y su desesperada necesidad de que todos en el mundo pensaran que ellos estaban bien, que yo estaba bien, que las paredes de nuestra casa estaban construidas sobre tierra firme. (Gailey, 2021: 260)⁶³

Gailey llama la atención aquí no solo sobre las relaciones interpersonales entre Evelyn y sus padres como personas, sino que enfatiza cómo esto se simboliza en la casa construida sobre terreno firme. Gailey critica no solo a una familia abusiva, sino su estructura como unidad familiar nuclear. Evelyn reconfigura su perspectiva, basada en su experiencia como *madre* de Martine, para reconstruir lo que sabe sobre sus padres y sobre sí misma.

En la aparente felicidad doméstica de Martine y Evelyn al final de la novela, existe el peligro de repetir los abusos de la infancia de Evelyn. Martine y Evelyn comparten el antiguo dormitorio de los padres de Evelyn, pero ella matiza que comparten «un colchón nuevo sobre un somier viejo»⁶⁴ (274). La *pareja* toma un formato familiar establecido y coloca algo nuevo encima, que borra el abuso y promueve la igualdad. Del mismo modo, cuando Evelyn señala: «Somos felices aquí, en este hogar que hemos construido»⁶⁵ (275), el énfasis está en el (nuevo) hogar construido por ambas en lugar del (viejo) hogar que habitan. A pesar de que el edificio es el mismo en el que Evelyn creció (y del mismo modo, Martine, Evelyn y Violet podrían ser vistas como una unidad familiar similar a la de Evelyn cuando era niña), juntas han construido algo nuevo dentro de él: un nuevo tipo de estructura familiar. No vemos cómo Evelyn comparte la crianza de Violet, o cómo la niña crece, pero se anima al lector a pensar en esta nueva unidad familiar como una propuesta de sana independencia⁶⁶. Como muestra la investigación de Graham:

En la edad adulta temprana, las personas de hogares con madres solteras mostraron niveles más bajos de ansiedad, depresión, hostilidad y consumo problemático de alcohol que sus equivalentes de familias tradicionales

⁶² «[S]topped asking herself whether embarking on single motherhood by choice was right when she realized it wasn't about families being 'black and white, right and wrong' but whether it was an 'OK' decision for the child».

⁶³ «[S]omething that directly opposed nostalgia. It was a hatred for everything that had ever passed between my parents, for the people they had been together, for the way they had trapped me with their fear and their anger and their desperate need for everyone in the world to think that they were fine, that I was fine, that the walls of our house were built on steady ground».

⁶⁴ «[A] new mattress on an old bedframe».

⁶⁵ «We're happy here, in this home we've made».

⁶⁶ Se aclara que Nathan participa mínimamente con las estancias de la pequeña Violet en su casa, a la que Evelyn lleva. Nathan vive lejos e ignora que Martine sigue viva.

y los mismos niveles que las criadas en familias de parejas lesbianas, lo que indica que esta forma de familia puede ser en realidad *mejor* para los niños que la familia nuclear considerada ideal. (2012: 106)⁶⁷

Del mismo modo, «los estudios de familias encabezadas por madres lesbianas han desafiado los supuestos heteronormativos que subyacen a las teorías sobre lo que los niños necesitan de sus familias, lo que lleva a la perspectiva de que el bienestar infantil depende más de los procesos familiares y las habilidades de crianza que de la estructura»⁶⁸ (106). Las unidades familiares en las que se elimina la influencia patriarcal, según vemos en *The Echo Wife*, producen hijos con un mayor bienestar y menos problemas de salud mental que la norma familiar nuclear. En su unidad familiar ficticia, Gailey describe, así pues, un patrón que está empezando a verse en la investigación sobre las familias de la vida real.

Con todo, más que demostrar que una familia sin influencia patriarcal es beneficiosa, la novela de Gailey y otras sobre clones del siglo XXI proporcionan un medio para que la protagonista supere su trauma para convertirse en una persona y madre mejor adaptada. Evelyn desarrolla el deseo de salvar a Martine y, al hacerlo, salva una versión de sí misma. Evelyn

reconoce en Martine que «ella misma era solo una cosa, era solo una *cosa rota*»⁶⁹ (Gailey, 2021: 240), pero lo más importante es que toma medidas para «arreglar» a Martine sacándola de una situación tóxica. Evelyn reconoce que «no podía volver a meter [a Martine] en esa casa en la que estaba siempre esperando permiso, donde estaba callada, siempre iba con tiento y carecía de curiosidad»⁷⁰ (192), viendo así el patrón de comportamiento que ella misma había asumido: un autocontrol extremo basado en la quietud y la pasividad. Al ver a Martine como una niña, Evelyn también es capaz de enfrentarse a su niña interior, una técnica terapéutica psiquiátrica común. Stefan Halft observa que «las narrativas sobre clonación sirven como estrategias de reparación que, en última instancia, intentan mantener los límites de la normalidad»⁷¹ (2019: 132). Si bien *The Echo Wife* refleja indudablemente una estrategia de reparación, la intención de Gailey parece ser subvertir los límites de la normalidad, tal como se expresa a través de la familia nuclear. Esta se expone a una crítica incisiva, y Evelyn y Martine crean algo nuevo sobre los cimientos que les quedan. La parodia de Martine y Evelyn de una familia nuclear establece por lo tanto una fuerte distinción entre el abuso del pasado y la igualdad del presente. Mientras que el padre de Evelyn había usado un reloj de

⁶⁷ «In early adulthood those from solo mother households showed lower levels of anxiety, depression, hostility and problematic alcohol use than their counterparts from traditional families and the same levels as those raised in lesbian couple families, indicating that this family form may actually be ‘better’ for children than the nuclear family held as ideal»,

⁶⁸ «[R]esearch from families headed by lesbian parents has challenged the heteronormative assumptions underlying theories about what children need from their families, leading to the perspective that child wellbeing depends more on family processes and parenting abilities than structure». De hecho, las historias contemporáneas sobre clonación y maternidad con frecuencia presentan relaciones sáficas o asexuales, como entre Tamsin y Lachlan Woodfield en *The Last to Leave the Room*, o la familia platónica *queer* que varios de los clones de Molly desarrollan en *The Legacy of Molly Southbourne*.

⁶⁹ «[S]he was just a thing, she was just a *broken thing*».

⁷⁰ «[C]ouldn’t put [Martine] back into that house where she was constantly waiting for permission, where she was quiet and careful and uncurious».

⁷¹ «[C]lone narratives serve as strategies of repair which eventually try to maintain the boundaries of normality».

arena para cronometrar el período en el que se le permitía a Evelyn hacerle preguntas, Evelyn deja ese mismo reloj «en la caja de la esquina. No necesito el reloj de arena, porque le doy a Martine más de una hora. Respondo a sus preguntas hasta que se termina la respuesta [...] No soy un monstruo»⁷² (Gailey, 2021: 275). Evelyn reconoce que los métodos de crianza de su padre son monstruosos y decide criar a sus hijas, Martine y Violet, sin dejar de trabajar, de manera diferente.

La dinámica final entre la *hija* Martine y la *madre* Evelyn es a veces monstruosa, autoritaria y abusiva, pero nunca de codependencia. Evelyn y Martine tienen roles establecidos como iguales. Evelyn reconoce la toxicidad de la relación heteronormativa propia de la familia nuclear cuando señala: «cada vez que he intentado *necesitar* a alguien, ha sido un error. Traté de necesitar a Nathan, pero no pude necesitarlo lo suficiente como para satisfacer su hambre de ser necesario»⁷³ (96). El lenguaje de Evelyn al describir a Martine en su relación se centra en la igualdad, utilizando palabras como «par» (229), «igual» (132), «persona» (240) y «segura, autoritaria» (228)⁷⁴. Si bien estos términos pueden parecer fríos de forma aislada, esta frialdad caracteriza gran parte de los usos lingüísticos de Evelyn, si bien solo ella usa en la novela este tono un tanto académico. Por otra parte, el papel de Martine en la propuesta de la autora de una estructura familiar diferente anima a Evelyn a cuestionar su propia función

y, en consecuencia, su investigación (lo que siempre ha elegido por encima de la familia), preguntándose «¿*Por qué existes? ¿Para qué sirves?*»⁷⁵ (49, cursiva en el original). Aunque esta pregunta se le hace inicialmente a Martine, necesariamente también aplica a Evelyn y a sus roles dentro de la unidad familiar. Al final de la novela, Evelyn sigue siendo egoísta, pero hay espacio dentro de ella para explorar nuevos caminos hasta entonces ignorados por la influencia patriarcal sobre su propio pensamiento. La domesticidad independiente de Martine abre nuevas posibilidades para Evelyn, y ambas coexisten como una unidad familiar de iguales, junto a Violet: «entramos, y cerramos la puerta de entrada tras nosotras, y estamos solas juntas, las tres»⁷⁶ (272).

Conclusión

En este artículo se han utilizado varios ensayos éticos sobre la clonación con fines reproductivos como parte de su base referencial, ya que la ficción sobre clones a menudo plantea cuestiones éticas dentro de la práctica de la reproducción y de los descubrimientos científicos en general. David Orentlicher escribe que «no hay mucho de qué preocuparse»⁷⁷ en el uso de la clonación para producir hijos, «suponiendo que la clonación realmente se pueda realizar de una manera que produzca niños normales y sanos»⁷⁸ (1999: 1020).

⁷² «[I]n the box in the corner. I have no need of the hourglass, because Martine gets more than an hour from me. I answer her questions until the answering's done (...) I'm not a monster».

⁷³ «[E]very time I've tried to *need* someone—it's been a mistake. I tried to need Nathan, but I couldn't need him enough to satisfy his hunger to be necessary».

⁷⁴ «[P]eer», «equal», «person», y «confident, authoritative».

⁷⁵ «[W]hy do you exist? What are you even for?».

⁷⁶ «[W]e go inside, and we close the front door behind us, and we are alone together, the three of us».

⁷⁷ «[N]ot that much to worry about».

⁷⁸ «[A]ssuming that cloning really can be performed in a way that yields normal, healthy infants»

Pero ¿cómo se define y determina lo que es *normal* y *saludable*? En el contexto del artículo de Orentlicher, estos términos se refieren a factores físicos. Sin embargo, la ficción sobre clones actual resalta que la normalidad y la salud deben garantizar el bienestar mental y emocional. Las novelas de Gailey, Thompson y Starling enfatizan el desarrollo emocional, el trauma familiar y los medios terapéuticos para superar los ciclos de abuso. Estas ficciones también subvierten la familia nuclear, cuyo futuro «parece sombrío, ya que los miembros individuales luchan por encontrar nuevas posiciones de identidad en un entorno social que cambia rápidamente, perseguido tanto por los fantasmas de los oprimidos como por la sombra del patriarca en retirada»⁷⁹ (Jackson, 2016: 14). Esta situación hace que la culpa de la toxicidad de la familia nuclear, con justicia o sin ella, recaiga directamente en el patriarca. Esta culpa es manifiesta en la ficción sobre clones en la que las mujeres disfrutan de la oportunidad de criar una versión nueva de sí mismas lejos de esta influencia heteronormativa-patriarcal, apoyando así la idea de que «la clonación ha socavado el argumento de que la familia nuclear es y debe ser privilegiada por razones biológicas»⁸⁰ (Macintosh, 2012: 197). También se socava el hecho de que la familia nuclear priorice la figura paterna como cabeza de familia, como patriarca necesario para garantizar el bienestar y la estructura de la unidad familiar. Este artículo ha demostrado, en suma, que las novelas sobre clones exploran estructuras que eliminan o reprimen al patriarca de la familia nuclear y, al hacerlo, proporcionan un medio terapéutico para criar niños más sanos y para la autosanación materna.

Obras citadas

- CUTAS, Daniela, y Sarah Chan (2012). «Introduction», Daniela Cutas y Sarah Chan (eds.), *Families: Beyond the Nuclear Ideal*. London: Bloomsbury Academic.
- DAUM, Meghan (2015). *Selfish, Shallow, and Self-Absorbed: Sixteen Writers on the Decision Not to Have Kids*. London: Picador.
- GAILEY, Sarah (2021). *The Echo Wife*. London: Hodder & Stoughton.
- GRAHAM, Susanna (2012). «Choosing Single Motherhood? Single Women Negotiating the Nuclear Family Ideal», Daniela Cutas y Sarah Chan (eds.), *Families: Beyond the Nuclear Ideal*. London: Bloomsbury Academic.
- HALFT, Stefan (2019). «Clones as Human Monsters: Looking for Normality in the Age of Cloning», Andrea S. Dauber (ed.), *Monsters in Society: An Interdisciplinary Perspective*. Boston – Amsterdam: Brill.
- HANSEN, Solveig L. (2018). «Family Resemblances: Human Reproductive Cloning as an Example for Reconsidering the Mutual Relationships between Bioethics and Science Fiction», *Journal of Bioethical Enquiry*, 15: 231-42.
- JACKSON, Kimberley (2016). «Introduction». Kimberley Jackson (ed.), *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror*. Cham: Springer.
- KIRCHGAESSNER, Stephanie (11.2.2015). «Pope Francis: not Having Children

⁷⁹ «[L]ooks bleak, as the individual members struggle to find new identity positions in a rapidly changing social milieu, haunted both by the ghosts of the oppressed and the shadow of the retreating patriarch».

⁸⁰ «[C]loning has undermined the argument that the nuclear family is and should be privileged for biological reasons».

- Is Selfish», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2015/feb/11/pope-francis-the-choice-to-not-have-children-is-selfish> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- KOOPS, Bert-Jaap (2013). «A Unique Copy: The Life and Identity of Clones in Literary Fiction». Bert-Jaap Koops, Christoph H. Lüthy, Annemiek Nelis, Carla Sieburgh, J.P.M. Jansen, Monika S. Schmid (eds.), *Engineering the Human: Human Enhancement Between Fiction and Fascination*. Cham: Springer.
- MACINTOSH, Kerry Lynn. (2012). «Human Cloning and the Family in the New Millennium», Daniela Cutas y Sarah Chan (eds.), *Families: Beyond the Nuclear Ideal*. London: Bloomsbury Academic.
- ORENTLICHER, David (1999). «Cloning and the Preservation of Family Integrity», *Louisiana Law Review*, 59.4: 1019-1039.
- STEVENSON, Alison (10.5.2015). «Why Can't a Woman Decide to Be Childless Without Being Called Selfish?», *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/how-will-i-know-if-i-want-to-be-a-mother-508/> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- STEWART, Rachel (27.2.2019). «Choosing Not to be a Parent Doesn't Make You Selfish», *Parenting Central*. <https://www.parentingcentral.com.au/choosing-not-to-be-a-parent-doesnt-make-you-selfish/> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- THORPE, Vanessa (30.4.2022). «The Parent Trap: Why Is It Still Seen as Selfish to Opt Out of Being a Mother?», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/society/2022/apr/30/the-parent-trap-why-is-it-still-seen-as-selfish-to-opt-out-of-being-a-mother> (Acceso: 14 de abril de 2025).



© Aline Ferreira

Maternidad(es) en *Reproduction*, de Louisa Hall¹

ALINE FERREIRA
Universidade de Aveiro

Resumen: Este ensayo analiza *Reproduction* (2023), de Louisa Hall, novela que contrasta dos formas muy diferentes de quedarse embarazada y de ser madre: los embarazos naturales de la narradora frente a los de su amiga Anna, que se logran científicamente recurriendo a técnicas de edición genética. La novela aborda el debate sobre la detección poligénica, con Anna argumentando que, si pudiese elegir los mejores rasgos posibles para su bebé, sería inmoral no hacerlo. Su procedimiento experimental, sin embargo, parece gravitar hacia una pendiente ética resbaladiza que conduce a la eugenesia no regulada y a los «bebés de diseño», evocando

los esfuerzos de Frankenstein por construir una criatura perfecta, a la que se alude en la novela. *Reproduction* aborda repetidamente la cuestión de los beneficios potenciales de lo que es «natural» o no en la reproducción, y de si, a medida que se descubren nuevas tecnologías reproductivas seguras y luego se introducen, existe la obligación moral de seleccionar y examinar la genética de los embriones. Este es el debate que ocupa a Anna y la narradora, con la novela sugiriendo implícitamente que un equilibrio entre las dos posiciones sería el resultado deseable, al tiempo que hace hincapié en crear una experiencia más saludable para

¹ Traducción del artículo en inglés realizada por Jessica Aliaga-Lavrijsen.

las mujeres durante el embarazo. Estas y otras preocupaciones temáticas conexas se analizarán recurriendo a recientes investigaciones sobre la bioética relacionada con el cribado de embriones poligénicos y las implicaciones morales de la edición de embriones.

Palabras clave: Louisa Hall, *Reproduction*, concepción natural, cribado de embriones poligénicos, ingeniería genética de embriones, «bebés de diseño», Frankenstein.

Abstract: This essay analyses Louisa Hall's *Reproduction* (2023), which contrasts two very different ways of becoming pregnant and mothering: the narrator's natural pregnancies as opposed to her friend Anna's, which are scientifically achieved with recourse to gene-editing techniques. The novel engages with the debate on polygenic screening, with Anna arguing that if she can choose the best possible traits for her baby then it would be immoral not to do so. Her experimental procedure, however, appears to gravitate towards an ethical slippery slope leading to unregulated eugenics and «designer babies», evoking Frankenstein's efforts to build a perfect creature, alluded to in the novel. *Reproduction* repeatedly addresses the question of the potential benefits of what is «natural» or not in reproduction, and of whether, as new reproductive technologies are found safe and then introduced, there is a moral obligation to genetically select and screen embryos. This is a discussion conducted between Anna and the narrator, with the novel implicitly suggesting that a balance between the two positions would be the desirable outcome, while placing the emphasis on creating a healthier experience for women during pregnancy. These and related thematic concerns will be analysed with recourse to recent work on the bioethics pertaining to polygenic embryo screening and the moral implications of editing embryos.

Key words: Louisa Hall, *Reproduction*, natural conception; polygenic embryo screening; genetic engineering of embryos; «designer babies»; Frankenstein

Introducción

Este ensayo analiza *Reproduction* (2023), de Louisa Hall, obra que contrasta dos formas muy diferentes de quedarse embarazada y de ser madre: los embarazos naturales de la narradora, cuyo nombre nunca sabemos, frente a los de su amiga Anna, que se logran científicamente recurriendo a técnicas de edición genética. De este modo, la reproducción contrasta los peligros del embarazo y el parto «naturales» con la concepción lograda por medios científicos, es decir, mediante la ingeniería genética y la fecundación in vitro. Si bien los intentos de la narradora por quedar embarazada resultan en repetidos abortos espontáneos y fetos malformados, aunque finalmente da a luz a un bebé sano, los esfuerzos de su amiga Anna por concebir fracasan, hasta que al fin decide tomar cartas en el asunto alterando genéticamente sus propios embriones no viables utilizando CRISPR-Cas9 e implantándolos dentro de sí misma. Por lo tanto, una concepción natural se opone a una concepción científica, ofreciéndose la sugerencia implícita de que, si la narradora hubiera hecho que sus embriones se hubieran sometido a pruebas genéticas, sus abortos espontáneos podrían haberse evitado. La novela aborda con fuerza los beneficios potenciales de lo que es «natural» o no en la reproducción, dando voz y capacidad de acción a las mujeres, que son las principales agentes en este ámbito reproductivo, donde el debate todavía está dominado con demasiada frecuencia por voces masculinas que descartan la perspectiva de las mujeres. La presión que

siente la narradora para ajustarse a los puntos de vista idealizados del embarazo y de cómo debe sentirse y actuar una mujer embarazada se evalúa en comparación con el enfoque más pragmático de Anna al aprovechar sus habilidades como científica cuando otros métodos y técnicas resultan inadecuados. De hecho, *Reproduction* contribuye al debate sobre la detección poligénica, con Anna argumentando que, si pudiese elegir los mejores rasgos posibles para su bebé, sería inmoral no hacerlo. Su procedimiento experimental, sin embargo, parece gravitar hacia una pendiente ética resbaladiza que podría conducir a la eugenesia no regulada y a los «bebés de diseño».

Este ensayo se centrará en los esfuerzos de la narradora por llevar a término un embarazo «natural» mientras lidia con las ventajas percibidas en los enfoques tradicionales de la concepción y la gestación, con los que a menudo no está de acuerdo. Se abordarán las críticas provocadas por estas actitudes, a menudo anticuadas, hacia el sufrimiento femenino durante el embarazo y en el período postnatal. A continuación, el ensayo seguirá los esfuerzos de Anna no sólo para quedar embarazada, sino también para mejorar su embrión con rasgos deseables, desafiando las restricciones y regulaciones bioéticas aceptadas. El argumento trazará cómo la novela lucha con la cuestión de si existe una obligación moral de seleccionar y examinar la genética de los embriones, una vez que la tecnología sea segura. Tanto la narradora como Anna, enfrentadas a dificultades distintas pero relacionadas en su búsqueda para convertirse en madres, sienten la necesidad de que exista una gama más amplia de opciones para ofrecer una experiencia más satisfactoria de la gestación y la maternidad temprana, con Anna dispuesta a desafiar las restricciones establecidas y probar nuevas técnicas reproductivas. Se mostrará cómo *Reproduction*

hace hincapié en este anhelo de una mejor experiencia durante la gestación y el parto, un deseo expresado por muchas mujeres, pero que a menudo se desdén. El alentador final de la novela sugiere la prometedora conclusión de que, con más mujeres científicas trabajando en reproducción y una mayor variedad de tecnologías efectivas, existe la esperanza de que esos deseos lleguen a ser escuchados y se actúe en consecuencia.

El embarazo como exploración

Reproduction (2023) de Hall es una versión moderna de *Frankenstein* de Mary Shelley que se centra en dos mujeres y sus esfuerzos por crear un bebé, tal como la autora romántica narra los de Victor Frankenstein por construir una criatura. Tanto la narradora anónima, una profesora de escritura que imparte un curso de ciencia ficción y analiza *Frankenstein*, como su amiga Anna, una bioquímica, están intentando quedar embarazadas y llevar su embarazo a término, y ambas están obsesionadas con la novela de Shelley. El viaje de la narradora es más o menos paralelo al de Mary Shelley, autora sobre la que, significativamente está escribiendo un libro y que concibió un hijo y experimentó las pérdidas traumáticas de sus bebés mientras escribía sus propias novelas. El viaje de Anna, por el contrario, recuerda metafóricamente tanto a los esfuerzos de Frankenstein por construir una criatura como a la ambición del personaje de Shelley, Robert Walton, de adentrarse en territorios inexplorados. Anna retoca la genética de sus embriones para hacerlos viables y saludables, pero también para introducir rasgos nuevos y beneficiosos, en lo que podría considerarse una mezcla de eugenesia y biomejora.

Las experiencias de la narradora mientras intenta quedarse embarazada, a su vez, están vinculadas no solo a la propia Mary Shelley, sino también a Robert Walton, el explorador del Ártico, con abundantes metáforas que equiparan sus pruebas reproductivas con una excursión a un nuevo país. La emblemática exploración ártica de la época de Walton, contemporánea a la de Mary Shelley, es paralela a la exploración del espacio en la época actual de la narradora. De hecho, las metáforas espaciales abundan en la novela, al describir el espacio uterino como un universo inexplorado al que la ciencia médica debería prestar más atención, y también la sensación de la narradora de vivir en una burbuja o en una nave espacial durante el embarazo y después del parto. Buscando una forma de expresar sus sentimientos durante el embarazo, el parto y el puerperio y un vocabulario para articular los cambios sísmicos en su vida, la narradora recurre a metáforas relacionadas con la exploración espacial. El embarazo es como un viaje a otro planeta en una galaxia lejana, o a los territorios inexplorados y nevados del Ártico, con la figura de la narradora sintiéndose como otra Walton. De modo significativo, a las pocas semanas de su primer embarazo y justo antes de su primera ecografía, ella y su esposo hacen un viaje al Parque Nacional de los Glaciares, donde esperan ver el Glaciar Shepard, el último glaciar de América del Norte, que está retrocediendo lentamente y podría desaparecer debido al calentamiento

global para 2030 según las previsiones de los expertos. Juntos, conducen a través de la nieve y los paisajes congelados, como Walton en el Ártico.

Durante su primera ecografía, la narradora mira a la pantalla y ve lo que parece un «cielo nublado, visto desde arriba, con un espacio negro vacío en la esquina superior izquierda»² (20). Como explica el médico, la ecografía muestra un espacio vacío para los óvulos donde debería estar un bebé³. Después de la cirugía para extraer los restos del embrión se siente «totalmente vacía»⁴ (26), su útero, antes lleno, ahora está dolorosamente vacío.

La «cotidianidad del sufrimiento femenino»⁵

El aborto espontáneo de la narradora coincide con la confirmación de Brett Kavanaugh como juez de la Corte Suprema de los Estados Unidos, entre el 4 y el 7 de septiembre de 2018, acto que sucedió tras una acusación de violación cuando él y la presunta víctima estaban en la escuela secundaria. Después de su cirugía, todos le dicen que el aborto espontáneo es «otra de esas cosas, como los trastornos alimenticios y la violación, que le suceden a la mayoría de las mujeres»⁶, como si eso fuera un consuelo, y la narradora se pregunta por qué debería «consolarse con la cotidianidad del sufrimiento femenino»⁷

² «[C]loudy sky, seen from above, with an empty black gap in the upper left corner».

³ Al acompañar a Anna durante la ecografía de esta última, la narradora reconoce de nuevo el «paisaje lunar [...] el interior de un útero» («moonscape... the inside of a womb»), con el bebé dentro de esa «cueva en la luna donde no había gravedad, donde ella era perfectamente ligera» («cave on the moon where there was no gravity, where she was perfectly light») (Hall, 2023: 201).

⁴ «[T]otally empty».

⁵ «[T]he commonness of female suffering» (Hall, 2023: 26).

⁶ «[A]nother one of those things, like eating disorders and rape, that happen to most women».

⁷ «[T]ake comfort in the commonness of female suffering».

(Hall, 2023: 26), sobre todo cuando existen la anestesia y otras formas de disminuir el dolor. Los mitos y las ideas preconcebidas sobre la que se considera la mejor y más saludable forma de dar a luz siempre han circulado ampliamente. Estas ideas preconcebidas, a menudo respaldadas por tradiciones culturales difundidas por los medios de comunicación, por las parteras, por las propias mujeres y por la sociedad patriarcal en general, pueden influir en alto grado en las futuras madres para que tengan un parto natural que se considere lo mejor para ellas y su bebé, a pesar de la cantidad de dolor a menudo evitable que conlleva.

El trauma del nacimiento es, de hecho, una de las preocupaciones temáticas centrales de *Reproduction*. La narradora intenta dar a luz de forma natural a pesar de que no se siente del todo cómoda con la idea de que lo natural es bueno. De hecho, siente esa misma presión de intentar, a toda costa, tener un parto «natural», una noción que a menudo se debate en su familia, por parte de su madre y su hermana⁸. Incluso después de soportar un dolor considerable tras el inicio de unas contracciones inusualmente fuertes y duraderas, se mantiene firme en su determinación de no aceptar la anestesia y de dar a luz de la manera más «natural» posible. Sin embargo, el dolor insoportable que experimenta durante las contracciones la hace

sentir avergonzada y culpable, no orgullosa como se supone que deben sentirse las futuras madres según los mitos más amplios de la maternidad. Como reflexiona, si tuviera los «tipos correctos de sentimientos maternos (el tipo correcto de amor, el tipo correcto de fuerza, el espíritu correcto de autosacrificio) no estaría sintiendo todo esto como dolor en absoluto»⁹ (67). Durante sus dolorosas contracciones, la narradora vuelve a recurrir a metáforas del espacio exterior, reflexionando sobre que ella y su marido «vivían en planetas diferentes»¹⁰ (68), estaba «sola en la oscuridad de las galaxias más lejanas»¹¹ (69), había sido «exiliada al espacio»¹² (75), y se sentía sola en su sufrimiento¹³. También se cuestiona el sentido de toda esa agonía, al darse cuenta de que las historias sobre las virtudes y los beneficios de un parto «natural» le parecen estar asociadas con las creencias de los médicos cristianos del siglo XIX, mientras que la idea de que las mujeres deben acoger el dolor se remonta a los valores cristianos que sugerían que el sufrimiento era una «maldición que Dios dio a las mujeres, un castigo por sus pecados, su deseo criminal de conocimiento, y que por lo tanto aún deben esforzarse por ello»¹⁴ (72), cuando ya se podía usar anestesia y otros medicamentos para reducir el dolor. Finalmente pide una epidural para aliviar su

⁸ En una línea relacionada, Jones (2024: 10) se refiere a una «sensación de que había sido fundamentalmente mal informado sobre el cuerpo femenino y la experiencia materna se instaló rápidamente» («sense that I had been fundamentally misinformed about the female body and maternal experience set in fast»).

⁹ «[R]ight kinds of motherly feelings--the right kind of love, the right kind of strength, the right spirit of self-sacrifice—I wouldn't be feeling this as pain at all».

¹⁰ «[L]ived on different planets».

¹¹ «[A]lone in the darkness of the most distant galaxies».

¹² «[E]xiled to space».

¹³ Como ha escrito Firestone (2003 [1970]: 157), «el embarazo es *bárbaro*» y «el parto *duele*» («pregnancy is *barbaric*» and «childbirth *hurts*», cursiva en el original).

¹⁴ «[C]urse God gave to women, a punishment for their sins, their criminal desire for knowledge, and that therefore they should still labor through it».

tormento. Después de todo, como ella razona, no había nada «natural» en que ella estuviera en el hospital, recibiendo Pitocin y antibióticos a través de un goteo intravenoso.

En su libro *Matrescence: On the Metamorphosis of Pregnancy, Childbirth, and Motherhood* (2024), la escritora científica Lucy Jones también aborda la idea controvertida del parto «natural», observando que en nuestra desconexión de nuestros cuerpos y de la Tierra a menudo olvidamos que el «parto natural» con frecuencia significa la muerte de la madre y/o del bebé. Como señala, «nuestras ideas de lo “natural” son en gran parte inventadas»¹⁵ (2024: 22). Tras las dificultades y el sufrimiento experimentado por la protagonista de Hall durante el parto, ella confiesa que después de dar a luz «se volvió cada vez más alienada, frustrada por la falta de lenguaje para articular la realidad del parto»¹⁶ (13). Como sostiene, el embarazo sigue siendo en gran medida un territorio inexplorado:

Nunca había visto un cuadro de una mujer dando a luz. Nunca había escuchado una canción sobre el embarazo. Nunca había leído un libro sobre la pérdida de uno mismo en la maternidad temprana. Nunca había visto una obra de teatro sobre la enfermedad mental materna. (11)¹⁷

Como observa, el embarazo, el parto y la maternidad precoz «simplemente no coincidían con las narrativas culturales, sociales y filosóficas»¹⁸ (9) con las que estaba familiarizada. Recientemente, sin embargo, han comenzado a aparecer libros que tratan esos temas, abordando esos mismos sentimientos de frustración y falta de conocimiento sobre cómo minimizar la incomodidad y el dolor a menudo asociados con el estado de embarazo (Rose, 2019; Lazzari y Ségeral, 2021, y Montei, 2023).

Durante sus embarazos, la narradora siente náuseas extremas, que «consumían cada hora del día»¹⁹ (Hall, 2023: 45). De hecho, sus embarazos se describen casi como una enfermedad, haciéndola sentir continuamente enferma e incluso amenazando su vida. El énfasis narrativo en las náuseas y vómitos de la gestación (NVG), o «náuseas matutinas», como se las conoce informalmente, subraya la desinformación y la falta de tratamiento para esa afección. La prominencia dada al hecho de que la narradora sufra de náuseas constantes va en contra de la presentación generalizada de su situación como algo normal, que hay que soportar. Como observa Sophie A. Jones (2024), en «la literatura contemporánea, las náuseas del embarazo a menudo parecen registrar un estado liminal en los límites del ser humano, donde la reproducción de la especie se carga de connotaciones de animalidad o tecnología»²⁰. También señala la «banalización sociocultural generalizada de las náuseas», así

¹⁵ «[O]ur ideas of the ‘natural’ are largely invented».

¹⁶ «[G]rew more and more alienated, frustrated by the lack of language to articulate the reality of childbirth».

¹⁷ «I had never seen a painting of a woman giving birth. I had never heard a song about pregnancy. I had never read a book about the loss of self in early motherhood. I had never watched a play about maternal mental illness».

¹⁸ «[S]imply did not match up with the cultural, social and philosophical narratives».

¹⁹ «[C]onsumed every hour of the day».

²⁰ «[C]ontemporary literature, pregnancy sickness often seems to register a liminal state at the edges of the human, where the reproduction of the species becomes fraught with suggestions of animality or technology».

como la «tendencia a enfatizar la normalidad de las náuseas y vómitos de la gestación»²¹ (2024: 670), un aspecto que también está dolorosamente presente en *Reproduction*. Como afirma Jones, los «futuros terapéuticos abiertos por las nuevas investigaciones sobre la NVG ponen de relieve la necesidad de prestar más atención a las narrativas de las náuseas gestacionales»²², así como de alejarse de las «ideologías del sacrificio materno»²³ (2024: 676), una característica que *Reproduction* también destaca implícitamente.

Continuando con la crítica del sufrimiento innecesario de las mujeres durante el embarazo, causado por varios de los posibles efectos secundarios de las náuseas, Smajdor y Räsänen (2025) argumentan de manera significativa y controvertida que existen «algunas razones convincentes para considerar el embarazo como una enfermedad»²⁴:

Al igual que una enfermedad, el embarazo afecta la salud de la persona embarazada, causando diversos síntomas que van desde el malestar hasta la muerte. Al igual que una enfermedad, el embarazo se puede tratar médicamente. Al igual que una enfermedad, el

embarazo es causado por un patógeno, un organismo externo que invade el cuerpo del huésped. Al igual que una enfermedad, el riesgo de quedar embarazada puede reducirse mediante el uso de medidas profilácticas. (2025: 37)²⁵

Además, como observan, el embarazo es una «condición que afecta sólo a un cierto grupo de personas: aquellas con órganos reproductores femeninos. Tal vez esto explique en parte por qué los riesgos involucrados en el embarazo son mayores en lugares donde los derechos y la independencia de las mujeres reciben menos protección social y legal»²⁶ (38). Concluyen que:

La clasificación de algo como enfermedad o no tiene profundas implicaciones normativas. Si bien clasificar el embarazo como una enfermedad conlleva algunos riesgos, sugerimos que la falta de reconocimiento y respuesta a sus características similares a la enfermedad también es problemática y pone a muchas personas embarazadas en mayor riesgo, además de servir para

²¹ «[C]ondition's widespread sociocultural trivialisation (...) as well as the tendency to emphasise the normality of pregnancy sickness».

²² «[T]herapeutic futures opened up by new research into NVP spotlight the need for closer attention to narratives of gestational sickness».

²³ «[I]deologies of maternal sacrifice».

²⁴ «[S]ome compelling grounds for regarding pregnancy as a disease».

²⁵ «Like a disease, pregnancy affects the health of the pregnant person, causing a range of symptoms from discomfort to death. Like a disease, pregnancy can be treated medically. Like a disease, pregnancy is caused by a pathogen, an external organism invading the host's body. Like a disease, the risk of getting pregnant can be reduced by using prophylactic measures».

²⁶ «[C]ondition that affects only a certain group of people: those with female reproductive organs. Perhaps this partly explains why the risks involved in pregnancy are higher in places where women's rights and independence receive less social and legal protection».

reforzar y afianzar las presiones sociales sobre las mujeres en particular. (43)²⁷

Este polémico artículo dio lugar a una larga lista de respuestas que discrepaban de su premisa principal, así como a un artículo de seguimiento de Räsänen y Smajdor en el que defendían sus puntos de vista y abordaban los argumentos de sus críticos²⁸. El constante estado de náuseas que la narradora de *Reproduction* experimenta durante sus embarazos le recuerda que, aunque temporales, los síntomas del embarazo que la hacen sentir físicamente tan enferma sin duda merecerían una mayor atención de la comunidad médica, un punto repetidamente señalado por Räsänen y Smajdor y reflejado en la novela, tanto por la narradora como por su amiga Anna.

La narradora se siente tan alienada de su propio cuerpo durante el parto y el posparto que vuelven las metáforas espaciales. En la habitación del hospital, parece que está «en un nuevo planeta»²⁹ con su nuevo bebé «luna»³⁰ (Hall, 2023: 80), mientras que cuando al fin vuelven a casa es como si estuvieran a bordo de una «nave espacial»³¹ (87), desconectados del mundo exterior, en las garras del invierno y la pandemia de la Covid-19. Del mismo modo, Montei (2023) confiesa que, después de tener a sus bebés, lo que más deseaba era

«sentir que habitaba plenamente y *tenía* mi cuerpo»³² (4, cursiva en el original). En la misma línea, Lucy Jones observa cómo «apenas reconocemos la importancia psicológica y fisiológica de convertirse en madre: cómo afecta al cerebro, al sistema endocrino, a la cognición, a la inmunidad, a la psique, al microbioma, al sentido del yo»³³ (2024: 17). Esta desconexión entre los cuerpos de las mujeres, durante y después del embarazo, y su sentido de identidad es mencionada con insistencia por la narradora y articulada en los libros de Montei y de Jones como un aspecto que necesita ser atendido por parte del sistema médico en general, una situación que está comenzando a cambiar muy gradualmente, como he mencionado anteriormente.

La novela de Hall también aborda la intensa interconexión del cuerpo de la mujer embarazada y el feto que crece en su interior. Todo el intercambio de células que se produce en su interior, el microquimerismo fetal a través del cual las células del bebé atraviesan la barrera placentaria y entran en la sangre de la madre, permaneciendo allí durante décadas y viceversa, con las células maternas permaneciendo presentes en la sangre del bebé durante mucho tiempo, se destacan en la novela. De hecho, según Alessia Bianchi *et al.* (2023), «varios autores han confirmado la existencia de células

²⁷ «[C]lassification of something as either disease or not disease has profound normative implications. While classifying pregnancy as a disease comes with some risks, we suggest that a failure to recognise and respond to its disease-like features is likewise problematic, and puts many pregnant people at increased risk, as well as serving to reinforce and entrench social pressures on women in particular».

²⁸ Para refutar este punto de vista, véanse Partridge y Knox (2025) y Baron (2025). Para una defensa, véanse Räsänen y Smajdor (2025).

²⁹ «[O]n a new planet».

³⁰ «[M]oon».

³¹ «[S]paceship».

³² «[F]eel as though I fully inhabited and *had* my body».

³³ «[B]arely acknowledge the psychological and physiological significance of becoming a mother: how it affects the brain, the endocrine system, cognition, immunity, the psyche, the microbiome, the sense of self».

fetales persistentes [...] en la sangre materna y otros tejidos, lo que demuestra que el embarazo puede establecer un estado quimérico a largo plazo y de bajo grado en las mujeres»³⁴. Estas células «se transfieren de la sangre fetal a la circulación materna durante el embarazo, persisten durante décadas y determinan una condición microquímica en la madre»³⁵ (2023: 2).³⁶ La narradora también experimenta este intercambio a un nivel profundo y visceral cuando tiene un aborto espontáneo y el feto es reabsorbido por su cuerpo. Como explican Diana Bianchi *et al.* (2021):

Las consecuencias a lo largo de la vida del intercambio de células entre una madre y un hijo son profundas y tienen muchas aplicaciones en el desarrollo, la salud y la enfermedad. Mientras que una madre y su hijo están innegablemente conectados para siempre de muchas maneras, [...] la conexión existe en el nivel más básico, granular, celular. (2021: 359)³⁷

Lucy Jones capta este sentimiento cuando afirma que «desde el momento en que quedé embarazada, no sólo me sentí diferente. Yo era diferente. Yo soy diferente. A nivel celular. Nunca volvería a ser singular»³⁸ (2024: 56).

La amiga de la narradora, Anna, bioquímica, está muy interesada en estudiar los mecanismos internos del funcionamiento de las células, en particular de las células embrionarias, de modo que el ímpetu hacia la exploración espacial presente en la primera mitad de la novela, con la narradora explorando su propio embarazo como un espacio no cartografiado, se traslada a la exploración de Anna del espacio interior de las células y su código genético, los secretos del ADN que le permitirán revisar sus propios embriones inviables para hacerlos sanos.

«Un laboratorio propio»³⁹

Anna, una «Frankenstein femenina del siglo XXI»⁴⁰ (Hall, 2023: 91), como la describe la narradora, lleva mucho tiempo trabajando con ingeniería genética. A sus casi cuarenta años, se da cuenta de que quiere tener un bebé, aunque deba tenerlo sola. Primero intenta quedarse embarazada con un donante de esperma, pero el intento no funciona, por lo que recurre a la fecundación *in vitro*. Anna describe el proceso de inyectarse hormonas, como «si fuera una científica loca, experimentando con su propio cuerpo»⁴¹; se sentía como el «monstruo» de los médicos: sin control de su

³⁴ «[S]everal authors have confirmed the existence of persisting fetal cells (...) in maternal blood and other tissues, demonstrating that pregnancy may establish a long-term, low-grade chimeric state in the women».

³⁵ «[T]ransfer from the fetal blood into the maternal circulation during the pregnancy, persist for decades, and determine a microchimeric condition in the mother».

³⁶ Véanse también Diana Bianchi *et al.* (1996, 2018, 2021) y Comité-Mariano *et al.* (2021).

³⁷ «[L]ifelong consequences of the exchange of cells between a mother and child are profound and have many applications in development, health, and disease. Whereas a mother and her child are undeniably forever connected in many ways,... the connection exists at the most basic, granular, cellular level».

³⁸ «From the moment I was pregnant, I didn't just feel different. I was different. I am different. On a cellular level. I would never be singular again».

³⁹ «A lab of her own» (Hall, 2023: 195).

⁴⁰ «[W]oman Frankenstein of the twenty-first century».

⁴¹ «[T]hough she were a mad scientist, experimenting on her own body».

propio cuerpo⁴²; era Frankenstein, la científica, pero también la Criatura, un «cuerpo experimentado en el campo no regulado del tratamiento de fertilidad»⁴³ (125). Los médicos logran extraer algunos óvulos que son fertilizados y Anna queda al fin embarazada. Sin embargo, poco después de la implantación, sufre un aborto espontáneo. Al repetir el procedimiento los médicos le advierten que le han quitado su última reserva de óvulos. Al final, sólo un embrión es viable, pero a pesar de que parecía haber quedado implantado, Anna sufre un aborto espontáneo. Anna se queda con una serie de embriones inviables, por lo que parece no haber nada más que hacer para tener un bebé genéticamente relacionado con ella. La tecnología no está a altura de lo que Anna necesita, pero al igual que Frankenstein, no se rinde.

Mientras tanto, Anna ha estado trabajando sin parar en su laboratorio, habiendo recibido una subvención para estudiar formas de modificar embriones para que fueran resistentes al virus de la Covid-19. Utilizando «técnicas de edición genómica de vanguardia»⁴⁴ (107), Anna altera sus propios embriones inviables, utilizando CRISPR/Cas9, una tecnología de edición del genoma (de la vida real), añadiendo genes beneficiosos en lugar de los defectuosos, hasta implantarse un embrión viable. Anna justifica estas acciones

porque ya no existe un «embrión natural»⁴⁵ (197) en ninguna mujer, ya que todos están potencialmente afectados por «la exposición a plásticos y pesticidas y la mala calidad del aire, especialmente [...] en relación con el humo de los incendios forestales»⁴⁶ (196). Anna razona que «solo estaba devolviendo sus embriones a su estado “natural”, el estado en el que habrían permanecido si hubieran sido concebidos en un mundo sin contaminación ni calentamiento global»⁴⁷ (2023: 197), algo que sin duda puede afectar la salud del feto y de la madre. De hecho, las consecuencias cada vez más dañinas del calentamiento global son un hilo conductor del libro, imbricado con la controvertida noción de lo que es «natural», y de si lo «natural» es mejor que lo que se logra por algún medio tecnológico, cuando este último permite mejores resultados.

En el caso de Anna, al tratar de decidir si debe comprobar o no que sus embriones no tienen defectos, reflexiona que no quería basar su decisión en «algún tipo de sentido sentimental y nostálgico de lo que era “natural”»⁴⁸ (128). A la larga decide examinar la genética de los pocos embriones que resultaron ser viables para detectar problemas que podrían aumentar las «posibilidades de aborto espontáneo o muerte fetal»⁴⁹ (128). Al fin y al cabo, «¿no debería hacer todo lo posible para proteger y alimentar a su hijo, tal como lo haría después de que

⁴² «[M]onster: out of control of her own body».

⁴³ «[B]ody experimented upon in the unregulated field of fertility treatment».

⁴⁴ «[C]utting-edge genome editing techniques».

⁴⁵ «[N]atural embryo anymore».

⁴⁶ «[E]xposure to plastics and pesticides and poor air quality, especially... related to smoke from forest fires».

⁴⁷ «[O]nly returning her embryos to their ‘natural’ state, the state they’d have been in if they’d been conceived in a world without pollution and global warming».

⁴⁸ «[S]ome sort of sentimental, nostalgic sense of what was ‘natural’».

⁴⁹ «[C]hances of miscarriage or stillbirth».

naciera?»⁵⁰ (129). Anna es consciente de las repercusiones morales de escrutar los embriones en busca de rasgos deseables, una práctica que podría rayar en la eugenesia, pero también se da cuenta de que, después de todo, el proceso de fecundación *in vitro* no es natural, si es que «en estos últimos tiempos en que vivíamos, todavía había algo realmente “natural”»⁵¹ (128).

Siguiendo su impulso de crear el mejor bebé posible, al revisar sus embriones, Anna elimina la secuencia de genes que «causaba inviabilidad»⁵² (Hall, 2023: 196), pero también altera los «genes que harían que sus embriones fueran susceptibles al Covid y a la gripe, genes que los harían susceptibles al asma, a la hemorragia y a la preeclampsia»⁵³, considerando que sería «inmoral no alterar también los genes de su embrión de manera que los protegiera de un desastre provocado por el hombre: la pandemia [...] los efectos del calentamiento global, los riesgos que implica el acceso restringido al aborto»⁵⁴ (197). Acto seguido, autotransfiere uno para que se le implante. Al final de la novela, Anna está embarazada en avanzado estado, mientras que la narradora tiene un embarazo molar, una rara complicación debido al crecimiento anormal de células llamadas trofoblastos, de modo que su feto muere en su útero, teniendo que ser extirpado con cirugía. Las posibles ventajas para las mujeres de una reproducción «natural» se abordan repetidamente en la

novela, lo que se hace en especial evidente en la culpa que siente la narradora al escuchar a Anna describir como moralmente indefendible no examinar los embriones para detectar posibles riesgos de enfermedad, salvando así vidas y evitando sufrimientos, tanto para las mujeres embarazadas como para sus bebés.

El cribado genético en el contexto de la FIV para elegir el embrión más sano antes de la implantación ya es una práctica habitual. Sin embargo, en noviembre de 2018, el científico chino He Jiankui conmocionó al mundo cuando, utilizando CRISPR/Cas9 (véase también Baylis, 2019), editó los embriones de gemelas no idénticas para hacerlas inmunes al VIH, lo que significa que esos cambios en la línea germinal se transmitirán a las generaciones futuras. El problema es que la técnica no ha sido probada a fondo y es imposible saber si pueden ocurrir mutaciones impredecibles y fuera del objetivo debido a esta tecnología. El novio de Anna, también científico, cree que es necesario implementar políticas internacionales para regular y restringir la experimentación con el genoma humano, que considera equivalente a la eugenesia. Se refiere en particular a He Jiankui, de quien afirma que actuó principalmente por un deseo de fama, de logro, negándose a «alejarse de un experimento defectuoso»⁵⁵, con el potencial de introducir «mutaciones peligrosas y fatales»⁵⁶ (Hall, 2023: 115). Él y Anna debaten acaloradamente el tema, y Anna

⁵⁰ «[S]houldn't she do whatever she could to protect and nourish her child, just as she would after the child was born?».

⁵¹ «[I]n these end times we lived in, was still really 'natural'».

⁵² «[C]aused unviability».

⁵³ «[G]enes that would make her embryos susceptible to Covid and the flu, genes that would make them susceptible to asthma, to hemorrhage and preeclampsia».

⁵⁴ «[I]mmoral not to also alter her embryo's genes in ways that would protect them from man-made disaster: pandemic... the effects of global warming, the risks involved with restricted abortion access».

⁵⁵ «[S]tep away from a flawed experiment».

⁵⁶ «[D]angerous and fatal mutations».

sugiere que podrían llevar el argumento más allá, a las «pruebas genéticas de un feto»⁵⁷ (116), evitando potencialmente el nacimiento de bebés con enfermedades genéticas y otros problemas, como el enanismo y la sordera, cuestiones muy debatidas por los bioéticos. Anna confía en sus técnicas y cree que ha hecho un mejor trabajo que Jiankui, pero, como ella reflexiona, «todos los investigadores tienen confianza. Frankenstein estaba confiado en esos últimos días antes de que su criatura cobrara vida»⁵⁸ (198).

Después del profundo dolor de la narradora al perder a otro bebé debido a su embarazo molar, Anna la recoge del hospital tras la cirugía para eliminar los restos de este embarazo. Juntas pasan por delante de la clínica Emma Goldman, donde un grupo de manifestantes sostiene carteles en los que se lee «Mi cuerpo, mi decisión»⁵⁹ (186), tras una ola de cierres de clínicas que atienden problemas de salud de las mujeres por motivos políticos. En cierto modo, al igual que Emma Goldman, que luchó por la autonomía de las mujeres en cuanto a su salud reproductiva, Anna ejerce su prerrogativa de tener un bebé por su cuenta, incluida la opción de editar su embrión con los rasgos que considera más adecuados para permitir a su hijo la mejor vida posible en un mundo ya lleno de riesgos. Al escuchar a Anna, la narradora se siente culpable, una vez más, preguntándose si podría haber evitado tanto su primer aborto

espontáneo como su embarazo molar si les hubiera hecho la prueba a sus embriones. Anna ya no puede entender «por qué alguien se queda embarazada a la antigua usanza»⁶⁰ (154). Muchas mujeres, observa, pasan años de sus vidas teniendo un aborto espontáneo tras otro, cuando no lo harían si «extrajeran sus óvulos y examinaran sus embriones»⁶¹ (154). La narradora se enfada con Anna, preguntándose si está insinuando que «al no modificar genéticamente a mi hija, había decidido, para mis propios fines egoístas, enviarla a un mundo lleno de nuevos riesgos, pero sin preparación, sin los recursos que necesitaría para sobrevivir a ellos»⁶² (158), sugiriendo implícitamente que «en esencia había dañado a mi hija al elegir no modificarla»⁶³ (158). De hecho, Anna cree que todas las mujeres deberían «al menos, comprobar la viabilidad de sus embriones»⁶⁴ (162). La sugerencia tácita es que, si la narradora hubiera pedido pruebas genéticas en sus embriones en desarrollo, tal vez sus abortos espontáneos podrían haberse evitado y su embarazo molar podría no haber ocurrido. De hecho, se da a entender que la ciencia podría ofrecer soluciones a los embarazos difíciles, eliminando el miedo y la ansiedad que acompañan a factores desconocidos que rodean al feto.

Dada la existencia de la tecnología necesaria, aunque aún no está disponible para la mayoría de los rasgos que Anna busca en sus

⁵⁷ «[G]enetic testing of a fetus».

⁵⁸ «[A]ll researchers were confident. Frankenstein was confident, in those last days before his creature came to life».

⁵⁹ «My Body, My Choice».

⁶⁰ «[W]hy anyone gets pregnant the old way anymore».

⁶¹ «[H]arvested their eggs and screened their embryos».

⁶² «[B]y not genetically modifying my daughter I had—for my own selfish purposes—decided to send her into a world full of new risks, but unprepared, without the resources she'd need to survive them».

⁶³ «I'd essentially harmed my daughter by choosing not to modify her».

⁶⁴ «[A]t least, screen their embryos for viability».

embriones, así como su amplia accesibilidad y asequibilidad, ¿sería realmente inmoral no usarla, dejando todo el proceso de creación de un bebé al azar? *Reproduction* de Hall aborda la cuestión de si es moralmente obligatorio mejorar a los hijos antes de que nazcan, para darles las mejores oportunidades en la vida, la posición que defiende Anna. El bioeticista Julian Savulescu (2009) argumenta de modo tajante que «lejos de ser meramente permisible, tenemos la obligación moral o la razón moral de mejorarnos a nosotros mismos y a nuestros hijos. De hecho, tenemos el mismo tipo de obligación que tenemos de tratar y prevenir la enfermedad»⁶⁵ (2009: 516). Sin embargo, la búsqueda de la perfección y el mejoramiento humano conducirá inevitablemente a una sociedad de dos o tres niveles, debido a cuestiones de equidad en el acceso a las tecnologías necesarias que hacen posible la mejora física y mental (véase Prince, 2023). Michael Parker, por su parte, rechaza el principio de beneficencia procreativa de Savulescu (2007), argumentando que, «si bien los padres potenciales tienen obligaciones importantes en relación con las vidas previsibles de sus futuros hijos, estas obligaciones no se expresan mejor en términos del deber de darle al niño la mejor oportunidad para la mejor vida posible»⁶⁶ (Parker, 2007: 279)⁶⁷. Además, este deber podría suponer que los futuros padres tendrían la obligación de procrear mediante

FIV, para que sus embriones pudieran ser examinados y seleccionados, un argumento que Anna defiende con firmeza, pero que es una imposición que sobrecargaría a las mujeres con regímenes hormonales y un procedimiento invasivo para poder recoger sus óvulos.

Cribado poligénico y edición génica

Como científica reproductiva, Anna escruta sus embriones en busca de genes asociados con enfermedades específicas, la mayoría de las veces el resultado de una mutación en un solo gen, allanando así el camino para seleccionar los embriones más sanos. También analiza la Puntuación de Riesgo Poligénico (PRP), que proporciona información sobre las probabilidades de desarrollar ciertas enfermedades que suelen ser poligénicas, es decir, provocadas por la interacción entre una variedad de genes, pero también por el entorno de la persona. Según Sud *et al.* (2023), la Puntuación de Riesgo Poligénico «ofrece la posibilidad de evaluar el riesgo genético de una persona para múltiples enfermedades simultáneamente, en cualquier momento de su curso vital»⁶⁸. Sin embargo,

no considera los efectos del medio ambiente o de factores no genéticos mal conocidos que contribuyen a la mayoría de las enfermedades comunes. Por lo

⁶⁵ «[F]ar from its being merely permissible, we have a moral obligation or moral reason to enhance ourselves and our children. Indeed, we have the same kind of obligation as we have to treat and prevent disease».

⁶⁶ «[W]hile potential parents do have important obligations in relation to the foreseeable lives of their future children, these obligations are not best captured in terms of a duty to have the child with the best opportunity of the best life».

⁶⁷ Saunders (2015: 175), a su vez, argumenta que Savulescu «no logra demostrar que la beneficencia procreativa sea genuinamente obligatoria, debido a su equívoco entre la razón moral y la obligación moral» («fails to show that procreative beneficence is genuinely obligatory, because of his equivocation between moral reason and moral obligation»). Véase también Wilkinson (2010).

⁶⁸ «[O]ffer the possibility of assessing a person's genetic risk for multiple diseases simultaneously, at any point in their life course».

tanto, la puntuación de riesgo poligénico siempre seguirá siendo uno de los muchos factores de riesgo y nunca llegará a un punto en el que pueda predecir con precisión quién desarrollará y quién no desarrollará la enfermedad. (2023: 1)⁶⁹

De hecho, como afirman, la Puntuación de Riesgo Poligénico tiene el «potencial de mejorar ligeramente la predicción del riesgo de enfermedades comunes, pero los beneficios de su uso serán modestos»⁷⁰ (Sud *et al.*, 2023: 6). Como explica Ball (2021), los genes funcionan «de forma compleja, interconectada y, a menudo, poco comprendida, de modo que las variantes genéticas que porta un individuo no garantizan qué rasgos desarrollará»⁷¹, mientras que «los factores ambientales como la educación y la dieta, así como las peculiaridades impredecibles del desarrollo embrionario, también juegan un papel»⁷². De hecho, somos «producto de la naturaleza (genética), de la crianza, del azar y de una interacción entre los tres»⁷³.

Teniendo en cuenta el uso polémico de la Puntuación de Riesgo Poligénico para el

cribado de embriones, Munday y Savulescu (2021) sugieren un «modelo del bienestar»⁷⁴, que «limite la selección de embriones en función del impacto del rasgo previsto en el bienestar»⁷⁵. Sin embargo, también enfatizan que «debe existir un régimen regulatorio efectivo tan pronto como la tecnología esté disponible. Si no hay una regulación, entonces el mercado decide en la práctica las cuestiones éticas»⁷⁶ (2021: 91).⁷⁷ Como señala Ball (2021), el uso de la Puntuación de Riesgo Poligénico en el cribado de embriones es controvertido, ya que «a diferencia de las enfermedades de un solo gen, en las que el resultado de salud puede resultar ser casi seguro»,⁷⁸ no está claro cómo funcionan las estimaciones predictivas de los rasgos poligénicos. No obstante, como señala, «tomamos decisiones basadas en probabilidades todo el tiempo. [...] Si un embrión tiene PRS bajos para enfermedades comunes y otro lo tiene alto, ¿no tiene sentido elegir el primero?»⁷⁹. Este es precisamente el argumento de Anna a la hora de seleccionar sus embriones para asegurarles las mejores posibilidades de una vida sana.

⁶⁹ «[D]oes not consider the effects of environmental or poorly understood non-genetic factors that contribute to most common diseases. Thus, polygenic scores will always remain one of many risk factors and will never reach a point where they can accurately predict who will and will not develop disease».

⁷⁰ «[P]otential to slightly improve risk prediction for common diseases, but the benefits of using them will be modest».

⁷¹ «[I]n complex, interconnected and often poorly understood ways, so that the gene variants an individual carries don't guarantee which traits they will develop».

⁷² «[E]nvironmental factors such as upbringing and diet, as well as unpredictable quirks of embryo development, also have a role».

⁷³ «[P]roducts of (genetic) nature, nurture, chance and an interplay between all three».

⁷⁴ «Welfarist Model».

⁷⁵ «[L]imits embryo selection according to the impact of the predicted trait on well-being».

⁷⁶ «[A]n effective regulatory regime must be in place as soon as the technology is available. If there is no regulation in place, then the market effectively decides ethical issues».

⁷⁷ Véase también Haining *et al.* (2024).

⁷⁸ «[U]nlike single-gene diseases, where the health outcome can be almost certain».

⁷⁹ «[M]ake choices based on probabilities all the time. [...] If one embryo has low PRSs for common diseases and another has high ones, doesn't it make sense to pick the first».

Incluso más recientemente, Visscher *et al.* (2025) defienden con cautela que «la edición poligénica del genoma podría en teoría producir reducciones extremas en la susceptibilidad a la enfermedad»⁸⁰; con todo, su «modelo demuestra cómo las supuestas consecuencias positivas de la edición genética a nivel individual pueden profundizar las desigualdades en salud»⁸¹, mientras que «como las variantes genéticas individuales o múltiples pueden aumentar el riesgo de algunas enfermedades y disminuir el de otras, la Edición Genética Hereditaria [EGH] plantea desafíos éticos relacionados con la pleiotropía y la diversidad genética»⁸² (2025: 637). Estos científicos predicen que la tecnología para realizar la edición de genes poligénicos hereditarios en embriones podría estar disponible dentro de unos treinta años y, por lo tanto, el período intermedio debe utilizarse para abordar las numerosas cuestiones éticas, jurídicas y sociales que acompañan a esta tecnología innovadora. Una de estas preocupaciones es que la Edición Genética Hereditaria «conducirá a un

renovado interés en la eugenesia»⁸³ (641). Con el fin de «garantizar que los usos futuros de la EGH no sean eugenésicos, es crucial enfatizar el respeto por la libertad individual y los valores sociales, como la diversidad, la igualdad y la no discriminación»⁸⁴; por ello proponen que «cualquier uso futuro de la EGH debe modelarse en la genética clínica moderna, que utiliza las tecnologías genéticas para promover los objetivos de la medicina»⁸⁵, al tiempo que se advierte que «incluso si se utiliza dentro de los sistemas de salud democráticos y se modela en la genética clínica, la EGH puede conducir a resultados indeseables para los individuos y la sociedad»⁸⁶ (641). De hecho, como señalan Visscher *et al.*, «las mismas técnicas que permiten a la EGH reducir el riesgo de enfermedades también se pueden utilizar para alterar rasgos no patológicos, incluidos los atributos físicos, la personalidad y los rasgos cognitivos»⁸⁷ (641), un aspecto que «plantea preocupaciones éticas específicas»⁸⁸ (641) ya que podría conducir a desigualdades. Como muestran sus resultados, se produce

⁸⁰ «[P]olygenic genome editing could theoretically yield extreme reductions in disease susceptibility».

⁸¹ «[M]odelling demonstrates how the putatively positive consequences of gene editing at an individual level may deepen health inequalities».

⁸² «[A]s single or multiple gene variants can increase the risk of some diseases while decreasing that of others, HPE [Heritable Polygenic Editing] raises ethical challenges related to pleiotropy and genetic diversity». Para una fuerte crítica de Visscher *et al.* (2025), véase Carmi *et al.* (2025): «Aunque las afirmaciones de los autores son lógicas y provocan reflexión, su modelo se basa en varios supuestos especulativos y pasa por alto riesgos graves desconocidos, pero predecibles» («Although the authors' claims are logical and thought-provoking, their model relies on several speculative assumptions and glosses over unknown, but predictable, serious risks»).

⁸³ «[L]ead to renewed interest in eugenics».

⁸⁴ «[E]nsure that future uses of HPE are not eugenic, it is crucial to emphasize respect for individual liberty and societal values, such as diversity, equality and non-discrimination».

⁸⁵ «[A]ny future use of HPE should be modelled on modern clinical genetics, which uses genetic technologies to further the goals of medicine».

⁸⁶ «[E]ven if used within democratic health systems and modelled in clinical genetics, HPE may lead to undesirable outcomes for individuals and society».

⁸⁷ «[S]ame techniques that enable HPE to reduce the risk of diseases can also be used to alter non-disease traits, including physical attributes, personality and cognitive traits».

⁸⁸ «[R]aises specific ethical concerns».

un aumento de la desigualdad «cuando una pequeña proporción de la población porta genomas editados y esa desigualdad sólo disminuye cuando más del 50 % de la población tiene genomas editados»⁸⁹ (643); además, «reeducar las desigualdades en salud causadas por una lotería genética aleatoria parece justo y deseable»⁹⁰ (643), mientras que reducir la «incidencia de enfermedades poligénicas podría conducir aún más a una distribución más equitativa de los recursos sanitarios dentro de los sistemas de salud»⁹¹ (643).

No obstante, la selección de embriones específicos es un método que implica procedimientos invasivos para que las mujeres obtengan sus ovocitos u óvulos, mientras que a los hombres no se les exige dicho procedimiento (véase Farrell *et al.*, 2019). En efecto, como observa Frida Simonstein (2019):

La necesaria participación de las mujeres en los proyectos para la mejora genética no ha sido debatida por sus defensores. El discurso actual sobre las obligaciones morales de las generaciones futuras, aunque no se refiere a las mujeres, parece implicar que podrían estar obligadas, moralmente, si no legalmente, a

reproducirse con FIV. La mejora de las generaciones futuras afectará al género, a menos que se desarrolle el útero artificial. (2019: 1007)⁹²

Como ella misma sostiene, se trata de

retos que requieren una perspectiva más amplia, tanto de las mujeres como de los hombres. A pesar de la falta de una conclusión feminista unificada en los debates sobre los méritos y riesgos de la modificación del genoma humano, existe una necesidad urgente de aclarar el papel de las mujeres en esta situación. (1007)⁹³

Este aspecto también lo menciona Anna, quien defiende la imperiosa necesidad de invertir en el desarrollo de intervenciones médicas para prevenir abortos espontáneos y ayudar a las mujeres a tener un embarazo más saludable. Como De Miguel Beriain *et al.* (2023) señalan, las cuestiones de género en la edición génica de la línea germinal humana «no han recibido la atención que merecen»⁹⁴; según indican, «existe una necesidad urgente de incluir estas cuestiones de género en el debate actual, antes de dar luz verde a esta nueva

⁸⁹ «[W]hen a small proportion of the population carries edited genomes and that inequality is only decreased when more than 50% of the population has edited genomes».

⁹⁰ «Reducing health inequalities caused by a random genetic lottery seems fair and desirable».

⁹¹ «[I]ncidence of polygenic diseases could further lead to a more equitable distribution of health resources within health systems».

⁹² «[N]ecessary involvement of women in an enhancing scenario has not been discussed by its proponents. The present discourse on moral obligations of future generations, although not referring to women, seems to imply that women might be required, morally, if not legally, to reproduce with IVF. Enhancing future generations will be gendered, unless the artificial womb is developed».

⁹³ «[C]hallenging issues that require a wider perspective, of both women and men. Despite the lack of a unified feminist conclusion in the discussions about the merits and risks of human genome modification, there is an urgent need to clarify the role of women in this scenario».

⁹⁴ «[H]ave not received the attention they deserve».

tecnología»⁹⁵ (2023: 186). Farrell *et al.* (2019) observan de manera similar que, aunque «las mujeres están inextricablemente involucradas en el estudio de la edición de la línea germinal, sus intereses no han sido representados de modo significativo en los debates sobre la evolución de la tecnología de edición del genoma»⁹⁶ (2019: 1071). Enfatizan que el reconocimiento de

los intereses de las mujeres en los estudios de edición de la línea germinal proporcionan el impulso para desarrollar salvaguardas científica y éticamente justificables que no comprometan la salud de las mujeres en favor del beneficio del feto o el niño. Sin tales salvaguardas, no lograremos entender cómo los roles de género de las mujeres (como madres, en el sentido más obvio) en las familias y las sociedades podrían verse afectados por la edición de genes o exacerben las disparidades e inequidades existentes. (2019: 1071)⁹⁷

La ausencia de investigación sobre los cuerpos de las mujeres durante el embarazo también es mencionada por Anna en *Reproduction*, que lamenta esa situación. Como afirma, no se realizan ensayos en mujeres debido

a sus fluctuaciones hormonales y mucho menos en mujeres embarazadas «por miedo a dañar al feto»⁹⁸ (Hall, 2023: 155); la conclusión es que en relación con «el embarazo, sabemos lo mismo que hacíamos hace cien años»⁹⁹ (155). La narradora por su parte menciona en relación con el control de la natalidad, «lo poco que se había investigado sobre sus efectos a largo plazo en la salud de las mujeres, o sus efectos a corto y largo plazo en la psicología de las mujeres, o en sus personalidades»¹⁰⁰ (185). Como Monique McKiever *et al.* (2020) señalan, a pesar del aumento de la mortalidad y morbilidad materna en los Estados Unidos, existen «pocas innovaciones para investigar y mejorar esos parámetros, en parte debido a las limitaciones de los protocolos de investigación que restringen la participación de las mujeres embarazadas»¹⁰¹ (2020: 287). Pese a que

la inclusión de las mujeres embarazadas en los estudios de investigación es parte integral del proceso de obtener información importante sobre la seguridad y eficacia de las terapias o intervenciones para mejorar la salud materna y los resultados del embarazo. Sigue habiendo una escasez de ensayos de investigación dirigidos directamente

⁹⁵ «[T]here is an urgent need to include these gender issues in the current debate, before giving a green light to this new technology».

⁹⁶ «[W]omen are inextricably involved in the study of germline editing, their interests have not been significantly represented in debates about the evolution of genome editing technology».

⁹⁷ «[W]omen's interests in germline editing studies provides the impetus to develop scientifically and ethically justifiable safeguards that do not compromise the health of women subjects for the expected benefit of the fetus or child. Without such safeguards, we will fail to understand how women's gender roles (as mothers, most obviously) in families and societies could be affected by gene editing or exacerbate existing disparities and inequities».

⁹⁸ «[O]ut of fear of harming the fetus».

⁹⁹ «When it comes to pregnancy, we know about what we did a hundred years ago».

¹⁰⁰ «[H]ow little research had been done into its long-term effects on women's health, or its short- and long-term effects on women's psychology, or on their personalities».

¹⁰¹ «[L]imited novel interventions to investigate and improve these metrics, partly due to research protocol limitations which restrict participation of pregnant women».

a mujeres embarazadas y lactantes.
(287)¹⁰²

Los autores subrayan la necesidad de «seguir haciendo hincapié en la inclusión de las mujeres embarazadas y lactantes»¹⁰³ en los ensayos médicos para «cerrar la brecha de conocimiento, especialmente en vista del aumento de la morbilidad en el embarazo. Si bien las mujeres embarazadas son médicamente complejas, se pueden realizar estudios de investigación diseñados pensando en esta población»¹⁰⁴ (290).

Reproduction también aborda la difícil situación de las mujeres en la ciencia, citando las diferentes expectativas que se aplican a las mujeres y a los hombres. Anna es muy consciente de esos distintos estándares y expectativas, reflexionando que a las mujeres no se les «da la opción de dejar de lado sus vidas personales»¹⁰⁵ (Hall, 2023: 98). Ya que, a diferencia de los hombres, que tienen más tiempo para reproducirse, las mujeres necesitan concentrarse en sus carreras, pero también en tener hijos, si así lo desean, antes de que sea demasiado tarde. «¿Qué es una mujer sin óvulos?»¹⁰⁶ (127) se pregunta Anna, después de que los médicos

hayan extraído los últimos óvulos de sus ovarios, una pregunta profundamente molesta. Luego menciona *Frankenstein*, una novela en la que un científico en ciernes va a estudiar a una universidad donde, rodeado solo de varones, puede dedicarse en exclusiva a la ciencia, una opción que las mujeres de la época no tenían. Incluso hoy en día, reflexiona Anna, las mujeres siempre están en desventaja debido a los límites de edad física para la reproducción. También considera una historia alternativa en la que Elizabeth, la prometida de Frankenstein, lo habría acompañado a Ingolstadt para estudiar. Ella se habría entregado a sus estudios, pero también se habría ocupado de Frankenstein cuando cae enfermo por exceso de trabajo. Con toda probabilidad, Elizabeth también podría haber cuidado de la Criatura, y la historia se desarrollaría de manera diferente. *Frankenstein* es, en este contexto, una novela sobre la ausencia de maternidad y, de hecho, de paternidad. En el caso de Anna, la concepción y gestación de un bebé se compara con la creación del monstruo por parte de Frankenstein, si bien el énfasis no recae sólo en los logros científicos y la persistencia, sino también en el cuidado.

¹⁰² «[I]nclusion of pregnant women in research studies is integral to the process of obtaining important information regarding the safety and efficacy of therapeutics or interventions to improve maternal health and pregnancy outcomes... there remains a paucity of research trials directly targeting pregnant and lactating women».

¹⁰³ «[C]ontinued emphasis for the inclusion of pregnant and lactating women».

¹⁰⁴ «[C]lose the knowledge gap especially in view of the increasing morbidity and mortality in pregnancy. While pregnant women are medically complex, appropriately designed research studies can be conducted in this population». Joseph R. Biggio Jr. (2020) llama la atención sobre este tema de manera similar, observando que el número de mujeres embarazadas con comorbilidades médicas sigue aumentando. Una gran proporción de mujeres embarazadas está expuesta a medicamentos durante el embarazo, pero sólo una fracción de los medicamentos utilizados durante el embarazo se han investigado con respecto a los beneficios, riesgos y dosis. Esto le lleva a concluir que «si bien es generalizado el reconocimiento de la necesidad de un mayor conocimiento científico sobre los efectos de los medicamentos y otras intervenciones en el embarazo, persisten una serie de barreras que dificultan la inscripción de las mujeres embarazadas en los ensayos clínicos» («While recognition of the need for more scientific knowledge on the effects of medications and other interventions in pregnancy is widespread, a number of barriers that hinder enrollment of pregnant women in clinical trials remain») (2020: 39).

¹⁰⁵ «[G]iven the option to set aside their personal lives».

¹⁰⁶ «What's a woman without any eggs?».

Al final del libro, el embarazo de Anna va bien con lo que parece ser un embrión sano. Sus esfuerzos son al parecer premiados, convirtiéndola en una singular mujer Frankenstein, mientras que el tercer embarazo de la narradora, como se ha indicado, termina en aborto espontáneo. Los trabajos científicos de Anna, que desarrolla por su cuenta, evocan no sólo su impulso hacia la autonomía reproductiva, sino también su convicción de que las mujeres no deberían sufrir indebidamente por el embarazo, y que las biotecnologías de vanguardia pueden contribuir en gran medida a crear niños sanos y prevenir abortos espontáneos. Si esas técnicas han sido probadas a fondo y se ha demostrado que funcionan, ¿por qué no deberían aplicarse? ¿No sería moral y éticamente deseable usarlos en lugar de permitir el dolor y el sufrimiento que podrían evitarse? Estos y otros temas se abordan con rigor en *Reproduction*, con la narradora manteniéndose firme en su preferencia por los embarazos naturales, aunque sintiéndose culpable debido a los malos resultados de dos de sus intentos de tener un bebé, mientras que Anna defiende con firmeza su postura, esperando al fin un bebé propio sano a pesar de tener todo en su contra. Este embarazo premia su tenacidad y sus habilidades científicas, a pesar de que sabe que aún queda un largo camino por delante para que esas técnicas sean aprobadas, tanto médica como éticamente.

Conclusión

Reproduction de Hall puede describirse como una novela sobre una «mujer Walton y una mujer Frankenstein y sus ambiciones de dar vida a una criatura»¹⁰⁷ (Hall, 2023: 204).

Con el telón de fondo de una pandemia y el calentamiento global, *Reproduction*, como hemos visto, contrasta los embarazos naturales de la narradora con los de su amiga Anna, logrados mediante tecnologías de edición genómica, sin ninguna intervención externa. Este método equivale en efecto a la plena autonomía reproductiva, ya que ella toma en sus propias manos la tarea de crear un embrión sano cuando otras técnicas no han funcionado. La novela trata la moralidad de jugar con el genoma de un embrión, no sólo para eliminar genes peligrosos que se sabe que causan enfermedades, sino también para editarlo eligiendo los *mejores* genes para obtener resultados óptimos. Cuando la tecnología esté disponible y sea asequible, ¿se percibiría su uso como un imperativo moral, para tratar de eliminar tantos factores de riesgo y enfermedades como fuera posible tanto de las mujeres embarazadas como de sus bebés? Al fin y al cabo, supondría un ahorro sustancial, no sólo en términos de evitar el sufrimiento, sino también para el Estado, en el caso de la asistencia sanitaria financiada con fondos públicos, y para el establecimiento médico, permitiendo así canalizar los recursos hacia otros fines beneficiosos. El debate en la novela es paralelo a las controversias en curso y no resueltas en la literatura bioética, como se detalla en el argumento anterior.

Reproduction es, por tanto, un cuento con moraleja para la era de las nuevas tecnologías reproductivas que emergen con gran rapidez, abogando por un equilibrio entre los embarazos «naturales», con una mayor atención centrada en dar alivio a las quejas y el sufrimiento de las mujeres durante y después de la gestación, y los embarazos logrados mediante tecnologías de vanguardia. Estos podrían proporcionar soluciones a muchos de los problemas

¹⁰⁷ «[W]oman Walton and a woman Frankenstein and their ambitions to bring a creature to life».

experimentados por las mujeres que intentan quedar embarazadas y quieren dar a luz a un bebé sano, pero también podrían verse como éticamente problemáticos si incluyen biomejoras. La sugerencia implícita en la novela es que las mujeres deberían asumir más responsabilidad por sus resultados reproductivos para minimizar sus posibilidades de aborto espontáneo y de tener hijos con malformaciones. La narradora se involucra en este debate, en particular después de presenciar cómo Anna manipula su propio embrión para garantizar una concepción exitosa y un bebé sano, evitando así resultados decepcionantes para ella y para el niño. La novela escenifica el debate sobre cómo lograr un equilibrio deseable entre una forma de gestación más tradicional, pero menos angustiosa y dolorosa que la habitual, y una más tecnológica, siempre que pueda ser implementada de manera segura y ética.

Obras citadas

- BALL, Philip (17.10.2021). «Polygenic Screening of Embryos Is Here, but Is It Ethical?», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/science/2021/oct/17/polygenic-screening-of-embryos-is-here-but-is-it-ethical> (Acceso: 15 de abril de 2025).
- BARON, Teresa (2025). «Pregnancy, Pain and Pathology: A Reply to Smajdor and Räsänen», *Journal of Medical Ethics*, 51.1: 48-49.
- BAYLIS, Françoise (2019). *Altered Inheritance: CRISPR and the Ethics of Human Genome Editing*. Cambridge: Harvard University Press.
- BIANCHI, Alessia, *et al.* (7.2.2023). «Microchimerism in Multiple Sclerosis: The Association between Sex of Offspring and MRI Features in Women with Multiple Sclerosis», *Frontiers in Neuroscience*, 17. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9941336/pdf/fnins-17-1091955.pdf> (Acceso: 15 de abril de 2025).
- BIANCHI, Diana W., *et al.* (1996). «Male Fetal Progenitor Cells Persist in Maternal Blood for as Long as 27 Years Postpartum», *Proceedings of the National Academy of Science U.S.A.*, 93: 705-708.
- BIANCHI, Diana W. (2018). «The Inadvertent Discovery of Human Fetal Cell Microchimerism», *Clinical Chemistry*, 64.9: 1400-1401.
- BIANCHI, Diana W., *et al.* (2021). «Forever Connected: The Lifelong Biological Consequences of Fetomaternal and Maternofetal Microchimerism», *Clinical Chemistry*, 67.2: 351-362.
- BIGGIO, Joseph R. Jr (2020). «Research in Pregnant Subjects: Increasingly Important, but Challenging», *Ochsner Journal*, 20.1: 39-43.
- CARMI, Shai, Henry T. Greely y Kevin J. Mitchell (2025). «Human Embryo Editing against Disease Is Insafe and Unproven – Despite Rosy Predictions», *Nature*, 637: 554-556.
- CÓMITRE-MARIANO, Blanca *et al.* (29.12.2021). «Feto-Maternal Microchimerism: Memories from Pregnancy», *iScience*, 25.1. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8762399/pdf/main.pdf> (Acceso: 15 de abril de 2025).
- DE MIGUEL BERIAIN, Iñigo, Ekain Payán Ellacuria y Begoña Sanz (2023).

- «Germline Gene Editing: The Gender Issues», *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 32.2: 186-192.
- FARRELL, Ruth M., Marsha Michie, Christopher T. Scott, Rebecca Flyckt y Mary LaPlante (2019). «Prioritizing Women's Health in Germline Editing Research», *American Medical Association Journal of Ethics*, 21.12: 1071-1078.
- FIRESTONE, Shulamith (2003 [1970]). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- HAINING, Casey M., Julian Savulescu, Louise Keogh y G. Owen Schefer (2024). «Polygenic Risk Scores and Embryonic Screening: Considerations for Regulation», *Journal of Medical Ethics*. <https://jme.bmj.com/content/medethics/early/2024/12/16/jme-2024-110145.full.pdf> (Acceso: 15 de abril de 2025).
- HALL, Louisa (2023). *Reproduction*. London: Scribner.
- JONES, Lucy (2024). *Matrescence: On the Metamorphosis of Pregnancy, Childbirth, and Motherhood*. New York: Pantheon.
- JONES, Sophie A. (2024). «Narrative Futures of Pregnancy Sickness: Reproduction, Disability, Animality», *Medical Humanities*, 50: 670-677.
- LAZZARI, Laura, y Nathalie Ségeral (eds.) (2021). *Trauma and Motherhood in Contemporary Literature and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.
- MCKIEVER, Monique, Heather Frey y Maged M. Costantine (2020). «Challenges in Conducting Clinical Research Studies in Pregnant Women», *Journal of Pharmacokinetics and Pharmacodynamics*, 47.4: 287-293.
- MONTEI, Amanda (2023). *Touched Out: Motherhood, Misogyny, Consent, and Control*. Boston: Beacon Press.
- MUNDAY, Sarah, y Julian Savulescu (2021). «Three Models for the Regulation of Polygenic Scores in Reproduction», *Journal of Medical Ethics*, 18.47: 91.
- PARKER, Michael. (2007) «The Best Possible Child», *Journal of Medical Ethics*, 33.5: 279-283.
- PARTRIDGE, Brad, y Taryn Rebecca Knox (2025). «Pregnant Women Are Often Not Listened to, but Pathologising Pregnancy Isn't the Solution», *Journal of Medical Ethics*, 51: 50-51.
- PRINCE, Sinead (2024). «Gene-Environment Interaction: Why Genetic Enhancement Might Never Be Distributed Fairly», *Journal of Medical Ethics*, 50.4: 272-277.
- RÄSÄNEN, Joonas, y Anna Smajdor (2025). «Defending the Disease View of Pregnancy: A Reply to Our Critics», *Journal of Medical Ethics*, 51.1: 54-56.
- ROSE, Jacqueline (2018). *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SAUNDERS, Ben (2015). «Is Procreative Beneficence Obligatory?», *Journal of Medical Ethics*, 41.2: 175-178.
- SAVULESCU, Julian (2007). «In Defence of Procreative Beneficence», *Journal of Medical Ethics*, 33.5: 284-288.
- SAVULESCU, Julian (2009). «Genetic Interventions and the Ethics of Enhancement of Human Beings», B. Steinbock (ed.), *The Oxford Handbook of Bioethics*. Oxford: Oxford University Press, 516-535.

- SIMONSTEIN, Frida (2019). «Gene Editing, Enhancing and Women's Role», *Science and Engineering Ethics*, 25.4: 1007-1016.
- SMAJDOR, Anna, y Joona Räsänen (2025). «Is Pregnancy a Disease? A Normative Approach», *Journal of Medical Ethics*, 51.1: 37-44.
- SUD, Amit, Rachel H. Horton, Arron D. Hingorani, Ionnna Tzoulaki, Clare Turnbull, Richard S. Houlston y Anneke Lucassen (2023). «Realistic Expectations Are Key to Realising the Benefits of Polygenic Scores», *British Medical Journal*, 380. <https://bibliotheek.ehb.be:2370/content/bmj/380/bmj-2022-073149.full.pdf> (Acceso: 15 de abril de 2025).
- VISSCHER, Peter M., Christopher Gyngell, Loic Yengo y Julian Savulescu (2025). «Heritable Polygenic Editing: The Next Frontier in Genomic Medicine?», *Nature*, 637: 637-645.
- WILKINSON, Stephen (2010). *Choosing Tomorrow's Children: The Ethics of Selective Reproduction*. Oxford: Oxford University Press.



© Sara Martín Alegre

La madre viajera: Naomi Mitchison y *Memoirs of a Spacewoman*

SARA MARTÍN ALEGRE

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: *Memoirs of a Space Woman* (1962) de Naomi Mitchison es una novela de ciencia ficción extremadamente singular de una escritora escocesa única cuya extensa obra abarca una gran variedad de géneros. Publicada un año antes que *La mística femenina* de Betty Friedan y siete antes que *The Left Hand of Darkness* de Ursula K. Le Guin, *Memoirs of a Space Woman* es al mismo tiempo anuncio del feminismo de la segunda ola y un producto de las cuatro décadas de activismo feminista de la autora desde la década de 1920. Madre de siete hijos con su marido Dick Mitchison, dos de los cuales murieron cuando eran niños, la autora examina a través de las memorias

ficticias de su protagonista Mary cómo una vida profesional como experta en comunicaciones en la exploración interestelar se relaciona con las ganancias y pérdidas de la maternidad. Mary tiene, además de dos hijos con los padres que elige, una niña haploide constituida únicamente por su ADN, e incluso gesta adheridos a su cuerpo dos injertos alienígenas. Al mismo tiempo, sus expediciones implican la observación de especies alienígenas con enfoques complejos sobre la maternidad, en particular las mariposas que ocupan una gran parte de esta novela, por lo demás breve. Si bien *Memoirs of a Space Woman* es sumamente atractiva como narración feminista pionera

sobre cómo compatibilizar la maternidad con el sentido de la aventura y con la vocación profesional, una lectura más atenta revela, como sostengo aquí, sus carencias. Entre ellas, el enfoque clínico de la narradora sobre la reproducción, la falta de afecto hacia las parejas y los hijos, el edadismo que condena a las madres que se quedan en la Tierra y un cierto esencialismo de género. *Memoirs of a Space Woman* debe ser aclamada, sin embargo, como el inmenso logro que es, viniendo de una época en la que la ciencia ficción aún no había pasado por la revolución feminista posterior ni por el surgimiento de la Nueva Ola.

Palabras clave: Naomi Mitchison, *Memoirs of a Space Woman*, maternidad, reproducción, exploración espacial, extraterrestres, contacto extraterrestre, comunicación

Abstract: *Memoirs of a Space Woman* (1962) by Naomi Mitchison (1897-1999) is an extremely singular science-fiction novel by a unique Scottish writer whose extensive *oeuvre* covers a large variety of genres. Published one year before Betty Friedan's *The Feminine Mystique* and seven before Ursula K. Le Guin's *The Left Hand of Darkness*, *Memoirs of a Space Woman* is at the same time a herald of second-wave feminism and a product of the author's four decades of feminist activism since the 1920s. A mother of seven children with husband Dick Mitchison, two of whom died while children, the author examines through the fictional memoirs of her protagonist Mary how a professional life as a communications expert in interstellar exploration connects with the gains and losses of motherhood. Mary has, besides two children with the fathers she chooses, a haploid girl constituted only by her DNA, and even carries attached to her body two alien grafts. At the same time, her expeditions

involve the observation of alien species with fraught approaches to mothering, in particular the butterflies that occupy a large segment of this otherwise brief novel. Although *Memoirs of a Space Woman* is extremely attractive as a pioneering feminist narration about how to make motherhood compatible with a sense of adventure and with a professional vocation, a closer reading reveals, as I argue here, its shortcomings. Among them, the narrator's clinical approach to reproduction, the lack of affection towards partners and children, the ageism that condemns stay-on-Earth mothers, and a certain gender essentialism. *Memoirs of a Space Woman* is to be hailed, nonetheless, as the immense achievement that it is, coming as it does from a time in which sf had not gone yet through the later feminist revolution and the emergence of the New Wave.

Keywords: Naomi Mitchison, *Memoirs of a Space Woman*, motherhood, reproduction, space exploration, aliens, alien contact, communication

Introducción: Un sueño de libertad

Memoirs of a Spacewoman (1962)¹ de Naomi Mitchison (1897-1999) es una singular novela de ciencia ficción de una escritora escocesa singular cuya extensa obra se extiende a más de setenta volúmenes en diversos géneros. Publicada un año antes que *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, *Memoirs of a Spacewoman* es tanto un heraldo del feminismo de la segunda ola como un producto de las cuatro décadas de activismo feminista de la autora desde la década de 1920. Madre de familia numerosa y escritora de éxito, la autora examina a través de las memorias ficticias de su

¹ Existe una traducción al castellano publicada por Bruguera en 1982 con el título *de Memorias de una mujer del espacio*. En todo caso, en este artículo cito de la novela original en inglés publicada en 2011, y uso traducciones propias.

protagonista, la astronauta Mary (sin apellido), cómo una vida profesional como experta en comunicación en la futura exploración intergaláctica está relacionada con las ganancias y las pérdidas de la maternidad.

Mary tiene, además de cuatro hijos con tres padres diferentes que ha elegido libremente, una niña haploide constituida solo por sus cromosomas, e incluso gesta dos injertos alienígenas que crecen adheridos a su muslo. Al mismo tiempo, sus múltiples expediciones implican la observación de especies alienígenas con enfoques complejos sobre la maternidad, en particular las mariposas que ocupan un gran segmento de esta breve novela. Aunque *Memoirs of a Spacewoman* es sumamente atractiva como narración feminista pionera sobre cómo compatibilizar la maternidad con la aventura y la vocación profesional científica, una lectura más atenta revela, como sostengo aquí, algunas carencias. Entre ellas, las más destacadas son la falta ocasional de empatía de la narradora por las especies alienígenas con las que interactúa, su enfoque desapasionado del sexo y la reproducción, una expresión limitada de afecto hacia sus parejas e hijos, y un esnob edadismo contra las madres que no pueden dejar la Tierra. *Memoirs of a Spacewoman* debe ser aclamada, sin embargo, como un inmenso logro como predecesora de la revolución feminista en la ciencia ficción, en su mayoría de origen estadounidense, y de la *New Wave* (Nueva Ola) británica en la ficción especulativa.

Cualquier aproximación biográfica debe ser tomada siempre con cautela. Sin embargo, deseo considerar *Memoirs of a Spacewoman* desde un ángulo personal, empezando por señalar que esta es una historia sobre una madre ficticia de siete hijos escrita por una madre de la vida real también de siete hijos. Mary lleva,

además, uno de los nombres de Naomi Mary Margaret Haldane, el nombre completo de nacimiento de la autora. También me gustaría llamar la atención sobre el lugar que esta novela ocupa en la prolífica carrera de Mitchison y en relación con sus viajes. Mitchison fue una viajera incansable, más como activista que como turista. Una de sus biógrafas, Jenny Calder, con razón señaló que «hay una pizca de la misionera» en Mitchison, razón por la cual «algunos la han colocado en la tradición de la misionera iluminada, de la cual Escocia produjo varias» (1997: 250)², como Mary Moffat Livingstone (1821-1862) o Mary Slessor (1848-1915).

Mitchison no atribuye una nacionalidad específica a Mary más allá de la terrana, pero ciertamente es una mujer con una misión, una exploradora científica entrenada para comunicarse con tantas especies alienígenas como pueda. Si esta caracterización colorea *Memoirs of a Spacewoman* con incómodos matices coloniales, se debe a que la propia Mitchison nunca logró deshacerse por completo de la mentalidad de su origen británico privilegiado y de clase alta, que condicionaba también su experiencia de la maternidad. Comparando el panfleto de Mitchison *Comments on Birth Control* (1930) con la obra de su cuñada Charlotte Haldane *Motherhood and Its Enemies* (1927), Squier señala que sus diferentes enfoques sobre el feminismo y la ciencia también están relacionados con su clase social. Charlotte, que no podía permitirse el lujo de ser una madre que se quedara en casa, pidió un enfoque científico y una maternidad subvencionada:

En cambio, Naomi Mitchison, cuyo trabajo como novelista era una cuestión

² «There is a hint of the missionary (...) some have placed her in the tradition of the enlightened female missionary, of which Scotland produced several».

de libre elección, no de necesidad financiera, y que tenía niñeras para ayudar con el cuidado de sus cinco hijos [sobrevivientes], desafió las tecnologías científicas existentes en torno a la anticoncepción como una solución aún incompleta al deseo de la mujer de combinar el empleo, la libertad sexual y la maternidad. (1997: 183)³

En el momento en que publicó *Memoirs of a Spacewoman*, Mitchison tenía 65 años y ya no tenía que preocuparse por estos temas. Sin embargo, recordando su activismo temprano, escribió en uno de sus volúmenes autobiográficos, *You May Well Ask: A Memoir, 1920-1940* (1979), que «a menudo tenía la esperanza de estar luchando por más libertad para toda una generación de mujeres. ¿Mis hijas quizás? Ellas, soñaba yo, podrían tener hijos de los diversos padres que escogieran, sin censuras. Ese era el tipo de sueño que muchas de nosotras teníamos» (73)⁴. Podría decirse que Mary nació de ese sueño de libertad en un momento en que las hijas y nietas de la generación de Mitchison comenzaban a convertirlo en realidad.

Viajando por la Tierra: la escritora como madre y activista

Es costumbre comenzar el análisis de *Memoirs of a Spacewoman* mencionando al ilustre padre de Mitchison, John Scott Haldane (1860-1936), un notable médico, fisiólogo y

filósofo escocés, y profesor de Oxford (Naomi nació, como su padre, en Edimburgo en 1897, pero su infancia se dividió entre Inglaterra y los veranos en Escocia). El hermano de Naomi, J.B.S. Haldane (1892-1964), fue un célebre erudito involucrado en muchos campos del aprendizaje que influyó enormemente en su hermana menor. Curiosamente, la primera publicación de Naomi, a la edad de dieciocho años, fue un artículo firmado conjuntamente con él y A.D. Sprunt, «Reduplication in mice (Preliminary Communication)», publicado en 1915 en el *Journal of Genetics*⁵.

Estos antecedentes familiares podrían haber llevado a Naomi a desarrollar una carrera científica, pero su vida dio un giro diferente cuando se casó en 1916 con Gilbert Richard Mitchison (conocido como Dick), amigo de su hermano y en aquel entonces un soldado herido de permiso, que luchaba en el frente occidental de la Primera Guerra Mundial (Naomi fue durante un tiempo enfermera voluntaria, ayudando a jóvenes como aquel). Dick Mitchison, un inglés de clase alta, era un abogado y fiscal que trabajó para el Ministerio de Trabajo durante la Segunda Guerra Mundial. En 1945 fue elegido diputado laborista, cargo que mantuvo hasta 1964, cuando fue nombrado barón Mitchison de Carradale en el condado de Argyllshire, un título nobiliario vitalicio; siempre rebelde, Naomi nunca usó el título de Lady Mitchison. Ella y Dick mantuvieron un matrimonio abierto hasta la muerte de él en 1970.

³ «In contrast, Naomi Mitchison—whose work as a novelist was a matter of choice, not financial necessity, and who had nursemaids to help with the care of her five [surviving] children—challenged the existing scientific technologies of contraception as giving a still-incomplete solution to woman's desire to combine employment, sexual freedom, and maternity».

⁴ «I sometimes hoped I was fighting for more freedom, for a whole generation of women. My daughters perhaps? Who, I dreamed, would be able to have children by several chosen fathers, uncensored. That was the kind of dream many of us had».

⁵ Tomo prestada la información sobre la vida de Mitchison de las biografías de Benton y Calder.

Dick y Naomi habían sido miembros activos de la Sociedad Fabiana. Ella también fue miembro de la Sociedad de Educación Eugenésica (1926-1933), a la que renunció cuando Adolf Hitler aprobó la Ley para la Prevención de la Descendencia con Enfermedades Genéticas. Como aclara Periyán:

Su interés por las nociones eugenistas de inteligencia y herencia la situó en una relación crítica con la política de género y de clase del movimiento, y ella prefirió dialogar con la corriente meritocrática del pensamiento laborista sobre la reforma educativa, ya que intentaba mitigar las implicaciones jerárquicas que la inteligencia tenía en la educación. (2021: 98)⁶

Para cuando Mitchison publicó su primera novela, la ficción histórica *The Conquered* (1923), titulada «Una historia de los galos bajo César» («A story of the Gauls under Caesar»), ya era madre de tres hijos: Geoff (n. 1918), Denis (1919) y Murdoch (1922). Les siguieron sus hijas Lois (1926), Avrion (1928), Valentine (1928) y Clemency (1940). Geoff murió trágicamente de meningitis bacteriana en 1927, a la edad de nueve años. La biógrafa de Naomi, Jill Benton, indica que su terrible muerte «hizo que Naomi se sintiera culpable como madre, aunque, en realidad, poco pudo haber hecho para mantenerlo con vida» (1990: 53)⁷. Trece años después, Naomi, que entonces tenía 43 años, perdió a su hija Clemency, que solo vivió un día. Se la recuerda en el

conmovedor poema «Clemency Ealasaid», que Mitchison publicó como prefacio a *The Bull Calves* (1947), una novela histórica sobre su ascendencia escocesa. En el poema, Mitchison vincula su pérdida con las pérdidas sufridas por otras madres bajo las dictaduras fascistas que dominaban Europa y que habían causado la Segunda Guerra Mundial. También lamenta la pérdida de su propia fertilidad, comparándose con la tierra asediada: «¿Habrás otro nacimiento, uno hermoso, o es Europa Occidental / Demasiado vieja, demasiado vieja para eso, como yo seré demasiado vieja / Para otro embarazo» (1997: s.p.)⁸.

Menciono a los hijos de Mitchison y sus pérdidas porque es importante recordar que la autora fue madre de familia muy numerosa mientras desarrollaba su prolífica carrera literaria, desplegaba su intenso activismo político y animaba un amplio círculo de amigos y conocidos, primero en su casa de Hammersmith (1923-1939) y luego en Carradale (1940-1999), donde murió a los 101 años. Durante su larga y agitada vida, Mitchison fue, como he señalado, una constante viajera y activista política. Mitchison, miembro del Partido Laborista desde 1930, viajó a la Unión Soviética en 1932 como parte de una expedición de la Sociedad Fabiana crítica con el régimen de Stalin. En 1934, mientras estaba en Viena, pasó de contrabando documentos comprometidos para ayudar a los socialistas locales acosados por el gobierno austriaco. No tengo espacio aquí para mencionar todos sus viajes, pero el título de sus memorias *Mucking Around on Five Continents over Fifty Years*

⁶ «Her interest in eugenicist notions of intelligence and inheritance placed her in a critical relationship to the gender and class politics of the movement and she was in dialogue with the meritocratic current of Labour thought on educational reform as she attempted to mitigate the hierarchical implications intelligence held in education».

⁷ «touched Naomi's guilt as a mother, although there was, in truth, little she could have done to keep him alive».

⁸ «Will there be another birth, a fair one, or is West Europe/ Too old, too old for that, as I shall be too old / For another bearing».

[Enredando en cinco continentes a los largo de cincuenta años] (1981) es elocuente.

Al considerar la capacidad de Mitchison para combinar ser madre con ser viajera, *Memoirs of a Spacewoman* parece un desvío menos sorprendente de la trayectoria de su carrera, centrada durante décadas principalmente en la ficción histórica. Me parece en especial relevante el contraste entre el principio de no injerencia obedecido a rajatabla por la sociedad terrana de Mary y la injerencia activa de Mitchison en diversas culturas extranjeras, particularmente en Botsuana. Entre 1957 y 1963 la autora pasa por una transición gradual, dejando de ser una mera testigo interesada para convertirse en una participante activa; es en este período en el que, entre otras obras (incluyendo varias para niños), escribió *Memoirs of a Spacewoman*.

Como cuenta Jenny Calder, Mitchison viajó a Ghana en 1957 para cubrir las celebraciones de la independencia local enviada por el diario de izquierdas *The Guardian*. Avergonzando a sus colegas reporteros, Naomi se unió al bullicioso baile iniciado por el líder local Kwame Nkrumah, comenzando así «treinta y tantos años de cooperación»⁹ en África (2018: en línea). La primera producción literaria nacida de este proceso fue el volumen de no ficción *Other People's Worlds: Impressions of Ghana and Nigeria* (1958). Naomi pasó los siguientes tres años cuidando de su anciana madre enferma, Maya, que murió en 1961, un año antes de que *Memoirs of a Spacewoman* fuera publicada. Ese mismo año, 1962, viajó al protectorado británico de Bechuanalandia por invitación de un estudiante del British Council que había visitado con otros la casa de Naomi

en Carradale. Ella vio en Linchwe, candidato jefe de los bakgatla, una tribu dividida entre Bechuanalandia y Sudáfrica, una oportunidad para construir juntos una democracia tribal. Mitchison, que para entonces estaba decepcionada con sus esfuerzos por reanimar a su comunidad local de Argyll (fue concejala del distrito de East Kintyre entre 1945 y 1966), viajaba todos los años a la aldea natal de Linchwe, Mochudi, donde «le dieron el título de “madre de los Bakgatla” y jugó un papel clave en la ceremonia que elevó a Linchwe como jefe»¹⁰ (Calder: en línea, cursivas añadidas). Ella, añade Calder, «estuvo presente y jugó un papel principal cuando Bechuanalandia se convirtió en la nación independiente de Botsuana»¹¹ (en línea), arrojando a los pies de los sorprendidos oficiales imperiales la bandera británica arriada.

El intervencionismo de Mitchison choca con el cuidado que pone Mary para no interferir en la vida de las especies que encuentra durante sus viajes intergalácticos. Su trabajo consiste en establecer contacto a través de la comunicación sin alterar en absoluto la vida local. En cambio, Mitchison, que se obsesionó hasta el delirio con África y escribió una serie de libros de no ficción sobre el continente, estableció una relación compleja con su «hijo adoptivo» Linchwe y con Botsuana. En sus memorias *Return to the Fairy Hill* (1966), Mitchison afirmó que su papel como «la madre del Jefe» era complicado pero satisfactorio:

El desarrollo general de mi relación con Linchwe y la tribu están ahora claros; están tan comprometidos conmigo como yo con ellos, y a través de ellos estoy

⁹ «thirty-odd years of involvement».

¹⁰ «She was given the title ‘mother of the Bakgatla’ and played a key role in the ceremony which installed Linchwe as chief».

¹¹ «was present and prominent when Bechuanaland became the independent nation of Botswana».

comprometida con Botsuana. Puede ser menos desconcertante y emocionante de lo que era y ciertamente es un trabajo mucho más duro, pero es tan duradero como las rocas de granito que veo desde la ventana de la oficina tribal. (202)¹²

Calder, sin embargo, comenta que Linchwe y su tribu a menudo se negaban a cooperar con Mitchison, a pesar de su profundo respeto por ella. Criticándola en parte, Calder subraya que Naomi «puede haber sido la “madre de la tribu”, pero también era una forastera, una intrusa, mandona, obstinada, volátil, así como solidaria y decidida. Fueron estas cualidades menos manejables las que, a menudo, le permitieron tener éxito»¹³ (2018: en línea). Del mismo modo, Helen Lloyd señala que en sus «misiones» en el extranjero, Mitchison utilizó los muchos privilegios que le proporcionaban sus antecedentes y conexiones, a menudo haciéndose amiga de la clase dominante local. Lloyd subraya que, a pesar de la firme defensa que Mitchison hizo de la independencia africana, «la participación en el estilo de vida de los últimos días del Imperio implica una cierta aceptación necesaria de las estructuras de dominio colonial que aún se mantienen» (2016: en línea). Al menos, afirma Lloyd,

Mitchison usó *Return to the Fairy Hill* para explorar «la naturaleza paradójica de su posición [...] con valentía y claridad»¹⁴ (2016: en línea) y continuó trabajando para ayudar a Botsuana hasta la década de 1980.

En mi opinión, *Memoirs of a Spacewoman* es parte de la exploración de Mitchison de su ambiguo papel anticolonial sin dejar de ser parte de la historia de la ciencia ficción y, dentro de ella, del subconjunto de textos que representan la maternidad en la ficción especulativa. Sin duda, sería insultante para las personas no europeas que Mitchison conoció en sus viajes afirmar que están representadas en *Memoirs of a Spacewoman* por las especies alienígenas que Mary conoce. Sin embargo, la lectura de esta novela se enriquece sustancialmente si se tiene en cuenta que, mientras la escribió Mitchison estuvo profundamente involucrada en el fin del colonialismo imperial británico. Como madre y abuela ya mayor pero extremadamente activa, Mitchison encontró en el activismo anticolonial y otros tipos de activismo¹⁵, una salida para su energía ilimitada, y lo mismo le sucede a Mary.

Mary defiende con tesón el principio de no injerencia, pero como señaló astutamente Donna Haraway, la conversación entre humanos y extraterrestres no puede ocurrir

¹² «The general development of my relationship with Linchwe and the tribe is now clear; they are as committed to me as I to them, and through them I am committed to Botswana. It may be less puzzling and exciting than it was and it is certainly much harder work, but it is as durable as the granite rocks that I see from the window of the tribal office».

¹³ «may have been ‘mother of the tribe’ but she was also an outsider, an intruder, bossy, opinionated, volatile, as well as supportive and determined. It was these less manageable qualities that, often, enabled her to succeed».

¹⁴ «Participation in the lifestyle of the dying days of Empire implies a certain necessary acceptance of the structures of colonial rule that still hold»; «the paradoxical nature of her position (...) bravely and with clarity».

¹⁵ Mitchison también estuvo involucrada en el activismo antinuclear, estando «particularmente preocupada por las bombas de hidrógeno a medida que proliferaban las instalaciones de la OTAN en Escocia. En 1959, el mismo año en que se inauguró el puerto de Carradale, fue una de las principales oradoras en una manifestación masiva por el desarme nuclear, y en 1961 en Glasgow ayudó a liderar una marcha de diez mil personas contra la base de misiles Polaris planeada para el Holy Loch» (Benton 1990: 144) [«Mitchison was also involved in antinuclear activism, being «particularly concerned about hydrogen bombs as NATO installations proliferated in Scotland. In 1959, the same year the harbour was opened in Carradale, she was a major speaker at a mass Nuclear Disarmament rally, and in 1961 in Glasgow she helped lead a march of 10,000 people against the Polaris missile base planned for the Holy Loch»].

en absoluto si la regla de no interferencia se aplica siempre y con rigidez: «La cuestión del poder no se puede evadir, y menos en la “comunicación”»¹⁶ (2008: 181). Este era «el gran problema moral en el mundo de Mary» (181) hasta que la exploración espacial despegó y los terranos contactan con los alienígenas que visitan la Tierra y con otros alienígenas en sus planetas de origen. Las pautas morales acordadas entonces no siempre fueron fáciles de sostener, como Mary sabe, y como Naomi Mitchison debió de haber aprendido en sus viajes por toda la Tierra.

Viajando por el universo: los estilos maternos de la mujer del espacio

Naomi Mitchison publicó tres novelas de ciencia ficción, *Memoirs of a Spacewoman* (1962), *Solution three* (1975) y *Not by Bread Alone* (1983), que son muy pocas en una bibliografía con más de cuarenta títulos de ficción. Una duda que tal vez nunca se resuelva es por qué recurrió a la ciencia ficción después de escribir principalmente ficción histórica. Nick Hubble sugiere que «esta progresión encarna la transición histórica, destacada por Fredric Jameson en *Archaeologies of the Future* (2005), por la cual la ciencia ficción ha reemplazado a la novela histórica como el principal vehículo literario para la búsqueda de la utopía» (2013: 75)¹⁷. *Memoirs of a Spacewoman*, que es utópica en su clara aprobación de los aspectos positivos del contacto extraterrestre, choca significativamente con otras novelas de ficción

especulativa publicadas por varones ese mismo año: en el Reino Unido, *The Clockwork Orange* de Anthony Burgess, *The Drowned World* de J. G. Ballard e *Island* de Aldous Huxley; en los Estados Unidos *The Jewels of Aptor* de Samuel R. Delany y *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick.

Memoirs of a Spacewoman está más cerca de la novela de fantasía juvenil de Madeleine L'Engle *A Wrinkle in Time*, también publicada en 1962, en los Estados Unidos, aunque es complicado situar a Mitchison en el contexto de la ficción especulativa femenina de mediados del siglo xx. Lisa Yaszek, que ha estudiado ampliamente la ciencia ficción temprana escrita por mujeres, menciona a Mitchison como una de las autoras que expresaron interés en la ciencia después de la Segunda Guerra Mundial. Yaszek utiliza el largo capítulo cuatro («Scientists» 150-194) de *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction* (2008) para reivindicar a escritoras estadounidenses como Marion Zimmer Bradley, Judith Merril, Katharine MacLean, Doris Pitkin Buck y Anne McCaffrey, explicando que «todas escribieron historias de descubrimientos científicos y aventuras extrapoladas a partir de ideas cambiantes sobre la naturaleza del trabajo de las mujeres en un mundo de alta tecnología» (152)¹⁸. En sus historias, añade Yaszek, estas autoras estadounidenses y otras como Mitchison «reescribieron los mitos masculinistas sobre la ciencia y la tecnología para imaginar mundos futuros en los que las mujeres podrían combinar sus vidas profesionales y personales, creando así nuevos

¹⁶ «The question of power cannot be evaded, least of all in ‘communication’»; «the moral problem for Mary’s world».

¹⁷ «This progression embodies the historic transition, highlighted by Fredric Jameson in *Archaeologies of the Future* (2005), by which science fiction has superseded the historical novel as the main literary vehicle for the pursuit of utopia».

¹⁸ «all wrote stories of scientific discovery and adventure extrapolated from changing ideas about the nature of women’s work in a high-tech world».

modos utópicos de trabajo tecnocientífico» (152)¹⁹. Me parece muy poco probable, sin embargo, que Mitchison estuviera al tanto de la ciencia ficción publicada por las mujeres en los Estados Unidos, principalmente en revistas populares. Ella era amiga de Aldous Huxley y de su círculo intelectual desde hacía décadas y parece mucho más adecuado situar *Memoirs of a Spacewoman* en la tradición británica de ficción especulativa que Huxley heredó de su principal pionero, H.G. Wells.

Como informa Ferreira, Huxley tomó prestada su idea para los criaderos de *Brave New World* (1932) del hermano de Naomi, J.B.S. Haldane. Entre otros logros, Haldane fue un pionero de la genética de las poblaciones (2017: 136) e introdujo el concepto de *ectogenesis* (la gestación fuera de un útero femenino) en un documento leído ante la Sociedad de Herejes en Cambridge en 1923; posteriormente este texto se publicó como *Daedalus, or Science and the Future* (1924) en la influyente serie de Kegan Paul *To-day and To-morrow* (1923-1931). Haldane incluyó en su breve libro un informe de un estudiante imaginario de pregrado, presentado siglo y medio en el futuro, en el que este joven recuerda que «[f]ue en 1951 cuando Dupont y Schwarz produjeron el primer niño ectogenético» en Francia, y señala con orgullo patriótico británico que en su presente de 2073 la ectogénesis es «universal, y en este país menos del treinta por ciento de los niños nacen de mujeres»²⁰ (en línea). Que Haldane vinculó la ectogénesis con la eugenesia se hace evidente cuando su estudiante ficticio observa que: «Si no hubiera sido por la ectogénesis, no cabe duda

de que la civilización se habría derrumbado en un tiempo breve debido a la mayor fertilidad de los miembros menos deseables de la población en casi todos los países»²¹ (en línea).

En este punto, 1924, Naomi aún no era miembro de la Sociedad de Educación Eugénica, fundada en 1907 por Sybil Gotto, dirigida inicialmente por Sir Francis Galton, y con una amplia gama de miembros que incluía a Marie Stopes o Aldous Huxley. Se unió en 1926 a la rebautizada Sociedad de Eugenesia, aunque siempre aplicó su activismo feminista principalmente a la causa del control de la natalidad, habiendo participado en 1924 en la fundación del Centro de Bienestar de la Mujer de North Kensington. Aparte de su ya citado opúsculo de 1930 *Comments on Birth Control*, Mitchison se explayó sobre los problemas unidos a la reproducción en su novela *We Have Been Warned* (1935). Este texto mezcla el feminismo y el socialismo antifascista con una franca exploración de la sexualidad de maneras tan controvertidas que Mitchison tardó un par de años en encontrar un editor lo bastante audaz (Victor Gollancz). Especularé aquí que la distopía de esta novela agotó el interés de Mitchison por la ficción especulativa (ampliando al máximo esta etiqueta) hasta que la recuperó para lo utopía con *Memoirs of a Spacewoman*.

Hall observa que, alrededor de la época en que Mitchison publicó *Memoirs of a Spacewoman*, la píldora anticonceptiva acababa de ser comercializada (en 1960 en los Estados Unidos) y la crisis de la talidomida había quedado cerrada (este fármaco teratogénico

¹⁹ «rewrote masculinist myths about science and technology to imagine future worlds where women might combine their professional and personal lives, thereby creating utopian new modes of technoscientific labor».

²⁰ «It was in 1951 that Dupont and Schwarz produced the first ectogenetic child»; «universal, and in this country less than 30 per cent of children are now born of woman».

²¹ «Had it not been for ectogenesis there can be little doubt that civilisation would have collapsed within a measurable time owing to the greater fertility of the less desirable members of the population in almost all countries».

se prescribió a mujeres embarazadas en el Reino Unido entre 1958 y 1961). Las mujeres, añade Hall, «ya no estaban obligadas a dejar sus trabajos al casarse, pero la combinación de carrera y maternidad seguía siendo un problema»²² (2023: 78). De hecho, desde la década de 1940, la *prohibición marital* legal ya había sido suprimida para la mayoría de empleos, aunque la presión social continuó y solo la Ley de Discriminación Sexual de 1975 puso fin a la segregación legal. En cuanto a la exploración espacial, la ingeniera rusa Valentina Tereshkova se convirtió en la primera mujer en viajar al espacio en la misión en solitario Vostok del 6 de junio de 1963, quince meses después de la publicación de *Memoirs of a Spacewoman*. Svetlana Savitskaya y Sally Ride la siguieron veinte años después, ya a principios de la década de 1980. Mientras tanto, la ciencia ficción audiovisual les ofreció a las mujeres variadas experiencias en el espacio exterior, desde el optimismo de *Star Trek* (1966-69) al terror de *Alien* (1979), pasando por *Star Wars* (1977) y *Dune* (en la versión de 1984 de David Lynch).

Teniendo en cuenta el contexto descrito, *Memoirs of a Spacewoman* suele recibir grandes homenajes repletos de euforia feminista como texto pionero de gran valor. Whealing, por ejemplo, escribe:

La protagonista de *Memoirs of a Spacewoman* es exactamente lo contrario

de esposa y madre; Mary no tiene ningún concepto de esposo y ni siquiera parece tener una casa permanente. El «experimento imaginativo» de Mitchison parece haber eliminado por completo el concepto de la mística femenina en un intento de averiguar qué quedaba sin ella. (2017: 38)²³

Lo que queda es una mujer profesional muy competente que disfruta de su vida porque la sociedad terrana a la que pertenece es completamente igualitaria y ha borrado todo rastro de misoginia²⁴. En su introducción a la edición de 2011, Isobel Murray rebate la crítica habitual de que la trama de *Memoirs of a Spacewoman* carece de incidentes, enfatizando que Mary lleva una «vida abarrotada» con su intensa carrera científica y «su buena dosis de maternidad»²⁵ (VIII). Sin duda, lo que más nos complace a las lectoras feministas en la odisea espacial de Mary es que no sufre por ser mujer; el tono de sus memorias es deliciosamente relajado porque nadie cuestiona si las mujeres deberían ser parte de la exploración espacial. De hecho, las mujeres son especialmente aptas para la misma. Aunque el siguiente pasaje puede leerse como parte del leve esencialismo de Mary, ella insiste en que

Puede que esté desfasada, pero siempre he pensado que la biología

²² «were no longer required to leave their jobs on marriage, but combining careers and maternity remained a problem».

²³ «The protagonist of *Memoirs* is the exact opposite of wife-and-mother; Mary has no concept of a husband and does not even appear to have a permanent house. Mitchison's 'experiment in imagination' appears to have completely eliminated the concept of the feminine mystique in an attempt to find out what was left».

²⁴ Gavin Miller protesta, sin embargo, que Mitchison «llena el supuesto abismo metafísico y ético entre el ser humano y el animal, sólo para excavar un abismo naturalizado (empíricamente infundado) entre el hombre y la mujer» (2008: 64) [«fills in the supposed metaphysical and ethical abyss between human and animal, only to excavate an (empirically unsubstantiated) naturalized gulf between male and female»]. Para mí, esta es una lectura incorrecta de *Memoirs of a Spacewoman*, en las que los varones, sobre todo Peder Pedersen, son presentados como cuidadores generosos y comprometidos.

²⁵ «crowded life»; «a fair dose of maternity».

y, por supuesto, la comunicación son esencialmente tareas femeninas, y la gloria de las mujeres. Sí, sé que ha habido físicas como Yin Ih y astrónomas moleculares—recuerdo a la anciana Jane Rakadsalis, ¡con su maravilloso rostro negro y eterno abriéndose en una gran sonrisa! Pero de alguna manera, la mayoría de nosotras, las mujeres, estamos mejor dotadas para las disciplinas de la vida. (Mitchison 2011: 9)²⁶

A diferencia de los exploradores y conquistadores habituales en la ciencia ficción, Mary y sus colegas solo llevan armas para su defensa personal, ven la exploración como una oportunidad de contacto en lugar de una preparación para la ocupación planetaria, y practican la empatía en la medida de lo posible. «En lugar de antropomorfizar cada entorno», escribe Norris, Mary «se convierte en alienígena junto a una serie de extraños»²⁷ (2023: 23), y esto es lo que hace que sus expediciones sean tan atractivas.

El otro motivo de celebración feminista es, por supuesto, el enfoque relajado de Mary hacia la maternidad. En la sociedad futura de Mary, los exploradores espaciales son una casta de élite cuyos miembros disfrutaban del privilegio de no envejecer, debido a los efectos de la relatividad y las «pérdidas de consciencia» a las que Mary se refiere constantemente (tal vez una estasis

criogénica). Las exploradoras que desean ser madres detienen sus carreras durante uno o dos años, hasta que su bebé está «estable» y puede ser entregado a sus cuidadores terranos. Mitchison, escribe Benderska, «deja perfectamente claro que no importa quién críe a los bebés, siempre y cuando él o ella los “estabilice”, los reconforte y les dé amor y cuidado. El proceso de hacer que los bebés sean “estables” se muestra como una interacción mutuamente satisfactoria entre los padres y sus hijos»²⁸ (2018: 12). Sin embargo, cuando Mary recuerda el «delicioso año» que pasó con tres de sus bebés, como si fuera una madre de mediados del siglo XX, comenta:

Debe haber sido así en los viejos tiempos, ser mamá. Solo que yo podía escapar, esa era la diferencia. ¡Qué maravilloso era, a pesar de las pequeñas cosquillas de arrepentimiento, estar de vuelta en una nave entre mis instrumentos y tablas, pensando atenta e ininterrumpidamente! Y maravilloso también, después de pensar, entrar en la meditación y salir fuera del tiempo. (70)²⁹

La estabilidad es la condición previa necesaria para la maternidad. Sin embargo, así como Haraway observó que la necesidad de comunicación está en contradicción con la regla de no injerencia, otras críticas han señalado

²⁶ «I may be out of date, but I always feel that biology and, of course, communication are essentially women's work, and glory. Yes, I know there have been physicists like Yin Ih and molecular astronomers—I remember old Jane Rakadsalis myself, her wonderful black, ageless face opening into a great smile! But somehow the disciplines of life seem more congenial to most of us women».

²⁷ «Instead of anthropomorphizing each environment» Mary «becomes alien alongside a series of strangers».

²⁸ «makes it perfectly clear that it does not matter who brings up babies as long as he or she ‘stabilizes’, comforts and gives them love and care. The process of making babies ‘stable’ is displayed as mutually satisfactory interaction between parents and their offspring».

²⁹ «It must have been just like that in the old days, being a Mum. Only I could get away, that was the difference. How marvellous it was, in spite of tiny prickles of regret, to be back in a ship among my instruments and tables, thinking intently and uninterruptedly. And marvellous too, after thought, to go into meditation and out of time».

que «el desarrollo de la exploradora requiere primero estabilidad, si bien estos límites del yo están contruidos solo para ser traspasados (psicológica, lingüística y biológicamente) por otros yoes en otros mundos»³⁰ (Maher 2020: 2158). Mary no solo se comunica con especies alienígenas, sino que incluso permite que su cuerpo se use para criar dos injertos alienígenas, en lo que Hall describe como «episodios muy espeluznantes de horror corporal»³¹ (2023: 80). Aliaga-Lavrijsen comenta que, como muestran estos episodios, la relación simbiótica anula la regla de no injerencia y «cuestiona la idea de una identidad individual estable e inmutable»³² (2020: 223). De hecho, Mary casi pierde la cordura en el segundo experimento y debe estabilizarse de nuevo, presumiblemente mediante tratamiento médico, antes de embarcarse en una nueva expedición y tener otro bebé, el séptimo y último.

Memoirs of a Spacewoman comienza con Mary declarando: «Pienso en mis amigos y en los padres de mis hijos. Pienso en mis hijos, pero pienso menos en mis cuatro queridos normales que en Viola. Y pienso en Ariel. Y el otro»³³

(5). La mayoría de los comentaristas celebran la libertad con la que Mary se refiere a los diversos padres de sus hijos, pero el pasaje citado pone de relieve un problema: Mary se preocupa poco por sus hijos «normales». Como comenta en su reseña Jenni Scott: «La forma en que tiene a sus hijos, y con quién, es parte de la historia general, pero la forma en que sus hijos no normales o pseudo-niños nacen realmente es la historia en sí misma»³⁴ (2014: en línea).

Mary da a luz primero al injerto que llama Ariel³⁵ y a la haploide Viola, antes de alumbrar un bebé «normal». «El padre que finalmente elegí», escribe Mary, «era un pariente lejano, un distinguido explorador por el que todavía tengo el mayor respeto; seguro que sabrás su nombre»³⁶ (67). El *tú* intradieético al que se dirige (a no ser que sea el plural *vosotros*) nunca es nombrado ni lo es este primer padre anónimo. «Quizás», continúa Mary, «lo elegí casi con demasiada sensatez y deliberación; nuestro hijo es inteligente y satisfactorio, y aún puede ser tan bueno como su padre. Mis relaciones tanto con el padre como con el hijo son muy felices. Pero no pensé que debiéramos

³⁰ «the explorer's development first requires stability, but these boundaries of the self are built only to be permeated—psychologically, linguistically, and biologically—by other selves in other worlds».

³¹ «very creepy episodes of body-horror».

³² «questions the idea of a stable and immutable individual identity».

³³ «I think about my friends and the fathers of my children. I think about my children, but I think less about my four dear normals that I think about Viola. And I think about Ariel. And the other».

³⁴ «How she has her children, and who with, is part of the overall story, but how her non-normal children or pseudo-children come into being really is the story itself».

³⁵ Crítica con el imperialismo encubierto de Mitchison, Carla Sassi sostiene que «el acto de nombrar el injerto y también la elección de un nombre cargado de implicaciones coloniales [...] haría saltar de emoción a un postcolonialista en ciernes» (2012: 91) [«The act of naming the graft and also the choice of a name resonant with colonial implications (...) would indeed make a budding postcolonialist jump with excitement»]. Mary declara que bautizó al injerto «con *espléndida insensibilidad*, como Ariel. Tenía la sensación de que era parte de mí, de la misma manera que Ariel y Calibán son parte de Próspero» (40-49, énfasis añadido) [«with *splendid inappropriateness*, Ariel. I had a feeling it was part of me, in the same way that Ariel and Caliban are part of Prospero»].

³⁶ «The father I finally chose», Mary writes, «was distantly related, a distinguished explorer for whom I still have the greatest respect; you would know his name».

tener un segundo hijo»³⁷ (67). Este hijo mayor reaparece años más tarde al visitar a Mary cuando ella aún se está recuperando de los efectos del traumático nacimiento del segundo injerto. Ella lo menciona como parte del grupo que debate si hay que seguir implantando injertos: «Y, por cierto, mi hijo mayor se presentó; me sentí complacida y bastante halagada porque se estaba preparando para su primer viaje espacial»³⁸ (174). Al joven nunca se le da un nombre ni se vuelve a aludir a él.

El segundo bebé «normal» que tiene Mary es la hija de un hermoso hombre birracial, T'o M'Kasi, un geólogo que Mary conoce en su primera expedición (esta está dirigida por el noruego Peder Pedersen, quien más tarde se convierte en el padre de sus otros dos hijos normales). Shaw observa que «el género de la ciencia ficción, en el que no sólo las normas tecnológicas sino también las sociales se transgreden como algo natural, permite a Mitchison hacer que la relación entre Mary y T'o, y el nacimiento de su "hija de cabello pelo rizado y color café", sea explícitamente inconsecuente»³⁹ (2002: 145). Ese podría ser el caso, pero, de hecho, Mitchison describe la atracción de Mary por T'o en términos que hoy serían inequívocamente racistas: «tenía el delicioso cabello elástico del grupo étnico

de su padre, pero nunca me dejaba tocarlo, al menos no al principio»⁴⁰ (12). Cuando al fin toca el cabello de T'o, Mary siente «la deliciosa textura de brezo que daba la singular tensión de su cabello hormigueando contra los nervios de los dedos como no consigue hacer ningún cabello rubio flácido»⁴¹ (13), un comentario destinado a ningunear a los europeos blancos del norte (como Peder) que, sin embargo, es problemático por racista. La «hija color café» (70) que tiene con T'o no es nombrada hasta nueve capítulos después, y, de nuevo, con tintes racistas. Mary anuncia que la linda Lilburn parece interesada en ser exploradora del tiempo pasado, posiblemente combinando la arqueología con el viaje en el tiempo, aunque esto no se aclara, ni qué son los Cambiantes:

A veces me pregunto si tiene algo que ver con su nombre. Quería que tuviera uno de esos deliciosos nombres africanos polisilábicos, pero T'o me rogó que la llamara por uno de los viejos nombres, los nombres de los Cambiantes, como el mío. Recuerdo que le dije que había habido muchos Cambiantes africanos, pero él había puesto todo su corazón en uno de los otros y no pude soportar no dejar que se saliera con la suya. (138)⁴²

³⁷ «Perhaps I chose him almost too sensibly and deliberately; our son is intelligent and satisfactory, and may yet be as good as his father. My relations with both father and son are very happy. But I did not feel we should have a second child».

³⁸ «And, by the way, my eldest son turned up for it; I was pleased and rather flattered because he was just preparing for his first space voyage».

³⁹ «The genre of science fiction, in which not only technological but also social norms are transgressed as a matter of course, allows Mitchison to make the relationship between Mary and T'o, and the birth of their 'curly, coffee-coloured daughter', explicitly unremarkable».

⁴⁰ «he had the delicious springy hair of his father's ethnic group, but he would never let me touch it—not at first, anyhow».

⁴¹ «the delightful heather spring of the different hair tension tingling against one's digital nerves as no flaccid blond hair does».

⁴² «Sometimes I wonder if it has anything to do with her name. I wanted her to have one of those delicious polysyllabic African names, but T'o begged me to call her by one of the old names—the names of the Changers; like my own. I

Mary nunca vuelve a mencionar a Lil. T'o, a quien Mary quiere pero no ama, no forma parte de su vida porque «nuestros años subjetivos no parecían sincronizarse»⁴³ (42). De vez en cuando saben el uno del otro, pero como explica Mary: «Normalmente en una expedición uno no piensa en Terra o en las relaciones terranas; es una distracción en un momento en el que una debe estar concentrada»⁴⁴ (102-103). De hecho, T'o y Mary logran tener un bebé juntos, años después de conocerse, solo porque ella se encuentra con él por accidente en un aeropuerto y toma la decisión improvisada de quedar embarazada y saltarse su próxima expedición. Él está a punto de irse a una expedición peligrosa y Mary teme no volver a verlo nunca más. T'o sobrevive, pero no desempeña ningún papel en la vida de Mary; su última aparición en la novela es en la escena citada en la que Mary recuerda cómo eligió el nombre de su hija. Mary menciona que T'o escoge a la larga volverse etéreo, pero sin explicar el significado de este cambio.

Los otros dos hijos humanos de Mary son engendrados, como se ha señalado, por Peder Pedersen, el matemático y líder de su primera expedición y un explorador experimentado. A diferencia de Mary y sus compañeros exploradores, que envejecen muy lentamente, si es que lo hacen, Peder mezcla sabiamente algunas estancias en la Tierra con expediciones cortas, de modo que parece tentadoramente maduro en lugar de viejo:

Un explorador mayor tiene tanta experiencia, ha visto y ha tenido que pensar tanto que es tan impresionante como los grandes edificios religiosos y políticos del pasado terrano y marciano, tan angulados, decorados con cariño, llenos de espacios para usos intensos y especiales. Peder es así; una puede explorarlo sin cesar, siempre aprendiendo algo nuevo. (137)⁴⁵

Peder es la persona en la que Mary piensa con anhelo, si no con amor, cuando se enfrenta al peligro. Él acude al rescate como su caballero andante al menos dos veces: cuando ella sufre una intensa alucinación tras quedar traumatizada por el comportamiento depredador de los Epsies hacia los indefensos Rounds, y cuando otra expedición termina desastrosamente, con la pérdida de dos compañeros. Los sentimientos de culpa de Mary con respecto a uno de ellos, Quinag, cuya petición de tener un bebé había rechazado, la impulsan a tomar la decisión de embarcarse en su tercer embarazo normal y tener con Peder un hijo rubio (85).

Peder, que perdió a su único hijo en una catastrófica expedición, sigue traumatizado —«En una parte de su mente, Peder todavía se sentía desconsolado, aunque podía dar mucho consuelo a otras personas»⁴⁶ (85)— y, pensando en retirarse, se ofrece a cuidar de los hijos que Mary tiene o pudiera tener. No es de

remember saying to him that there had been plenty of African Changers, but he'd set his heart on one of the others and I couldn't bear not to let him have his way».

⁴³ «our subjective years didn't seem to synchronise».

⁴⁴ «Normally on an expedition one does not think about Terra or Terran relationships; it is distracting at a time when one must be single-minded».

⁴⁵ «An aged explorer has so much experience, has seen and had to think about so much that he or she is as impressive as the great religious and political buildings of the Terran and Martian past, many angled, lovingly decorated, full of spaces for intense and special uses. Peder is like that; one can explore him endlessly, always learning something new».

⁴⁶ «In a part of his mind Peder was still uncomforted, though he could give so much comfort to other people».

extrañar que Mary se pregunte «por qué no se había apresurado [antes] a elegirlo como padre»⁴⁷ (85). Aparte del año que pasa con Jon, su hijo, para «estabilizarlo» después de su nacimiento, Mary solo menciona una visita posterior para ver al niño, que vive con su medio-hermana Viola en la casa de Peder en Trondheim: «Jon era un niño pequeño cuando me fui, bien integrado en su grupo, con una buena inteligencia general. Ya era casi adulto, de piernas largas con una piel clara que en seguida enrojecía»⁴⁸ (151). Tras la visita, no se lo vuelve a mencionar. La novela acaba con Mary, todavía recuperándose del nacimiento del segundo injerto, preparándose para «estabilizarse» de nuevo y tener una hija con Peder, aunque nunca median entre ellos palabras de afecto o amor. El comienzo de las memorias de Mary, posiblemente escritas durante el período en el que ella «estabiliza» a este bebé, indica que continuará viajando hasta morir como oficial de comunicaciones, habiendo rechazado muchas ofertas para ser líder de expedición. «No me interesa ese tipo de responsabilidad»⁴⁹, afirma (5).

La escasa atención prestada a sus hijos normales contrasta, como se ha señalado, con el interés mucho más profundo de Mary por sus otros hijos. Después de varias lecturas de *Memoirs of a Spacewoman*, todavía no logro comprender el atractivo de los embarazos experimentales de Mary y de los dos injertos alienígenas que crecen adheridos a su muslo, alimentándose de su sangre como sanguijuelas.

Las criaturas resultan ser parásitos de una especie parecida a los dinosaurios, cuya población mantienen estable al destruir algunos de los huevos y fecundar otros. Nick Hubble ha señalado:

La idea clave de Mitchison, revelada al principio de la novela, sobre la posibilidad de ascender en espiral por la dialéctica utópica de la identidad y la diferencia es la necesidad de la humillación. Tener confianza en sí mismo y ser ecuaníme no es bueno porque sugiere una identidad cerrada, cuando estar abierto a la diferencia y al futuro requiere nada menos que la voluntad de derribar todas las barreras y correr el riesgo de ser completamente aceptado o superado. (2013: 79)⁵⁰

Peder es quien explica a Mary la idea de que la humillación es una parte integral del contacto con otras especies, y ella menciona la necesidad de ser humillada al aceptar el primer injerto, expiando así el desprecio que siente por el trato que los Epsies dan a los Rounds como ganado comestible (en la Terra de Mary impera el veganismo). Ariel, que nunca es descrita pero parece ser una especie de ameba gigante, muere y se licua sin apenas rastro poco después de madurar y desprenderse de Mary; su pérdida la deja insensible, pero no deprimida ni herida. En cambio, la segunda vez que Mary se ofrece como voluntaria, el injerto es una criatura

⁴⁷ «wondering why there had not been a rush to choose him as a father».

⁴⁸ «Jon had been a small boy when I left, well integrated into his group, with a good all-round intelligence. He was almost full grown now, long-legged with a fair skin that burned red».

⁴⁹ «I do not care for that sort of responsibility».

⁵⁰ «Mitchison's key insight, revealed earlier in the novel, into the possibility of spirally ascending the utopian dialectic of identity and difference is of the necessity for humiliation. Being confident and equable is no good because it suggests a closed identity, when being open to difference and the future requires nothing less than the willingness to take all the barriers down and run the risk of being completely taken in or over».

más desarrollada que básicamente termina poseyéndola física y mentalmente. Mary pierde su racionalidad y casi se desangra cuando una colega la rescata, cortando el vínculo carnoso que la conecta con el injerto. Los dos episodios son inquietantes y algo repugnantes (aunque no del todo por el horror corporal), y no aportan ninguna nueva visión sobre la maternidad, excepto por la singular predisposición de Mary a usar su cuerpo para gestar criaturas alienígenas sin sintiencia, con las que ni siquiera puede comunicarse.

Viola es la niña que más ama la narcisista Mary, posiblemente porque no tiene padre biológico y es genéticamente su copia. Mary queda embarazada cuando su compañero de expedición, el marciano Vly (otro experto en comunicaciones), la consuela después de un brutal ataque de una especie alienígena hostil. Los marcianos son intersexuales y, según explica Mary, utilizan todo su cuerpo, incluidos sus genitales, para comunicarse. Ella señala que en casos de impresión profunda, los marcianos se convierten en hombres. Por lo general, los terranos los repelen, pero Vly está tan alarmado por la angustia de Mary que tiene relaciones sexuales con ella, un encuentro extremadamente raro entre especies. Extrañamente, en lugar de un bebé mixto, Mary gesta un bebé haploide completamente humano con solo sus cromosomas, que están duplicados. Viola, el nombre humano más cercano que Mary encuentra a Vly y un homenaje a la obra de Shakespeare *Twelfth Night*, es una bonita muñeca de menos de un metro de altura, que logra la celebridad en unos juegos televisivos. Mary afirma que los marcianos tienen fuertes sentimientos paternos, de modo que Vly,

de quien se dice que más tarde se convirtió en madre, se mantiene en contacto con Viola sin volver a encontrarse con Mary jamás. Ella ama a Viola y le preocupa que, debido a su pequeño tamaño y su infertilidad, su hija no pueda atraer a los hombres o trabajar como exploradora espacial, como la joven desea ya adulta. Viola, sin embargo, tiene un talento único para comunicarse con una especie marciana muy escurridiza y finalmente se convierte, con la ayuda de su madre, en exploradora.

Dada la ansiedad que le causan las dificultades de Viola, Mary reflexiona:

Es extraño, hoy en día, que un progenitor sienta tanta responsabilidad hacia un hijo. En todo caso, es probable que sea al revés. Uno no anhela tiernamente, con posesividad, a sus hijos, al menos después de los primeros meses. Se les trata como seres humanos, individuos, con el derecho inalienable de no ser poseídos, de tener su propio espacio y su propio tiempo. (136)⁵¹

El pasaje refleja las reglas sociales que Mary ha interiorizado y su propia idealización de sus padres, sobre todo de su madre, «la persona eterna y bella»⁵² (152) que siempre es en el recuerdo de Mary. Como todos los hijos de exploradores, Mary pasó su primer año con su madre, pero desde entonces sólo la veía a largos intervalos, cada vez que la visitaba, siempre con aspecto joven. Cuando François, una compañera exploradora que comete el imperdonable crimen de matar a un extraterrestre en un planeta que están visitando, es condenada a no abandonar nunca

⁵¹ «It is odd, nowadays, for a parent to have so much responsibility towards a child. If anything, it is likely to be the other way. One does not yearn tenderly, owningly, over one's children, not at least after the first few months. One treats them as human beings, individuals, with the inalienable right not to be owned, to have their own space and their own time».

⁵² «the ageless, beautiful person».

la Tierra, Mary se horroriza: «Para cuando sus hijos sean adolescentes, ella será vieja»⁵³ (136). Sin la oportunidad de explorar, François «no tendrá tiempo extra para poner en orden sus experiencias»⁵⁴ (137), el tiempo del que Peder ha disfrutado y del que Mary quiere disfrutar. En su visión edadista, Mary quiere ser para sus hijos lo que fue su madre: cariñosa pero distante, profesionalmente exitosa pero emocionalmente desapegada, siempre joven y hermosa (al menos en los recuerdos de sus visitas). Y siempre estable.

Conclusión

Antes de que Mary emprenda el segundo experimento con el injerto, se sorprende al encontrarse pensando en tener un segundo hijo con Peder: «¿Me estaba volviendo monándrica? ¡Seguro que no era tan mayor! Me encontré bastante molesta y conmovida, luego pensé que no, que era simplemente que Peder era *más interesante que todos los demás juntos*»⁵⁵ (148, cursivas mías). Mi conclusión es que las memorias de Mary son en parte una sutil historia de amor. Ella se resiste porque el amor y el cariño son obstáculos para el éxito profesional, solo para darse cuenta de que Peder es, si no indispensable, al menos muy importante para su estabilidad. Mary es libre de disfrutar de la maternidad como prefiera porque otras personas en Terra, y Peder en particular, ofrecen cuidados a los niños y porque ningún explorador piensa en términos de familia.

Mary, en resumen, lleva una vida feliz porque puede elegir no ser la madre de mediados del siglo XX que fue Naomi Mitchison.

Mi sugerencia final es que la autora puede haber escrito *Memoirs of a Spacewoman* para disfrutar a través de Mary de su propio sueño de liberación de los aspectos más onerosos de la maternidad y el matrimonio, dejando atrás la mística femenina que el feminismo de la segunda ola pronto destruiría. La mujer del espacio de Mitchison es asombrosamente libre para 1962 e incluso para nuestro tiempo, pero también es extremadamente privilegiada al poder elegir siguiendo sus deseos personales. La utopía feminista podría consistir, precisamente, en imaginar un futuro en el que todas las mujeres sean igualmente privilegiadas, aunque el privilegio siempre requiere la subordinación voluntaria o involuntaria de los demás. Al leer *Memoirs of a Spacewoman* podemos disfrutar ciertamente de la felicidad de Mary, pero no debemos olvidar que ella nunca se plantea si quienes tanto contribuyen a la misma son igualmente felices.

Obras citadas

- ALIAGA-LAVRIJSEN, Jessica (2020). «A Transmodern Approach to Biology in Naomi Mitchison's *Memoirs of a Space Woman*», Susana Onega y Jean-Michel Ganteau (eds.), *Transcending the Post-Modern: The Singular Response of Literature to the Transmodern Paradigm*. New York – London: Routledge, 213-230.
- BENDERSKA, Yuliia (2018). «Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción*

⁵³ «By the time her children are adolescents, she will be old».

⁵⁴ «will not have the extra time to get her experiences into order».

⁵⁵ «Was I getting monandrous? Surely I wasn't that aged! I found myself rather upset and shocked, then thought no, it was just ever so simply that Peder was *more interesting than all the rest put together*».

- Especulativa*, IV.9: 9-14. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_23/05_R_Benderska_23.pdf (Acceso: 14 de abril de 2025).
- BENTON, Jill (1990). *Naomi Mitchison: A Century of Experiment in Life and Letters*. London: Pandora.
- CALDER, Jenni (Julio 2018). «Professional Boat-Rocker: Naomi Mitchison and Africa», *The Bottle Imp*, 23. <https://www.thebottleimp.org.uk/2018/07/professional-boat-rocker-naomi-mitchison-and-africa/> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- (1997). *The Nine Lives of Naomi Mitchison*. London: Virago.
- FERREIRA, Aline (2017). «The Fantasy of Ectogenesis in Interwar Britain: Text and Contexts», Márcia Lemos & Miguel Ramalheite Gomes (eds.), *Exchanges between Literature and Science from the 1800s to the 2000s: Converging Realms*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 136-154.
- HALDANE, J.B.S. (1923). *Daedalus, or Science in the Future*. New York: E.P. Dutton & Co.
- HALL, Lesley A. (2023). «Send in the Clones? Naomi Mitchison and the Politics of Reproduction and Motherhood», James Purdon (ed.), *Naomi Mitchison: A Writer in Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 73-88.
- HARAWAY, Donna (2008). «Otherworldly Conversations, Terran Topics, Local Terms», Stacy Alaimo y Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 157-187.
- HUBBLE, Nick (2013). «Naomi Mitchison: Fantasy and Intermodern Utopia», Alice Reeve-Tucker y Nathan Waddell (eds.), *Utopianism, Modernism, and Literature in the Twentieth Century*. Cham: Palgrave Macmillan, 74-92.
- LLOYD, Helen (6.2016). «“Adventure to the Adventurous”: Naomi Mitchison’s Travel Narrative *Mucking Around*», *The Bottle Imp*, 19. <https://www.thebottleimp.org.uk/2016/06/adventure-to-the-adventurous-naomi-mitchisons-travel-narrative-mucking-around/> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- MAHER, Ashley (Diciembre 2020). «*Memoirs of a Spacewoman*: Naomi Mitchison’s Intergalactic Education», *Textual Practice*, 34.12: 2145-2165, <https://doi.org/10.1080/0950236X.2020.1834699> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- MILLER, Gavin (2008). «Animals, Empathy, and Care in Naomi Mitchison’s *Memoirs of a Spacewoman*», *Science Fiction Studies*, 35.2: 251-265. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/105/miller105.htm> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- MITCHISON, Naomi (2011, 1962). *Memoirs of a Space Woman*. Edinburgh: Kennedy and Boyd. [*Memorias de una mujer del espacio*, trad. David Rosenbaum. Barcelona: Bruguera, 1982].
- (1997, 1947). «Clemency Ealasaid», *The Bull Calves*. London: Virago. Sin paginación.
- (1979). *You May Well Ask: A Memoir, 1920-1940*. London: Gollancz.
- (1966). *Return to the Fairy Hill*. New York: The John Day Company.

- MURRAY, Isobel (2011). «Introduction», Naomi Mitchison, *Memoirs of a Space Woman*. Edinburgh: Kennedy and Boyd, VII-XVIII.
- NORRIS, Leah Faye (2023). «The Ambivalence of Memory in Naomi Mitchison's Speculative Fiction», *Science Fiction Studies*, 50.1: 19-33.
- PERIYAN, Natasha (2021). «Naomi Mitchison, Eugenics and the Community: The Class and Gender Politics of Intelligence», Nick Hubble *et al.* (eds.), *The 1930s: A Decade of Modern British Fiction*. London: Bloomsbury Academic, 91-122.
- SASSI, Carla (2012). «The Cosmic (Cosmo) Polis in Naomi Mitchison's Science Fiction Novels», Caroline McCracken-Flesher (ed.), *Scotland as Science Fiction*. Lewisburg – Lanham: Bucknell University Press and Rowman & Littlefield, 85-99.
- SCOTT, Jenni (6.11.2014). «*Memoirs of a Spacewoman*, Naomi Mitchison», *SF Mistressworks. Women Science Fiction Writers*. <https://sfmistrressworks.wordpress.com/2011/07/15/memoirs-of-a-spacewoman-naomi-mitchison> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- SQUIER, Susan Merrill (1997). «Conflicting Scientific Feminisms: Charlotte Haldane and Naomi Mitchison», Barbara T. Gates y Ann B. Shteir (eds.), *Natural Eloquence: Women Reinscribe Nature*. Madison: University of Wisconsin Press, 179-195.
- SHAW, Sarah (2002). «Monstrous Sex: The Erotic in Naomi Mitchison's Science Fiction», *Michigan Feminist Studies*, 16: 141-168. <http://hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0016.006> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- WHEALING, Anna (2017). «How We Talk about Feminism: Approaches to Feminist Rhetoric and the Implied Reader in Naomi Mitchison's *Memoirs of a Spacewoman*», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 3.8: 36-42. https://www.revistahelice.com/revista/Helice_8_vol_III.pdf (Acceso: 14 de abril de 2025).
- YASZEK, Lisa (2008). *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.



© Verónica Membrive

«¿Por qué me miras así, madre?»: abyección y aislamiento en *Vivarium* (2019)

VERÓNICA MEMBRIVE¹
Universidad de Almería

Resumen: Este artículo examina la representación de la maternidad en la película irlandesa *Vivarium* (2019), dirigida por Lorcan Finnegan. La película presenta una narrativa distópica en la que una pareja, Gemma y Tom, se encuentra atrapada en un barrio suburbano aparentemente interminable llamado Yonder. Juntos se ven obligados a criar a un niño misterioso que crece rápidamente

hasta convertirse en una figura inquietante con características adultas. A través de la ficción especulativa, *Vivarium* aborda temas como el aislamiento, la alienación y diferentes aspectos perturbadores de la paternidad impuesta. El concepto de lo abyecto de Julia Kristeva resulta particularmente relevante para comprender la representación del niño alienígena y la relación ambivalente de la madre. En la película, el niño

¹ La autora agradece la ayuda prestada para la presente publicación al grupo de investigación Lindisfarne, CySOC Universidad de Almería y al Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Almería, financiado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación con fondos del Programa Operativo Fondos Europeos de Desarrollo Regional de Andalucía (FEDER) 2021-2027. Programa: Investigación Científica e Innovación 54.A.

puede considerarse una personificación de lo abyecto, una fuente de fascinación y repulsión que refleja miedos y ansiedades profundas sobre la maternidad y la pérdida de identidad. El análisis de Barbara Creed sobre lo monstruoso femenino, en particular su exploración de la madre arcaica en el cine de terror, proporciona otra perspectiva para interpretar las experiencias de Gemma. La película subvierte los roles maternos tradicionales al representar la maternidad como un deber obligatorio y pesadillesco en lugar de una opción libre y afectuosa. Esta inversión se hace evidente en la manera en que Gemma se ve obligada a actuar como madre de una criatura fundamentalmente alienígena e inhumana, lo que desafía las expectativas normativas de los instintos maternos y el amor incondicional. El entorno estéril y laberíntico de Yonder simboliza la naturaleza claustrofóbica de la domesticidad impuesta, y las rutinas repetitivas y mecánicas acentúan la monotonía y la desesperación de la situación de Gemma.

Palabras clave: *Vivarium*, Lorcan Finnegan, maternidad, abyección, aislamiento, ficción especulativa

Abstract: This article explores the portrayal of motherhood in the 2019 Irish film *Vivarium* directed by Lorcan Finnegan. The film presents a dystopian narrative in which a young couple, Gemma and Tom, find themselves trapped in a seemingly endless suburban neighbourhood called Yonder. Together, they are forced to raise a mysterious child who rapidly grows into an unsettling adult-like figure. Through speculative fiction, *Vivarium* looks at themes of confinement, alienation, and the unsettling aspects of enforced parenthood. Kristeva's concept of the abject is particularly relevant in understanding the film's depiction of the alien

child and the mother's ambivalent relationship with this figure. The child in *Vivarium* can be seen as an embodiment of the abject, a source of both fascination and revulsion that reflects deep-seated fears and anxieties about motherhood and the loss of identity. Creed's analysis of the monstrous-feminine, particularly her discussion of the archaic mother in horror cinema, provides another lens through which to view Gemma's experiences. The film subverts traditional maternal roles, since it portrays motherhood as a nightmarish, compulsory duty rather than a nurturing, voluntary choice. This inversion is evident in the way Gemma is coerced into mothering a creature that is fundamentally alien and unhuman, which challenges normative expectations of maternal instincts and unconditional love. The sterile, labyrinthine setting of Yonder symbolises the claustrophobic nature of enforced domesticity, and the repetitive, mechanical routines accentuate the monotony and despair of Gemma's situation.

Keywords: *Vivarium*, Lorcan Finnegan, motherhood, abjection, monstrous-feminine, speculative fiction

Introducción

La *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute y Nicholls, 1993) examina los retos que conlleva definir la ciencia ficción y reconoce que, si bien la definición de Suvin ha sido especialmente influyente para provocar debates académicos, ya que describe la ciencia ficción como «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo principal dispositivo formal es un marco

imaginativo alternativo al entorno empírico del autor»² (1972: 375)³, es esperable que surjan desacuerdos, dado que la ciencia ficción es un género diverso. Esta oscilación intrínseca a la definición de ciencia ficción se alinea con el concepto de ficción especulativa, un género caracterizado por su desviación de la realidad convencional, que ha sido definido y redefinido por varios académicos con el fin de capturar su amplio alcance y sus características específicas. Oziewicz define la ficción especulativa como un «término paraguas que abarca todos los géneros que se apartan deliberadamente de imitar la “realidad consensuada”»⁴ (2017: 2). Argumenta además que la ficción especulativa incluye la fantasía, la ciencia ficción, el terror y muchos géneros híbridos, como el gótico y la ficción distópica y que, a diferencia de los géneros miméticos que intentan copiar la realidad, la ficción especulativa adopta narrativas no miméticas y se basa en una estructura de «conjunto difuso», lo que permite fluidez y variación (2017: 3). Esta definición destaca la resistencia de la ficción especulativa a las limitaciones de los géneros tradicionales y su alineación con diversas tradiciones narrativas.

Gill también aborda la variabilidad del género desde otra perspectiva, ya que señala que la ficción especulativa a menudo opera debido a su amplio espectro y naturaleza híbrida «en los márgenes de la literatura canónica»⁵ (2013: 73). Por lo tanto, la ficción especulativa difiere de la ciencia ficción, particularmente en su

enfoque en realidades hipotéticas más que en la racionalidad científica. Gill la define como un conjunto de «obras que presentan modos de existencia que contrastan con la comprensión de la audiencia sobre la realidad ordinaria»⁶ (75). Mientras que Oziewicz subraya la inclusividad y la fluidez del género, la perspectiva de Gill sugiere una estructura más flexible, centrada en formas alternativas de realidad, que considera necesarias para el potencial interpretativo del género.

Wilkins explora el atractivo de la ficción especulativa dada su capacidad de alterar las narrativas convencionales y captar a los lectores a través de mundos imaginarios, definiéndola como un «modo fantástico» que se distingue por la creación de elementos desconocidos o sobrenaturales dentro de mundos ficticios (2012: 39). Esta perspectiva se alinea con la visión de Oziewicz sobre la capacidad del género como híbrido, pero pone un énfasis particular en las técnicas narrativas de la ficción especulativa, las cuales permiten a los escritores «redefinir los límites de la realidad»⁷ (40). A diferencia de Gill, quien subraya la distinción del género respecto a la ciencia ficción, Wilkins destaca la flexibilidad literaria de la ficción especulativa, que permite a los autores combinar elementos de fantasía, terror y realismo.

Por su parte, Menger estudia el impacto social de la ficción especulativa y cómo esta funciona como un modo de reflexión sobre experiencias humanas complejas. Su estudio argumenta que la ficción especulativa a menudo

² «[A] literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment».

³ Véanse también Suvin (1979a) y (1979b).

⁴ «[U]mbrella term for all genres that deliberately depart from imitating “consensus reality”».

⁵ «[A]t the margins of canonical literature».

⁶ «[W]orks presenting modes of being that contrast with audiences' understanding of ordinary reality».

⁷ «[R]edefine the boundaries of reality».

emplea el extrañamiento cognitivo de Suvin para permitir a los lectores reflexionar sobre cuestiones sociales como el desplazamiento y el sentido de pertenencia (2018: 82). Esta distancia narrativa permite que la ficción especulativa sirva como una poderosa herramienta para examinar la alienación y la supervivencia, acercando la realidad de los lectores a «mundos ficticios alternativos»⁸ (80). El énfasis de Menger en el potencial de la ficción especulativa para provocar empatía complementa la afirmación de Oziewicz sobre su alcance cultural integral.

El análisis de Milner gira en torno a las ciudades distópicas como símbolos centrales en la ciencia ficción, a través del extrañamiento cognitivo, el *novum* y el materialismo cultural para evaluar entornos urbanos que a menudo representan el colapso social. Milner desarrolla el concepto del *novum* de Suvin (un elemento que cataliza el extrañamiento cognitivo) para explicar cómo las ciudades en películas como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott reflejan condiciones catastróficas que alienan a los habitantes mediante divisiones de clase y el control tecnológico (2004: 263). Milner también se apoya en el materialismo cultural de Raymond Williams (1980) y argumenta que las distopías urbanas son productos de estructuras sociales que moldean la identidad individual a través del trabajo forzado (262).

La ficción especulativa surge, en suma, como un género flexible y explicativo que invita a un compromiso crítico con problemas diversos tanto en contextos familiares como ajenos. En el contexto cinematográfico irlandés, la ficción especulativa se construye sobre esta base. Aunque no tan prolífica como otros países, Irlanda ha producido obras destacadas

que reflejan el trasfondo cultural e histórico de la nación en diferentes periodos. Uno de los ejemplos más tempranos es *Zardoz* (1974), dirigida por el inglés John Boorman y filmada en el condado de Wicklow, que presenta un mundo post-apocalíptico para meditar sobre la inmortalidad, las clases sociales y la búsqueda del conocimiento. En la década de 1990, el establecimiento de Concorde Anois, una compañía cinematográfica con sede en Irlanda y filial de Concorde Pictures del conocido director y productor estadounidense Roger Corman, condujo a la producción de varias películas de ciencia ficción, incluida la película para TV *Spacejacked* (1997) de Jeremiah Cullinane). La narrativa de esta película se centra en la nave espacial de lujo *Star Princess*, que es secuestrada por su traicionero segundo oficial, Alex Barnes, quien amenaza con destruir la nave a menos que se le otorgue acceso a las cuentas bancarias de los acaudalados pasajeros.

Barton (2019) examina el género cinematográfico a través de películas y cineastas contemporáneos, destacando especialmente el trabajo de Ruairi Robinson. El cortometraje de Robinson, *The Silent City* (2006), protagonizado por actores irlandeses como Don Wycherley y Cillian Murphy, presenta un escenario postapocalíptico con efectos especiales que imitan la estética de la animación. Barton interpreta esta cinta como un paso planificado hacia su largometraje posterior, *The Last Days on Mars* (2013), que sigue a un grupo de científicos cuya misión en Marte se desmorona debido a un hallazgo traicionero. El análisis de Barton enfatiza la naturaleza transnacional del cine de ciencia ficción irlandés y observa cómo las películas de Robinson, a pesar de recibir financiamiento irlandés, no están ambientadas en Irlanda ni abordan temas

⁸ «[A]lternative fictional worlds».

irlandeses, lo que sugiere una tendencia dentro de la industria cinematográfica irlandesa.

Moylan (2014) cuestiona si la ciencia ficción irlandesa a menudo funciona como una metáfora de las tensiones poscoloniales. Por ejemplo, *Grabbers* (2012), dirigida por Jon Wright, combina terror, ciencia ficción y comedia al presentar una invasión alienígena como una plataforma para explorar la vida rural irlandesa y las dinámicas comunitarias. Moylan también analiza *The Lobster* (2015), dirigida por el griego Yorgos Lanthimos y rodada en Irlanda, por su exploración distópica de las relaciones y la individualidad. Además, explora *The Survivalist* (2015) de Stephen Fingleton y sus temas apocalípticos, que comentan la dependencia moderna de la tecnología y el consumismo en paisajes irlandeses. Este enfoque se asemeja al argumento de Wells (2002) de que la animación y, por extensión, las películas dependientes de efectos especiales permiten una reconfiguración del tiempo, el espacio y la perspectiva.

En años recientes, el cine irlandés de ficción especulativa ha ganado impulso al explorar temas que resuenan con el contexto cultural e histórico de Irlanda y se pueden nombrar películas como *The Hole in the Ground* (2019) de Lee Cronin y *Vivarium* (2019)⁹ de Lorcan Finnegan examinan el horror de la maternidad y la alienación suburbana, utilizando el género especulativo para amplificar las ansiedades sociales contemporáneas. Este contexto permite, además, establecer un diálogo con otras obras relevantes como la novela *The Midwich Cuckoos* (1957) de John Wyndham y sus adaptaciones cinematográficas, donde un grupo de mujeres queda misteriosamente embarazado de niños alienígenas que deben

criar, o el filme *Splice* (2009) de Vincenzo Natali, que presenta una maternidad híbrida y perturbadora en el contexto de la bioingeniería. Frente a estas representaciones inquietantes, cabe señalar que el cine irlandés también ha ofrecido aproximaciones más tiernas a la infancia y la paternidad, como en *The Quiet Girl* (2022) de Colm Bairéad y *Nowhere Special* (2020) de Uberto Pasolini, lo que permite matizar la lectura cultural de la maternidad, no cayendo en una lectura reductora o esencialista, y reconocer que el cine irlandés ofrece una gama más amplia de representaciones.

La abyección y el niño alienígena

En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva define el concepto de lo abyecto como aquello que yace fuera de nuestro sentido del yo pero que permanece profundamente conectado a él, algo que evoca tanto atracción como repulsión. Lo abyecto se asocia frecuentemente con lo que perturba la identidad, el orden y las normas establecidas, y está intrínsecamente vinculado a los fluidos corporales, la descomposición y la muerte: cosas que se rechazan con el fin de mantener un sentido estable del yo. Kristeva describe lo abyecto como algo que «perturba la identidad, el sistema y el orden»¹⁰ a través de las fronteras construidas entre el yo y el otro, lo humano y lo inhumano (1980: 13).

La escena inicial de *Vivarium*, en la que un nido de pájaros cae de un árbol y los polluelos son expulsados y finalmente mueren, establece el tono y anticipa los temas principales de la película: la paternidad impuesta, la abyección y la alienación. Esta escena muestra un fenómeno

⁹ La trama parte de una idea del propio director y de Garret Shanley, autor del guion.

¹⁰ «[C]e qui perturbe une identité, un système, un ordre».

natural en el que un cuco, especie conocida por su parasitismo, pone sus huevos en los nidos de otras aves, dejando que las madres críen a los polluelos cucos como si fueran propios. Más adelante, el espectador descubre que esta escena refleja la situación a la que Gemma (Imogen Poots) y Tom (Jesse Eisenberg) se enfrentarán en Yonder, idílica comunidad suburbana donde se ven obligados a criar a un niño alienígena al visitar una de las casas, proceso que les impone un rol antinatural y forzado. Al igual que el pájaro que cría sin saberlo a un parásito a expensas de su propia descendencia, Gemma y Tom están atrapados en un sistema que les asigna la tarea de criar a una criatura no humana que simboliza su encierro en la casa y su pérdida de autonomía. Yonder se convierte en «un purgatorio cuidadosamente construido»¹¹ (Shoard, 2020).

La metáfora del cuco también conecta con los temas de la abyección y lo monstruoso femenino. El concepto de lo abyecto de Julia Kristeva implica una sensación profundamente arraigada de horror y asco provocada por algo que desafía los límites entre algo que es, de forma simultánea, familiar y extraño. En *Vivarium*, el niño alienígena encarna este concepto, porque presenta características tanto familiares como extrañas que obligan a Gemma a una reflexión angustiosa sobre la maternidad, la identidad y el control. La conducta y la fisicalidad del niño lo convierten en la personificación de lo abyecto: al crecer rápidamente de infante a joven adulto, personifica una grotesca distorsión del desarrollo humano normal. Su imitación del comportamiento humano, en

particular su repetición de las voces de Gemma y Tom, encapsula este sentido de alteridad inquietante. Por ejemplo, en una escena él pregunta «¿Estás abrumada, madre?»¹² en un tono inquietantemente adulto que contrasta con su apariencia infantil. Esta línea de diálogo muestra su crecimiento antinatural y su capacidad de manipulación, cualidades que subrayan su naturaleza alienígena, pero, al mismo tiempo, demuestran su perturbadora conexión con Gemma, su «madre», lo cual recuerda a la afirmación de Kristeva de que lo abyecto es «un lugar donde el significado colapsa»¹³ (2). La compleja relación de Gemma con el niño ejemplifica la abyección a través de sus sentimientos tanto de responsabilidad como de repulsión. Ella se ve obligada a asumir el papel de cuidadora a pesar de su reiterado rechazo hacia esta identidad, como se observa cuando le dice al niño: «No soy tu madre»¹⁴ en momentos de frustración y negación. Sin embargo, estos sentimientos se ven ensombrecidos por los cuidados intermitentes, como cuando le asegura: «No te van a hacer daño»¹⁵, después de que su «padre» Tom ansíe matarlo de hambre en un intento por escapar de la casa y de la comunidad. Esta contradicción refleja la naturaleza de lo abyecto como algo que se rechaza y que, al mismo tiempo, atrae, siendo Gemma el paradigma de estas dinámicas de atracción-repulsión descritas por Kristeva, ya que se ve atrapada entre la repulsión hacia el niño y la obligación de asumir su cuidado maternal o morir.

El concepto de lo abyecto de Kristeva es particularmente relevante en la ficción

¹¹ «[A] carefully constructed purgatory».

¹² «Are you overwhelmed again, mother?»

¹³ «[A] place where meaning collapses».

¹⁴ «I'm not your mother».

¹⁵ «He's not gonna hurt you, I promise».

especulativa, pues a menudo explora figuras monstruosas o híbridas que perturban las fronteras de la identidad y la humanidad. La naturaleza híbrida del niño (que no es ni completamente humano ni completamente alienígena) obliga a Gemma a transitar un enfrentamiento prolongado con lo abyecto, y a desafiar su propia identidad al verse forzada a asumir un rol maternal para algo que, en esencia, no es humano. Esta situación agobiante se enfatiza en escenas donde el comportamiento extraño del niño se intensifica, como cuando exige que lo midan y exclama: «Crezco tan rápido como un perro»¹⁶, sin tener en cuenta el contexto humano del desarrollo. La naturaleza alienígena del niño altera el enfoque que Gemma tiene de sí misma, lo que la obliga a asumir un rol que constantemente desestabiliza su sentido de la autonomía y la identidad de una forma muy similar al efecto desestabilizador de lo abyecto.

La noción de lo abyecto de Kristeva no se limita a la repulsión física, sino que también aborda la inquietud psicológica que surge cuando las fronteras entre el yo y el otro se distorsionan, ya que «no es la falta de limpieza o salud lo que causa abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas»¹⁷ (Kristeva, 1982: 4). Esta perturbación se revela en *Vivarium* cuando el niño alienígena tiene comportamientos que imitan las interacciones humanas, pero siguen siendo esencialmente alienígenas, pues su comportamiento frío y mecánico refuerza su condición de criatura que ocupa un espacio liminal entre lo humano y lo no humano. Cuando declara con frialdad que

«[e]s hora de comer, madre»¹⁸, después de ver que Gemma está claramente frustrada, queda en evidencia su incapacidad para empatizar, lo que intensifica el malestar que provoca como figura abyecta.

Butler también hace su aportación a este debate al explorar cómo lo abyecto funciona en las normas sociales y en la formación de la identidad (1993). Según explica, la abyección actúa como un mecanismo mediante el cual ciertas identidades son excluidas para sostener la coherencia de las normas sociales. El niño alienígena interrumpe la estructura familiar normativa y encarna lo que Butler describe como «lo invivible» o «lo ininteligible». Su mera presencia desafía la idea de lo que debería ser un niño (o incluso una familia), lo que obliga a Gemma y Tom, quienes aún no tienen hijos, a afrontar los límites de sus identidades como padres, lo cual se observa cuando el niño refleja con su comportamiento una imagen irreconocible de su humanidad. El rápido crecimiento del niño también amplifica el horror de la abyección, ya que distorsiona el progreso natural del desarrollo humano, pues el niño crece varios años por día. Cuando el niño declara «Estoy aprendiendo, madre»¹⁹ en un tono carente de empatía, se muestra su enfoque mecánico hacia la asimilación. Esta progresión antinatural refleja la afirmación de Kristeva de que lo abyecto interrumpe el flujo entre la vida y la muerte, existiendo en cambio como una amalgama grotesca de ambas ideas (Kristeva, 1982: 3).

La idea de Kristeva sobre la conexión entre la abyección y la muerte es particularmente apreciable en el análisis del personaje de Tom y

¹⁶ «I grow as fast as a dog».

¹⁷ «[I]t is not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules».

¹⁸ «Time to eat, mother».

¹⁹ «I'm learning, mother».

su degradación. Mientras se consume en la fútil tarea de cavar un hoyo para intentar escapar de la casa donde están atrapados, su deterioro físico refleja la desesperación existencial que sugiere lo abyecto. El acto de cavar, una tarea repetitiva y sin sentido, se convierte en una metáfora de la aniquilación de su identidad. Kristeva señala que «lo abyecto nos obliga a afrontar [...] nuestra propia mortalidad»²⁰ (4). La locura y muerte de Tom son un ejemplo de esta situación. En este caso, su desaparición se centra en cómo lo abyecto no solo desestabiliza la identidad, sino que también señala el camino hacia la aniquilación literal y figurada.

Del mismo modo, la casa número 9 de Yonder, con su entorno limpio, pero estéril, también sirve como un lugar de abyección debido a su artificialidad, cualidad que crea una sensación de inquietud al representar un intento fallido de perfección doméstica. La presencia del niño en este espacio constituye una ruptura de fronteras, ya que su comportamiento transforma la casa en una prisión en lugar de un hogar. Este cambio se alinea con el concepto de lo grotesco de Bakhtin (Hurley, 2007), en el que los espacios y los cuerpos se exageran para reflejar diferentes ansiedades sociales. Así, la casa, al igual que el niño, se convierte en un símbolo de contención y alienación.

Lo monstruoso-femenino y la ambivalencia maternal

Basándose en las ideas presentadas por Kristeva, Barbara Creed vincula el concepto de la abyección con el género del terror, en particular en la representación de figuras maternas monstruosas. Creed argumenta que el cuerpo materno a menudo se convierte en

un territorio de abyección, ya que desafía las normas patriarcales y encarna tanto la vida como la muerte. En *Vivarium*, el rol coercitivo de Gemma como la «madre» del niño alienígena gravita alrededor de la idea de Creed sobre lo monstruoso femenino: la mera existencia del niño se convierte en un recordatorio del colapso de las fronteras maternas naturales, ya que Gemma se ve obligada a cuidar de algo que desafía su comprensión de la maternidad a riesgo de su vida. Su renuencia y desesperación en el clímax de la historia reflejan la dinámica de atracción-repulsión que Creed describe siguiendo a Kristeva, en la que la figura materna se convierte tanto en un proveedor de cuidados como de destrucción. Esta dualidad se evidencia cuando Gemma lo rechaza en varias ocasiones para después ceder a las demandas del niño, lo que demuestra su conflicto interno entre las expectativas y su repulsión personal. En este sentido, si bien Gemma no es monstruosa en un sentido físico, sí lo es en tanto transgrede los mandatos culturales sobre la maternidad «natural»: niega al niño, desea abandonarlo, y llega incluso a participar en su encierro y posible inanición. Es precisamente esta inversión de los afectos maternos la que activa el imaginario del monstruoso femenino.

El concepto de lo monstruoso femenino de Creed explora cómo lo femenino a menudo se presenta como algo tan aterrador como poderoso, especialmente cuando desafía los roles tradicionales asociados con la maternidad y los cuidados. En su obra fundamental *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), Creed sostiene que las películas de terror con frecuencia retratan figuras maternas como encarnaciones de la monstruosidad, lo que inquieta al público por tener que desafiar las expectativas de bondad

²⁰ «[T]he abject confronts us (...) with our own mortality».

y dedicación asociadas con la maternidad. Creed afirma que lo monstruoso femenino está relacionado con la «madre arcaica», una figura vinculada tanto a la vida como a la muerte, capaz de dar a luz, pero también de destruir, y que, por ende, posee un poder sobre las fronteras de la vida (1993: 27). *Vivarium* explora el concepto de lo monstruoso femenino a través de la inquietante representación de la maternidad forzada de Gemma, que subvierte las imágenes convencionales del cuidado maternal al presentarlo como una experiencia obligatoria y horrible. Tal y como señala una crítica de la película, ésta actúa como una «escalofriante metáfora de los sentimientos de agotamiento que pueden acompañar a la primera etapa de la paternidad»²¹ (Bradshaw, 2020).

La relación de Gemma con el niño está marcada por la tensión y la resistencia desde el momento en que el niño aparece en una caja abandonada ante la puerta. Sus interacciones carecen de calidez y conexión, y muestran su horror y resentimiento al verse obligada a asumir el papel de madre de una criatura a la que ni ama ni comprende. Esto contradice el concepto de «pensamiento maternal» de Sara Ruddick, que implica una constante negociación entre satisfacer las necesidades del niño y preservar el sentido de identidad de la madre (1989: 67). Asimismo, este relato constituye una exploración de la ambivalencia maternal, ya que, desde el principio, el estado emocional de Gemma oscila entre el cuidado obligatorio y un profundo resentimiento, lo que representa las complejidades de la ambivalencia maternal, en la que coexisten afecto y hostilidad. Daphne de Marneffe, en su influyente obra *Maternal Desire: On Children, Love, and the*

Inner Life (2004), articula este conflicto interno al afirmar que «la ambivalencia no es un fracaso del amor maternal, sino una parte integral de este»²² (36). La experiencia de Gemma reproduce este sentimiento, ya que sus cuidados forzados generan tanto instintos protectores como un profundo deseo de rechazar la identidad maternal impuesta. Sin embargo, no cuidar del niño tiene consecuencias concretas: cuando Tom y Gemma intentan restringirlo o limitar su acceso al alimento, el niño responde con ataques físicos, alaridos deshumanizados y agresividad extrema, reafirmando su condición inhumana y dejando claro que su bienestar está directamente ligado a la supervivencia de sus cuidadores.

Esta noción desafía la expectativa de que las madres abrazan naturalmente el cuidado con amor incondicional, y la película intensifica el horror de la maternidad al enmarcarla como un deber interminable e ineludible. La relación de Gemma con el niño alienígena refleja su encierro en un ciclo de cuidados mecánicos, que Creed identifica como una característica definitoria de lo monstruoso femenino, lo que convierte a la maternidad en una forma de encarcelamiento psicológico, en especial durante los primeros meses después del parto. Como observa la socióloga Sharon Hays, «la maternidad intensiva exige una absorción emocional total en las necesidades del niño, lo que a menudo conduce al agotamiento y al resentimiento materno»²³ (54). En la película, la maternidad se convierte en un mecanismo de control y de borrado de identidad, más que en una elección libre o una expresión de uno mismo. Así, las demandas constantes y el comportamiento autoritario del niño

²¹ «[C]hilling metaphor for the feelings of exhaustion that can accompany early parenthood».

²² «[A]mbivalence is not a failure of maternal love but an integral part of it».

²³ «[I]ntensive mothering demands total emotional absorption in the child's needs, often leading to maternal burnout and resentment».

deterioran la imagen de la maternidad como un proceso de sustento y dejan a Gemma atrapada y despojada de su propia identidad, lo que Winnicott describió como «odio en la contratransferencia»²⁴ (72), a través del cual los sentimientos negativos de una madre hacia su hijo emergen como respuesta a las constantes exigencias agotadoras. En una de las escenas más inquietantes, el niño, ya con cuerpo adolescente y tono inexpresivo, se presenta frente a Gemma para que lo mida con una vara de crecimiento, como si el cuidado físico fuera una transacción sin afecto. Esta acción refuerza el carácter mecánico de sus exigencias y la convierte en un simple instrumento de mantenimiento biológico. Desde el punto de vista de la ficción especulativa, esta maternidad forzada se inscribe en un universo distorsionado donde el hijo es una criatura no humana. El director Lorcan Finnegan ha explicado en entrevistas (Galvin, 2020) que el guionista Garret Shanley y él partieron de la observación de comportamientos parasitarios, como el del cuco, para desarrollar una historia sobre la imposición de roles vitales. El niño es único, pero su ciclo se repite: al final de la película sustituye al agente inmobiliario que atrapa a la joven pareja, lo que sugiere que otras parejas han vivido la misma situación. La película no muestra vecinos, pero el diseño del vecindario apunta a un sistema ya reproducido muchas veces.

Esta representación de la maternidad forzada muestra paralelismos con la exploración que hace la ficción especulativa de figuras monstruosas que desafían las convenciones sociales y los constructos maternos. La naturaleza híbrida y antinatural del niño alienígena ejemplifica cómo la ficción especulativa opera a través de personajes

monstruosos para representar ansiedades sobre la identidad y la agencia propias. En su relación con el niño alienígena, Gemma se convierte tanto en la encarnación de la madre arcaica como en una víctima de la domesticidad impuesta, una figura tanto de cuidado como de destrucción. Gemma intenta convencerse a sí misma de que debe matar de hambre al niño encerrándolo, lo que manifestaría su desesperación por escapar de la identidad que se le ha impuesto. Sin embargo, este acto resulta infructuoso, ya que la supervivencia del niño depende de su cuidado continuo, lo que daría lugar a una retorcida inversión de la responsabilidad maternal. En términos de Lisa Baraitser, este fenómeno al que llama «interrupción maternal», se refiere al momento en que la madre interrumpe la rutina de cuidado para afirmar su propia subjetividad (89), aunque le cueste la vida al niño.

Aislamiento y alienación

Vivarium utiliza elementos especulativos para generar en los espectadores una mezcla de fascinación e incomodidad, especialmente en los espacios domésticos que, aunque representan bienestar y estabilidad, se subvierten para dejar ver el horror. La escena inicial del nido y el cuco anticipa la evaluación negativa que hace la película de la vida suburbana y los sistemas capitalistas que a menudo imponen roles y expectativas rígidas que despojan a los individuos de su autonomía. El nido, símbolo de hogar y familia, se subvierte en esta escena, no para representar seguridad o pertenencia, sino desplazamiento y alienación. La caída y ruptura del nido simboliza la ilusión de estabilidad doméstica, exponiendo

²⁴ «[H]ate in the countertransference».

al desmoronarse el control perturbador que subyace bajo la superficie.

El entorno de *Vivarium*, un vecindario de clase media repetitivo y artificial, critica la naturaleza alienante de la vida suburbana, reflejando lo que el teórico Fredric Jameson llama la «lógica espacial del capitalismo tardío»²⁵ (364), donde se crean entornos estandarizados con ánimo de lucro y con poco interés por el bienestar individual. Este paisaje suburbano se presenta como una trampa laberíntica, y así *Vivarium* se sirve de la ficción especulativa para evaluar las estructuras sociales a través de escenarios exagerados o sutilmente terroríficos. Específicamente, *Vivarium* utiliza este marco especulativo para comentar el efecto aislante de la vida suburbana moderna, un tema de creciente relevancia en el cine irlandés, ya que cada vez más ciudadanos se mudan de las áreas rurales a barrios suburbanos de clase media homogéneos. A ello se suma el hecho de que estas zonas residenciales, a menudo, albergan a parejas jóvenes en edad fértil que, a diferencia de quienes viven en zonas urbanas centrales, tienden a tener hijos. Este dato contribuye a explicar la elección del entorno suburbano como escenario de una paternidad forzada. Con esto, se refleja un cambio en la cultura irlandesa, lo que genera un sentido de alienación que surge de esta transición. En *Vivarium*, las filas interminables de casas idénticas simbolizan una visión horrible del aislamiento y la monotonía modernos, lo que refuerza la representación de los roles domésticos impuestos dentro del marco del horror especulativo. Esto se vincula con el enfoque del cine especulativo irlandés hacia el aislamiento y la tensión psicológica que resuenan en la historia social de Irlanda muy influenciada por represión política y religiosa (Murphy, 2015: 42), y destaca cómo la película

amplifica las ansiedades del mundo real y los aspectos turbadores derivados de la vida urbana.

Vivarium explora el aislamiento y la alienación porque la película transmite una visión de la vida en la ciudad como una forma de encierro psicológico. Los protagonistas, Gemma y Tom, se encuentran físicamente atrapados en Yonder, un vecindario de casas idénticas donde todas las calles los devuelven al punto de partida, que simboliza la claustrofobia de los roles domésticos impuestos. El marco teórico de Milner sobre las ciudades, cuando se aplica a *Vivarium*, se relaciona con este confinamiento suburbano y los roles impuestos, ya que transforma un barrio aparentemente idílico en un símbolo de alienación, que no difiere mucho de las ciudades postapocalípticas de Milner. En *Vivarium*, el niño alienígena y las calles cíclicas actúan como *nova*, desafiando la comprensión de Gemma y Tom del ideal suburbano al que aspiraban. El extrañamiento cognitivo aquí enfatiza cómo estos entornos pueden alienar en lugar de sustentar. Así como Milner señala la desconexión entre las alturas arquitectónicas en *Metrópolis* y el proletariado debajo, la fachada idealizada de Yonder esconde un aislamiento distópico que revela un *paraíso* suburbano defectuoso en esencia. Este ciclo alienante tiene consecuencias especialmente intensas para Tom, cuya experiencia de paternidad no deseada se canaliza a través de un trabajo repetitivo. La incapacidad de la pareja para escapar de Yonder emula las presiones y limitaciones que la sociedad moderna, y en particular la vida suburbana, puede imponer a los individuos, especialmente dentro de estructuras familiares tradicionales. El escenario de Yonder representa una vida desprovista de individualidad, libertad o significado. Como describe el agente inmobiliario Martin, Yonder

²⁵ «[S]patial logic of late capitalism».

tiene «todo lo que necesitas y todo lo que deseas»²⁶, un lugar aparentemente perfecto que se convierte en una pesadilla con rutinas interminables y vacías. El entorno estéril de Yonder también encarna la predictibilidad asfixiante de este estilo de vida y los espacios que a menudo asfixian la creatividad y refuerzan la conformidad. Esta falta de autonomía se ve exacerbada por el diseño independiente del barrio, con un sistema cerrado que atrapa a Gemma y Tom en una vida que no eligieron, de manera similar a cómo las expectativas colectivas en relación con los roles domésticos parecen ineludibles.

El motivo del aislamiento se extiende más allá de un encierro físico hacia una cautividad psicológica y emocional. La respuesta de Tom a este confinamiento es un descenso hacia un trabajo inútil simbolizado por su obsesiva excavación del agujero en el patio delantero, que según cree podría llevarlos a la libertad. La excavación puede interpretarse como una alegoría de la alienación dentro de un marco capitalista, donde los individuos a menudo se involucran en trabajos repetitivos y sin sentido que no ofrecen satisfacción personal alguna. A medida que excava día tras día, su salud física y mental se deteriora, lo que enfatiza el impacto de este trabajo insustancial. En un momento dado, Gemma le pregunta: «Has estado cavando todo el día... ¿por qué?», y Tom responde: «Tiene que haber un fondo [...] Tiene que llevar a algún lugar»²⁷. Esta actividad refleja su búsqueda desesperada de propósito y escapatoria, aunque el trabajo finalmente no conduce a ninguna parte. La escena refleja la difícil situación existencial de los individuos en la sociedad moderna que se sienten desconectados del significado de su trabajo y de la alienación de los trabajadores con respecto a su labor en un sistema capitalista.

Sin embargo, más allá de la crítica socioeconómica, la secuencia de la excavación debe leerse aquí como una metáfora de la paternidad frustrada de Tom: una paternidad sin vínculo, sin agentividad y sin modelo, que lo empuja a la autoaniquilación física. Su rol como padre queda reducido a la inutilidad y el desgaste, y su final anticipado (al contrario que el de Gemma, quien muere solo tras entregarle el niño a su reemplazo) refuerza su posición secundaria y prescindible en el proceso reproductivo. La representación que hace la película de la excavación de Tom sugiere que la búsqueda de propósito en un sistema que niega la autonomía es inherentemente destructiva. A medida que continúa excavando, el agujero se convierte en una metáfora visual de su descenso psicológico, y su relación con Gemma se deteriora mientras se consume en esta tarea autodestructiva. *Vivarium* sugiere la idea de que las estructuras tradicionales de la vida urbana y la domesticidad, a menudo promovidas como ideales, pueden convertirse en prisiones alienantes cuando se imponen.

Conclusión

Este artículo ha pretendido arrojar luz sobre cómo *Vivarium* aborda los conceptos de abyección, maternidad y horror suburbano, utilizando el género de la ficción especulativa para explicar las sociedades contemporáneas. La película ofrece una reflexión sobre las presiones de la vida doméstica y capitalista a través de una inquietante representación de la maternidad y la paternidad impuestas, la alienación y el trabajo repetitivo. Al ser una película de ficción especulativa, *Vivarium* amplifica estas ansiedades y presenta una visión distorsionada pero profunda de la existencia

²⁶ «all you'd need and all you'd want».

²⁷ «You've been digging the whole day, why?»; «There's to be a bottom (...) It must take us somewhere».

contemporánea que expone el coste psicológico de los roles impuestos por el orden social. Así, el uso del horror en la película para abordar estos problemas no solo enfatiza el sentimiento de aislamiento de los personajes, sino que también invita a la audiencia a cuestionar las estructuras que modelan sus propias vidas.

El simbolismo de la película resuena en un mundo globalizado donde el consumismo y los ideales capitalistas de éxito tienden a homogeneizar las aspiraciones personales y a despojar a los individuos de su identidad. Se podría analizar *Vivarium* desde la perspectiva de los estudios urbanos y la teoría espacial, basándose en pensadores como Henri Lefebvre y Michel Foucault para examinar cómo los espacios construidos, tanto físicos como ideológicos, pueden funcionar como herramientas para la disciplina y la contención. Además, *Vivarium* abre debates sobre el posthumanismo y la naturaleza de la identidad en un mundo cada vez más tecnológico y artificial. Esta lectura podría situar a *Vivarium* dentro de una genealogía de narrativas especulativas que exploran la fragilidad de la identidad humana cuando se enfrenta a «otros» híbridos, alienígenas o tecnológicos, como ocurre en *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer o *Ex Machina* (2014) de Alex Garland.

Finalmente, las capas temáticas de la película invitan a un análisis comparativo con otras obras de ficción especulativa y terror. Por ejemplo, se pueden trazar paralelismos entre *Vivarium* y *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood, particularmente en cuanto a la forma en la que los cuerpos femeninos y los roles maternos se controlan y mercantilizan dentro de sistemas opresivos. De manera similar, explorar *Vivarium* junto con las novelas de J.G. Ballard, como *High-Rise* (1975), podría ofrecer perspectivas sobre cómo la ficción especulativa aborda la arquitectura moderna,

las estructuras de clase y la decadencia social, ya que estas propuestas comparativas ampliarían la percepción de *Vivarium* como parte de una discusión cultural más amplia sobre alienación, maternidad y aislamiento.

Obras citadas

- BARAITSER, Lisa (2009). *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*. London: Routledge.
- BARTON, Ruth (2019). *Irish Cinema in the Twenty-First Century*. Manchester: Manchester University Press.
- BRADSHAW, Peter (29.3.2020). «*Vivarium* Review – Home Is Where the Hell Is», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2020/mar/29/vivarium-review-home-is-where-the-hell-is> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- BUTLER, Judith (1993). «Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex», *Psyke & Logos*, 15.1.
- CLUTE, John, et al. (1993). «The Encyclopedia of Science Fiction», *Futures-Journal of Forecasting and Planning*, 25.10: 1103.
- CREED, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- DE MARNEFFE, Daphne (2004). *Maternal Desire: On Children, Love, and the Inner Life*. New York: Little, Brown and Company.
- FINNEGAN, Lorcan (director) (2019). *Vivarium*. Protagonizada por Imogen Poots y Jesse Eisenberg. XYZ Films.
- GALVIN, Steven (25.3.2020). «Lorcan Finnegan – Director of *Vivarium*», *Film Ireland*. <https://filmireland.net/2020/03/25/lorcan-finnegan-director-of-vivarium> (Acceso: 14 de abril de 2025).

- GILL, Russell B. (2013). «The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 46.1: 71-85.
- HAYS, Sharon (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- HURLEY, Kelly (2007). «Abject and Grotesque», *The Routledge Companion to Gothic*, Catherine Spooner y Emma McEvoy (eds.). London: Routledge. 151-160.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trad.). New York: Columbia University Press.
- MENGER, Eva (2018). «“What It Feels Like to Be an Other”: Imaginations of Displacement in Contemporary Speculative Fiction», *Studies in Arts and Humanities*, 4.2: 79-95.
- MILNER, Andrew (2004). «Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema», *International Journal of Cultural Studies*, 7.3: 259-279.
- MOYLAN, Katie (2014). «Aliens Dancing at the Crossroads: Science Fiction Interventions in Irish Cinema», *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, Sonja Fritzsche (ed.). Liverpool: Liverpool University Press. 157-171.
- MURPHY, Emer (2015). *Representations of Isolation in Irish Cinema*. London: Routledge.
- OZIEWICZ, Marek (2017). «Speculative Fiction», *The Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Paula Rabinowitz (ed.). Oxford: Oxford University Press. 1-23.
- RUDDICK, Sara (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon Press.
- SHOARD, Catherine (26.2.2020). «Vivarium Review – Parenthood Is Hell in Suburban Twilight Zone», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2020/mar/29/vivarium-review-home-is-where-the-hell-is> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- SUVIN, Darko (1979a). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- (1979b) «The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre», *Science Fiction Studies*, 6.1: 32-45.
- (1972). «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English*, 34.3: 372-382.
- WARDANI, Larasati Dinda Kusuma (2023). «Simulacra and Hyperreality in Lorcan Finnegan's *Vivarium* (2019)», *Litera Kultura: Journal of Literary and Cultural Studies*, 11.2: 75-82.
- WELLS, Paul (2002). *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Culture and Materialism*. London: Verso.
- WILKINS, Kim (2012). «Genre and Speculative Fiction», *Textual Practice*, 26.4: 37-51.
- WINNICOTT, Donald W (1949). «Hate in the Counter-Transference», *International Journal of Psycho-Analysis*, 30: 69-74.



© Paula Serrano Elena

La vigilancia materna institucionalizada: violencia y resistencia en *The School for Good Mothers* de Jessamine Chan¹

PAULA SERRANO ELENA
Universidad de Zaragoza

Resumen: Este artículo examina la representación de la vigilancia materna en *The School for Good Mothers* (2022) de Jessamine Chan. A través de una perspectiva distópica, la novela denuncia los mecanismos mediante los cuales el Estado impone un modelo de maternidad normativa, evidenciando las

consecuencias punitivas de no adherirse al ideal inalcanzable de la *Buena Madre*. Desde un marco teórico basado en las nociones foucaultianas de vigilancia y el feminismo matricéntrico, el estudio analiza el escrutinio sistemático al que se enfrenta la protagonista, Frida, el impacto psicológico de la imposición

¹ La investigación para este artículo ha sido financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, UE) (código PID2021-124841NB-I00), junto con el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo (FSE) (código H03_23R).

de la perfección materna y las posibilidades de resistencia en un sistema que penaliza cualquier desviación. Así, se reflexiona sobre el carácter opresivo de la vigilancia materna y la necesidad de replantear las expectativas sociales en torno a la maternidad.

Palabras clave: *The School for Good Mothers*, Jessamine Chan, vigilancia materna, maternidad normativa, distopía contemporánea, control estatal, resistencia

Abstract: This article examines the representation of maternal surveillance in *The School for Good Mothers* (2022) by Jessamine Chan. Through a dystopian lens, the novel critiques the mechanisms by which the State enforces a model of normative motherhood, highlighting the punitive consequences of failing to conform to the unattainable ideal of the “Good Mother”. Drawing from Foucauldian theories of surveillance and matricentric feminism, this study explores the protagonist Frida’s systematic scrutiny by the state, the psychological impact of imposed maternal perfection, and the possibilities of resistance within a system that punishes any deviation. Ultimately, it underscores the oppressive nature of maternal surveillance and the urgent need to reconsider social expectations surrounding motherhood.

Key words: *The School for Good Mothers*, Jessamine Chan, maternal surveillance, normative motherhood, contemporary dystopia, state control, resistance.

La experiencia materna bajo la lente de la vigilancia incesante

Es notorio que la sociedad contemporánea se encuentra profundamente influenciada por

dinámicas de vigilancia omnipresentes. La socióloga estadounidense Shoshana Zuboff introdujo y popularizó el concepto en su obra *The Age of Surveillance Capitalism* (2020), en la que afirmó, como declaró en una entrevista, que «todo lo que hacemos está monitorizado» (en Efecto Naím, 2023)². Aunque estas prácticas afectan a una gran parte de la población, este artículo se centra en estudiar específicamente cómo la vigilancia afecta a las mujeres, y en especial a las madres y sus experiencias maternas comprendidas como interacciones y relaciones sociales dinámicas, moldeadas por los contextos sociales imperantes, las limitaciones estructurales y las ideologías de género (Apple y Golden, 1997: 12).

Una de las formas más antiguas y efectivas de vigilancia sobre la maternidad es el mito de la *buena madre*. Este concepto, que emergió por primera vez en Europa occidental a finales del siglo XVIII, coincidiendo con el surgimiento de la Revolución Industrial, ha sido ampliamente estudiado por Elisabeth Badinter (1981), Lawrence Stone (1990), Adrienne Rich (1976), Aminata Forman (1998) o John Gillis (1996), entre otros. En este contexto, la caída de las tasas de natalidad y la alta mortalidad infantil plantearon desafíos sociales que llevaron a un esfuerzo por enaltecer y regular la maternidad. Por un lado, se buscaba hacer que la maternidad pareciera deseable; por el otro, se responsabilizó a las madres por la mortalidad infantil, justificando así la necesidad de elevar sus estándares. En Estados Unidos los sectores más influyentes del siglo XIX articularon un nuevo énfasis en la maternidad. Como explica Nora Doyle:

Los pensadores de la Ilustración ensalzaron la virtud y la ternura superiores de las mujeres, mientras

² «everything we do is monitored».

que los escritores religiosos elogiaron la piedad natural de las mujeres. Ambas corrientes de pensamiento contribuyeron a un creciente énfasis en los lazos afectivos de la maternidad y en la capacidad de la mujer para transmitir la virtud a sus hijos. (2018: 3)³

Este nuevo discurso consolidó la idea de una maternidad exclusiva y a tiempo completo, convirtiendo el hogar en un espacio cargado de significación religiosa e ideológica (Rich, 1995: 44), surgiendo así una potente ideología. La maternidad se consolidó como el eje central definitorio del rol de la mujer en la sociedad, trascendiendo además su función biológica y adoptando un carácter idealizado y simbólico. Como señala Susan M. Crucea, «la maternidad se valoró como el más satisfactorio y esencial de todos los deberes de la mujer»⁴ (2005: 188).

Este ideal no solo marcó el siglo XIX, sino que continuó moldeando las expectativas de género en el siglo XX. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), coincidiendo con el regreso a casa de cientos de miles hombres, el número de matrimonios se disparó; esa época fue bautizada como la *edad de oro del matrimonio*, un periodo caracterizado por el *baby boom* de la década de 1950 y principios de la de 1960. En este contexto, el matrimonio y la maternidad se consolidaron como las aspiraciones sociales únicas y legítimas para las mujeres, obligadas a retornar al hogar tras trabajar fuera del mismo durante la guerra.

Como advierte Tardy, «la idealización de la maternidad había alcanzado su punto álgido, dejando a la mujer en un aislamiento total, incapaz incluso de expresar sus temores o sus dudas»⁵ (2000: 444).

Ni siquiera el movimiento de liberación de la mujer de la Segunda Ola entre las décadas de 1960 y 1970 logró erradicar el arraigado ideal de la *buena madre* que continuó permeando las expectativas sociales de género. Esta idealización generó una profunda paradoja: por un lado, se alentaba a las mujeres a participar en la vida social y profesional; por otro, se les exigía adherirse al mito de la maternidad, lo que implicaba sacrificar sus propios deseos, aspiraciones e incluso necesidades básicas, como el descanso (Tardy, 2000: 444). Cientos de miles de mujeres se habían hecho, por fin, un hueco en el mercado laboral, sin embargo, se esperaba de ellas que cumplieran los mismos estándares de perfección que cuando su función quedaba relegada exclusivamente al hogar. En este contexto, las mujeres de clase media se vieron sometidas a la expectativa de encarnar simultáneamente «tanto el papel de la Dama Victoriana Ociosa, el Ángel de la Casa, como el de la cocinera, la criada, la lavandera, la institutriz y la enfermera victorianas»⁶ (Rich, 1995: 27).

En consecuencia, surgió en la década de 1980 el modelo de *maternidad intensiva*, caracterizado por la figura de una madre omnipresente que debía concentrar, en un tiempo muy reducido, las mismas

³ «Enlightenment thinkers extolled women's superior virtue and tenderness, while religious writers commended women's natural piety. Both strains of thought contributed to a growing emphasis on the affective ties of motherhood and on women's ability to transmit virtue to their children».

⁴ «motherhood was valued as the most fulfilling and essential of all women's duties».

⁵ «the idealization of motherhood had reached an all-time-high, leaving woman in total isolation, unable even to voice her fears, or express any doubts».

⁶ «fill both the part of the Victorian Lady of Leisure, the Angel in the House, and also of the Victorian cook, scullery maid, laundress, governess, and nurse».

responsabilidades que tradicionalmente recaían sobre las mujeres en épocas en que su rol se limitaba al ámbito doméstico. Linda Rose Ennis, en *Intensive Mothering* (1980), analiza cómo este modelo alentaba a las madres a «dedicar cantidades excesivas de trabajo y recursos económicos a la crianza, al tiempo que se veían sometidas a un escrutinio social constante y a una competencia implícita entre mujeres, quienes podrían ser una fuente de apoyo pero que a menudo se percibían como agentes de juicio»⁷ (Garner, 2015: 1). Según Garner, este concepto refleja las «exigencias culturales cada vez mayores que empujan a las madres a dedicar cantidades desmesuradas de tiempo, dinero y trabajo a sus hijos para garantizar que prosperen»⁸ (2). En este nuevo modelo de *maternidad intensiva*, la madre era la cuidadora principal y sus hijos el centro de su mundo, con independencia de sus otras responsabilidades profesionales.

Actualmente, como argumentan Susan J. Douglas y Meredith W. Michaels en *The Mommy Myth* (2005), este fenómeno ha evolucionado hacia lo que denominan *New Momism*, caracterizado por una concepción de la maternidad profundamente idealizada y, a la vez, extremadamente exigente, en la cual los estándares de éxito resultan inalcanzables. A pesar de los avances feministas en materia de igualdad laboral, en la sociedad estadounidense contemporánea las responsabilidades relacionadas con el cuidado de los hijos y las tareas del hogar siguen recayendo, en

gran medida, sobre las mujeres. Ellas «están oprimidas tanto por la presión de tener hijos como por la de ser madres perfectas»⁹ (Henderson *et al.*, 2010: 233). Este nuevo paradigma, no solo posiciona a las madres como responsables de cubrir las necesidades básicas de los niños como la educación, disciplina, alimentación y vestimenta, sino que también les exige desempeñar roles adicionales, puesto que se espera que sean protectoras de la inocencia del niño, organizadoras de todas las actividades sociales, pediatras, terapeutas y expertas en protección del consumidor (Hays, 1996; Lareau, 2002; Douglas y Michaels, 2005). Por tanto, «el *New Momism* no solo revive los ideales de crianza intensiva que caracterizaron la segunda mitad del siglo xx, sino que magnifica, todavía más, la presión por ser perfectas»¹⁰ (Henderson *et al.*, 2010: 233) sin someter a los padres a una presión similar.

Con el paso del tiempo, y en respuesta a los cambios históricos, económicos, sociales y culturales, el mito de la maternidad ha sufrido múltiples transformaciones y ha adoptado diversas denominaciones, consolidándose como un elemento central en las dinámicas contemporáneas relacionadas con la experiencia materna. En este sentido, se puede argumentar que dicha experiencia ha estado históricamente regulada por lo que teóricas de la perspectiva matricéntrica han denominado la *institución de la maternidad* (Rich, 1995 [1976]). Este control, instaurado como he apuntado desde los inicios de la Revolución Industrial, se extiende

⁷ «devote an unnecessary amount of labor and an unrealistic (for many) amount of money to mothering, while simultaneously being subjected to increased scrutiny and the feeling that they were competing against women who could be a source of support rather than judgment».

⁸ «amplifying cultural demands that prod mothers to dedicate inordinate amounts of time, money, and labor into their child[ren] in order to guarantee that they thrive».

⁹ «women are oppressed by both the pressure to have children and to be perfect mothers».

¹⁰ «therefore, New Momism not only revives the intensive parenting ideals that characterized the second half of the twentieth century, but it magnifies the pressure to be perfect».

y redefine hasta nuestros días, configurando un marco que condiciona las vivencias y expectativas asociadas a la maternidad.

En 2010, las investigadoras Angela C. Henderson, Sandra M. Harmon y Jeffrey Houser llevaron a cabo un estudio clave en el que analizaron cómo el mito de la *buena madre*, en su versión contemporánea del *New Momism*, se perpetúa en la sociedad estadounidense. Las autoras emplearon los conceptos foucaultianos de vigilancia, basados en el modelo del Panóptico de Jeremy Bentham (1995). El Panóptico, diseñado como una prisión circular, disponía a los presos en la periferia de la estructura, mientras que los guardias ocupaban una posición central desde la que podían ejercer una vigilancia constante. Este diseño generaba en los prisioneros la percepción de estar bajo observación continua, llevándolos a regular su comportamiento incluso en ausencia de vigilancia efectiva (Bentham, 1995). Las investigadoras argumentan que esta sensación de sometimiento a una visibilidad constante encuentra un paralelismo significativo con los ideales que sustentan el *New Momism*, tal como fue conceptualizado por Douglas y Michaels. Según Henderson *et al.*, «[a]unque de naturaleza muy diferente, las madres modernas están sometidas constantemente a la presión de ser observadas por los demás en entornos formales e informales»¹¹ (2010: 235). En el caso de los prisioneros, el diseño del Panóptico perseguía inducir un estado de paranoia entre los reclusos, promoviendo el autocontrol de su comportamiento debido a la percepción

constante de una vigilancia potencial. Según las autoras, un fenómeno similar ocurre en el caso de las madres, quienes internalizan estos mecanismos de supervisión y comienzan a vigilarse tanto a sí mismas como a otras madres, sin necesidad de una supervisión directa por parte de instituciones externas, adoptando así las ideas de la vigilancia de Foucault un carácter postestructuralista. Foucault afirma que esto es importante porque automatiza y desindividualiza el poder, de manera que el proceso de autovigilarse se vuelve automático y no tiene una fuente de origen rastreable; la fuente de todas las normas y directrices arbitrarias que encarnan la crianza moderna de los niños es anónima, pero omnipresente. Apoyándose en esta idea, Henderson *et al.* argumentan que «no es ninguna institución social formal la que perpetúa el *New Momism*, sino que éste se canaliza con mayor fuerza a través de las relaciones interpersonales y los comportamientos de vigilancia de las propias madres»¹² (2010: 240). En la misma línea, la doctora Helen Simmons (2019) señala que las madres no solo experimentan, sino que también refuerzan activamente el *New Momism* a través de sus propias interacciones, sin necesidad de que una institución social actúe como agente de control. Según Simmons, este fenómeno se alinea con lo planteado por Douglas y Michaels, quienes afirman que «con la maternidad intensiva, todo el mundo nos observa, nos observamos y nos observamos observándonos. La maternidad se ha convertido en un estado policial psicológico»¹³ (2005: 6). Esta dinámica

¹¹ «while very different in nature, modern mothers are constantly subject to the pressure of being watched by others in formal and informal settings».

¹² «it is not the media, per se, or any formal social institution that perpetuates New Momism, but instead that New Momism is most powerfully channeled through the interpersonal relationships and surveilling behaviors of mothers themselves».

¹³ «with intensive motherhood, everyone watches us, we watch ourselves, and we watch ourselves being watched. Motherhood has become a psychological police state».

sugiere un proceso de vigilancia internalizada, donde las normas y expectativas sociales son perpetuadas por las propias madres en un ciclo de autorregulación y vigilancia recíproca.

Para contribuir a la reflexión sobre este tema, en este artículo se analizará la novela distópica de Jessamine Chan *The School for Good Mothers* (2021), como un texto que denuncia la vigilancia ejercida sobre las madres. Sin embargo, en la novela, a diferencia de la hipótesis defendida por las autoras Henderson *et al.* se sostiene que es el Estado quien impone con mayor fuerza las normas de género asociadas al mito de la *buena madre* o *New Momism*. En concreto, en el presente artículo se examina la novela de Chan como un texto que revela la violencia que el Estado ejerce sobre las madres mediante mecanismos de vigilancia y la imposición del mito, destacando las graves implicaciones para la salud y el bienestar materno. La narrativa sigue a Frida, una mujer de 39 años que vive en Filadelfia, hija de inmigrantes chinos y madre recién separada. Abrumada por la falta de sueño, afectada por un divorcio reciente y luchando por equilibrar el trabajo con el cuidado de su hija, Frida experimenta un día nefasto, lo que la lleva a perder la custodia de su hija pequeña. Debido a este breve error de juicio y a un sistema distópico de vigilancia estatal, Frida es enviada a un programa gubernamental de reforma para *malas madres*, donde son constantemente monitorizadas, evaluadas y amenazadas con la separación permanente de sus hijos si no cumplen con los estrictos estándares impuestos por las autoridades.

El análisis que ofrezco busca revelar, en primer lugar, los mecanismos punitivos, las presiones sociales y los sistemas de vigilancia que el Estado emplea para moldear las subjetividades maternas conforme a estándares normativos, despojándolas de su autonomía e identidad

individual. En segundo lugar, pretende visibilizar el profundo dolor y sufrimiento que las madres soportan al intentar cumplir con el conjunto de normas inalcanzables asociadas al ideal de la *buena madre*. Finalmente, estudio las posibilidades de cuestionamiento y resistencia que la protagonista articula frente a estas imposiciones, abriendo la puerta a un desafío potencial a las narrativas dominantes sobre la maternidad y proponiendo una revisión crítica de las expectativas sociales que las configuran.

La vigilancia como mecanismo de opresión

The School for Good Mothers comienza con la protagonista, Frida, visiblemente afectada mientras se dirige a una comisaría de policía, tras recibir una llamada en la que se la informa de que su bebé, Harriet, ha sido llevado allí por la denuncia de un vecino que la oyó llorar. Frida había dejado a su hija sola en casa porque debía recoger unos documentos del trabajo. Tras su reciente separación, debía compartir la custodia de su hija con su exmarido, lo que significaba que, en los días que le correspondían, era la única responsable del cuidado de Harriet. Al mismo tiempo, no podía descuidar su empleo, pues su jefe la amenazaba constantemente con despedirla, y conservarlo era fundamental para no perder la custodia. En la comisaría, Frida es sometida a un primer interrogatorio sobre su desempeño como madre, y redirigida al programa de vigilancia del Servicio de Protección Infantil. El SPI es un organismo gubernamental, mucho más rígido que los Servicios Sociales de la vida real, encargado de vigilar, evaluar y disciplinar a las madres y padres que han sido considerados negligentes o inadecuados en la crianza de sus hijos. Al inicio de la novela, la abogada de Frida, le cuenta que

el SPI ha endurecido hace poco sus estándares y que están incluyendo novedades entre las que se incluye la creación de una institución como la *escuela de las buenas madres* donde estas serán ingresadas para ser reeducadas. Los trabajadores sociales serán los encargados de determinar qué madres y padres dentro del programa del SPI serán redirigidos a la institución por la gravedad de su negligencia. En el primer encuentro de Frida con la trabajadora social, esta le advierte:

—No hemos apreciado signos de maltrato, pero su hija estaba deshidratada. Y hambrienta. Según el informe, tenía el pañal mojado. Llevaba mucho tiempo llorando. Estaba agitada. —La asistente hojea sus notas y arquea una ceja—. Y me dicen que la casa estaba sucia.

—Yo nunca le haría daño a la niña. La asistente sonríe fríamente.

—Pero sí lo ha hecho. Dígame, ¿por qué no se la llevó con usted? ¿Qué madre no habría pensado: «¿Si quiero o necesito salir de casa, mi hija viene conmigo?» (11)¹⁴

Ante las acusaciones, Frida intenta justificarse, aduciendo ante los policías, su propia familia y la trabajadora social que los últimos días se había sentido abrumada. Aunque admite su imperfección, enfatiza su humanidad: «no voy a fingir que soy una madre

perfecta, pero todos los progenitores cometen errores»¹⁵ (13). Frida tiene una gran necesidad de exculparse, necesita normalizar la posibilidad del error incluso en la maternidad, y desea «contarle al juez del tribunal de familia que Harriet no ha sido maltratada ni abandonada; que su madre simplemente tuvo un día nefasto. Le preguntará al juez si él no ha tenido nunca un día un mal día»¹⁶ (13). Sin embargo, la obra de Chan plantea una pregunta crucial: ¿pueden las madres permitirse tener días nefastos? ¿Se les permite cometer ni que sea un solo error? En la sociedad distópica que presenta la novela, la respuesta es un rotundo no. La historia transcurre en un tiempo indeterminado, en el que la maternidad, bajo la estricta vigilancia estatal, se convierte en un ideal inalcanzable donde el más mínimo error es castigado con inclemencia.

Tras su error, Frida es sometida a una rigurosa evaluación psicológica, durante la cual se le imponen estrictas medidas de control, incluida la suspensión de la custodia de su hija, quien queda bajo el cuidado de su padre por tiempo indefinido hasta la finalización del proceso evaluativo. Sus encuentros con su hija quedan bajo supervisión constante y su vida cotidiana es monitorizada en cada espacio de su hogar produciendo la entrada de la protagonista en un régimen orwelliano. Este nivel de vigilancia no solo refleja la desconfianza institucional hacia su rol materno, sino que también evidencia el ejercicio de un

¹⁴ «We didn't find any signs of physical abuse, but your daughter was dehydrated. And hungry. According to the report, her diaper leaked. She'd been crying for a very long time. She was in distress.» The social worker flips through her notes, raises an eyebrow. «And I'm told your house was dirty.»

«I'm not normally like this. I meant to clean over the weekend. I would never harm her.» The social worker smiles coldly.

«But you did harm her. Tell me, why didn't you take her with you? What mother wouldn't realize, If I want or need to leave the house, my baby comes with me?».

¹⁵ «I'm not going to pretend I'm some perfect mother, but parents make mistakes ».

¹⁶ «to tell the family court judge that Harriet was not abused, was not neglected, that her mother just had one very bad day. She needs to ask the judge if he's ever had a bad day».

control punitivo que busca regular y disciplinar su comportamiento. Con la instalación de las primeras cámaras, se evidencia cómo, sin necesidad de recurrir a la violencia física, Frida experimenta una profunda sensación de vulneración de su intimidad. Tal como le advierte su abogada, «ya no existe la privacidad, debes tenerlo presente. Te estarán vigilando»¹⁷ (18). Esta monitorización constante no solo socava su autonomía, sino que también impone un régimen de autocensura. Frida debe evitar cualquier forma de resistencia o inconformidad; su abogada le indica que se muestre «respetuosa. Dispuesta a colaborar. No hagas muchas preguntas»¹⁸ (20), puesto que cada interacción con el SPI es documentada minuciosamente, lo que refuerza el carácter coercitivo de la vigilancia al convertir cualquier palabra o acción en una posible herramienta de incriminación en su contra.

El objetivo del Estado es anular la identidad de aquellas mujeres que, bajo su criterio, son catalogadas como *malas madres*. Este propósito requiere, en primer lugar, determinar si estas mujeres pueden ser *reformadas* o no, lo que introduce la vigilancia perpetua como mecanismo central. A través de este sistema de monitorización constante, «las decisiones se tomarán de manera más eficiente. De este modo, podrán corregir la subjetividad o los prejuicios, e implementar unos estándares universales»¹⁹ (20). Tras varias semanas de vigilancia,

Frida debe comparecer ante el juez, quien le informa de que ha sido sentenciada a un año en una instalación de capacitación destinada a instruirla y *reentrenarla* como madre. Si tras completar este periodo desea recuperar a Harriet, «Frida debe aprender a ser mejor madre, tiene que demostrar su capacidad para experimentar un genuino sentimiento maternal y perfeccionar sus instintos maternales. El próximo mes de noviembre, el Estado decidirá si ha hecho suficientes progresos. De lo contrario, sus derechos parentales serán revocados»²⁰ (75). Como apunta Andrea O'Reilly, «este sistema opera bajo la premisa de un único modelo de maternidad normativa, lo que lleva a que Frida sea clasificada como una *mala madre* por no cumplir con los estándares establecidos: una madre siempre abnegada, responsable, centrada en exclusiva en el bienestar del niño y emocionalmente estable»²¹ (2024: 151). De manera significativa, el juez insiste en que el objetivo del proceso es *repararla*, destacando que el éxito de Frida será juzgado bajo criterios que buscan moldearla según un ideal único de maternidad normativa, por lo que su posibilidad de recuperar la custodia de Harriet está condicionada a su capacidad de encarnar el modelo de madre que el sistema exige.

Una vez dentro de la institución, la vigilancia sobre las madres se intensifica drásticamente. El centro está siempre custodiado por guardias cuya única función es supervisar a las *malas*

¹⁷ «it's not like there's any privacy anymore. You have to remember that. They'll be watching you».

¹⁸ «deferential. Cooperative. Don't ask too many questions».

¹⁹ «decisions would be made more efficiently. They'd be able to correct for subjectivity or bias, implement a set of universal standards».

²⁰ «Frida must learn to be a better mother. She must demonstrate her capacity for genuine maternal feeling and attachment, hone her maternal instincts, show she can be trusted. Next November, the state will decide if she's made sufficient progress. If she hasn't, her parental rights will be terminated».

²¹ «this system operates under the premise of a single normative model of motherhood, which leads to Frida being classified as a "bad mother" for failing to meet the established standards: a mother who is always self-sacrificing, responsible, solely focused on the child's well-being, and emotionally stable».

madres. Además, estas también se encuentran bajo la estricta supervisión de mujeres uniformadas con batas rosas que «deambulan por los pasillos, observando y tomando notas en sus dispositivos»²² (Chan, 2022: 85). Por supuesto, la omnipresencia de las cámaras es otro componente central de este sistema de control orwelliano. Frida «percibe las cámaras antes de verlas, nota un leve cosquilleo, como si le pasaran los dedos por la nuca. Hay cámaras montadas en el techo. Sabe que habrá cámaras en cada pasillo, en cada habitación, en el exterior de cada edificio»²³ (79).

No obstante, el alcance de esta vigilancia va más allá de lo que Frida podría imaginar. Como parte del programa de *reeducción*, a cada una de las madres se le asigna una muñeca que deben *criar* como si fueran su propia hija. Lejos de ser muñecas comunes, son dispositivos equipados con múltiples cámaras diseñadas para registrar cada interacción. Las *hijas* «recogerán datos: calibrarán el amor de la madre, el ritmo cardíaco de cada una de ellas será monitorizado para evaluar su grado de ira. También se monitorizarán sus parpadeos y su expresión para detectar tensión, temor, ingratitud, falsedad, aburrimiento, ambivalencia»²⁴ (103). De esta manera, se pretende garantizar que todas las lecciones impartidas en la institución

se apliquen de manera precisa y constante. Una vez recopilada toda la información necesaria, se llevan a cabo escáneres cerebrales de las madres para contrastar los datos con los de las muñecas. Cuando llega el turno de Frida, «una de las mujeres de bata rosa le pasa por la cara un algodón empapado en un líquido astringente y le pega unos sensores en la frente, el entrecejo, las sienes, las mejillas y el cuello»²⁵ (212); «a la hora de la cena, todas las madres están marcadas»²⁶ (213).

La representación de este régimen opresivo tiene como finalidad, según las palabras de la autora, ilustrar «la sensación que muchos padres tienen de ser observados y juzgados»²⁷ (LaFleur, 2022). Sin embargo, Chan no se limita a reflejar este sentimiento, sino que lo amplifica mediante la inclusión de muñecas equipadas con inteligencia artificial, un elemento que permite a la autora plantear preguntas relevantes como, «¿qué pasaría si pudieras medir el amor de una madre? ¿Qué pasaría si pudieras medir cuánta atención presta una madre a su hijo?»²⁸ (Stigler, 2022). ¿Y si la adhesión al mito de la *buena madre* se pudiera medir a través del uso de la tecnología? Chan propone que, en tal caso, no solo existiría un estándar universal para juzgar la crianza como ocurre en la actualidad, sino que este, en manos

²² «pass through the aisles, observing and taking notes on their devices».

²³ «she senses the cameras before she sees them, feels a faint tickle, like someone is drawing his fingers across the back of her neck. There are cameras mounted on the ceiling. She knows there will be cameras in every hallway, every room, on the outside of every building».

²⁴ «the dolls will collect data. They'll gauge the mothers' love. The mothers' heart rates will be monitored to judge anger. Their blinking patterns and expressions will be monitored to detect stress, fear, ingratitude, deception, boredom, ambivalence».

²⁵ «one of the women in pink lab coats swabs her face with an astringent-soaked cotton pad and tapes sensors to her forehead, brow, temples, cheeks, and neck».

²⁶ «By dinnertime, all the mothers have been marked».

²⁷ «the feeling that many parents have of being observed and judged».

²⁸ «what would happen if you could truly measure a mother's love? What would happen if you could measure how much attention a mother gives to her child?».

de un Estado patriarcal, sería impuesto sobre las madres para controlar por completo sus experiencias maternas y, por ende, sus vidas.

La institución, como he comentado, no solo tiene como propósito vigilar a las madres internadas, sino también transformarlas en lo que la normativa estatal define como *buenas madres*. Este objetivo queda explícito en el discurso inaugural de la directora del centro, quien afirma que «las malas madres deben ser transformadas por dentro para sacar lo mejor de sí mismas. Los instintos correctos, los sentimientos adecuados, la capacidad para tomar en una fracción de segundo decisiones seguras, enriquecedoras, impregnadas de amor»²⁹ (Chan, 2022: 83). A esto añade que «el trabajo será arduo, pero las madres deben rechazar cualquier idea de abandonar. El Estado está invirtiendo en ellas»³⁰ (84). La valla que rodea el centro, además, añade la señora Knight, está electrificada. Este último detalle subraya la ausencia de opciones: la única salida es completar el proceso de reeducación y cumplir con los estándares de maternidad normativa definidos por la escuela.

Sin embargo, Chan expone cómo este sistema está diseñado para generar un ciclo perpetuo de fracaso. Según la autora, «los parámetros del programa sobre lo que hace a una madre *buen*a o *mal*a están intencionalmente

configurados para que sea imposible cumplirlos. Hay un potencial de fracaso en cada nivel. Incluso si muchas madres tienen éxito, es algo arbitrario, que refleja la injusticia del sistema»³¹ (Stigler, 2022). Las numerosas pruebas a las que las madres son sometidas están diseñadas para que ellas fracasen, y las madres son culpadas por los inevitables errores y accidentes. Este enfoque las condena a ser etiquetadas como *poco maternas* cuando sus conductas no se ajustan al mito, sino que reflejan su individualidad.

Cuando varias madres pierden la paciencia con sus muñecas, «las instructoras les dicen que gestionen su frustración. Conservando la calma, muestran a su hija que una madre es capaz de soportar cualquier cosa. Una madre siempre es paciente. Una madre siempre es amable. Una madre siempre es generosa. Una madre nunca se desmorona»³² (Chan, 2022: 115). En otro caso, cuando otra madre se dirige a su muñeca con una pregunta, es reprendida por una de las instructoras porque, «una madre no debería tener que preguntar. Debería intuir»³³ (114). Asimismo, Frida es criticada por otra de las instructoras: «su negatividad me parece preocupante, Frida. No hay “no puedo” [...] Una buena madre lo puede todo»³⁴ (188). El centro impone un modelo de crianza cuyas exigencias coinciden con las del *New Momism*. Estos estándares de maternidad normativa están

²⁹ «bad parents must be transformed from the inside out. The right instincts, the right feelings, the ability to make split-second, safe, nurturing, loving decisions».

³⁰ «the work will be arduous, but the mothers must resist any thoughts of quitting. The state is investing in them».

³¹ «the program's parameters for what makes a mother 'good' or 'bad' are intentionally set up to make it impossible to meet them. There is a potential for failure at every level. Even if many mothers succeed, it is arbitrary, reflecting the injustice of the system».

³² «The instructors tell them to manage their frustration. By staying calm, they're showing their child that a mother can handle anything. A mother is always patient. A mother is always kind. A mother is always giving. A mother never falls apart».

³³ «a mother shouldn't have to ask questions. She should intuit».

³⁴ «I find your negativity very troubling, Frida. There is no can't. Do you ever hear us talking about can't? You have to tell yourself, I can! I can! Take can't out of your vocabulary. A good mother can do anything».

diseñados para imponer un ideal inalcanzable, perpetuando un sistema punitivo en el cual las madres son sancionadas por cualquier desviación del modelo ideal y amenazadas con el peor de los castigos: la posibilidad de no volver a reunirse con sus hijos e hijas.

La problemática que plantea el sistema de maternidad normativa se agrava al solaparse con factores como la raza, la clase y el género. Kathryn Ma señala acertadamente que «Chan presenta los estándares modernos de la maternidad como absurdos y destaca cómo estos estándares se aplican de manera desigual según el género, la raza, la cultura y la riqueza»³⁵ (2021). En la escuela hay algunas madres latinas o negras, y tres madres blancas; Frida es la única asiática y esta disparidad se refleja en los juicios y sanciones desiguales hacia las internas. Por ejemplo, las madres negras están convencidas de que son juzgadas con mayor severidad que las demás. Tras el abandono de una de las madres, Lucretia, una de las madres negras, señala:

Solo una blanca abandonaría al segundo día. Si una madre negra recurriera a una treta como esa, la meterían en chirona, o tal vez harían que le pegasen un tiro de camino a la cárcel y luego lo presentarían como si se hubiera matado ella. Varias madres negras de la mesa vecina la oyen y se echan a reír con complicidad. (Chan, 2022: 112)³⁶

La discriminación racial también se aprecia en el reparto de las tareas dentro de la institución. Por ejemplo, «la tarea de quitar la nieve se la han asignado únicamente a madres blancas y a Frida. Las madres negras y latinas que tienen que limpiar los baños rezongan descontentas»³⁷ (146). Como asiática, Frida sigue siendo objeto de discriminación debido a la naturaleza híbrida de su identidad cultural, que no encaja por completo en el molde occidental. Un ejemplo significativo de esta discriminación cultural ocurre durante una conversación con su terapeuta; cuando Frida menciona que su madre sufrió una depresión, la terapeuta comenta lo siguiente:

Su madre debería haber buscado ayuda: ver a un terapeuta, asistir a un grupo de apoyo. Si hubiera sido una madre mejor, habría cuidado mejor de sí misma y, por ende, habría estado más disponible para su hija. Frida se abstuvo de decir que esas eran soluciones estadounidenses. No soportaba oír cómo analizaban a su madre, que utilizasen un pequeño dato de su vida para explicar su carácter. (283)³⁸

Este juicio revela cómo el «sistema impone estándares de maternidad exclusivamente occidentales y utiliza esos mismos parámetros para evaluar el comportamiento, la personalidad

³⁵ «Chan presents modern motherhood standards as absurd and highlights how these standards are applied unevenly based on gender, race, culture, and wealth».

³⁶ «only a white lady would quit on the second day. If a Black mother tried a stunt like this, they'd throw her ass in jail, maybe have her get shot on the way there and make it look like she killed herself. Several Black mothers at the next table overhear Lucretia and laugh knowingly».

³⁷ «only white mothers and Frida have been assigned to snow removal. The Black and Latina mothers on bathroom duty grumble».

³⁸ «her mother should have sought help—seen a therapist, found a support group. Had she been a better mother, she would have taken better care of herself, and thus, been more available to her child. Frida resisted saying those were American solutions. She hated having her mother analyzed. One small fact of her life being used to explain her character».

y los sentimientos de las madres de diferentes orígenes culturales»³⁹ (Cook, 2022).

Además, la clase social también desempeña un papel fundamental en la construcción de la categoría de *mala madre*. Durante una charla informal entre las internas de la institución, se revela que «entre las confesiones de algunas madres figura la prostitución, la pobreza, la adicción (la mayoría a la marihuana; algunas a los opiáceos), el tráfico de drogas, la indigencia»⁴⁰ (Chan, 2022: 157). En una entrevista, Chan explica que el «plan de estudios de la escuela está diseñado para satirizar los ideales de clase media-alta blanca de maternidad y crianza, que nuestra cultura trata como universales»⁴¹ (en Peterson, 2022). La representación de las madres en la novela refuerza esta crítica puesto que, aunque hay varias, la mayoría de ellas son pobres y racializadas. Esta disparidad, como señala Chan, «destaca el hecho de que la forma en que somos observados es diferente dependiendo de la raza y la clase; que no todos nos enfrentamos a la misma vigilancia por parte del Gobierno»⁴² (en Cook, 2022). Esta problemática encuentra respaldo en el análisis de Nikolas Rose, quien afirma que «las formas de autoridad parental, las maneras de disciplinar a los niños, las prohibiciones de ciertos tipos de actividad diferían entre clases y culturas»⁴³ (1999, 211). Sin embargo, a través

de mecanismos de «vigilancia estructural»⁴⁴ (Henderson *et al.*, 2010: 235), las prácticas de crianza basadas en fórmulas y juicios se han utilizado para «imponer un conjunto de normas como si fueran universales»⁴⁵ (Rose, 1999: 211). De este modo, Chan denuncia cómo al universalizar un modelo específico de crianza, el sistema deslegitima las formas alternativas de maternidad y refuerza un aparato de control social que penaliza a las madres más desfavorecidas.

Finalmente, el género emerge como un factor determinante en la ejecución de la vigilancia maternal. En la novela, las madres son evaluadas cuando se les permite conocer a los padres de la «Escuela para Malos Padres» para la unidad de socialización. En la primera reunión con los *malos padres*, las madres advierten que superan ampliamente en número a los padres. Frida, molesta por esta disparidad, muestra mucho interés por conocer el trato que reciben los padres en su escuela. Como repuesta:

Tucker [uno de los malos padres internos en la escuela] responde con jovialidad a sus preguntas sobre la escuela para padres: no hay grupo de limpieza, sí escáner cerebral, terapia una vez al mes, nada de charla grupal (¿qué es

³⁹ «the system imposes exclusively Western standards of motherhood and uses these same parameters to evaluate the behavior, personality, and emotions of mothers from diverse cultural backgrounds».

⁴⁰ «some mothers confess to prostitution. Poverty. Drug addiction. Marijuana mostly, some opioids. Drug dealing. Homelessness».

⁴¹ «the school's curriculum is designed to satirize the upper-middle-class white ideals of motherhood and parenting, which our culture tends to treat as universal».

⁴² «the way we are observed varies depending on race and class; not everyone faces the same level of government surveillance».

⁴³ «parental authority, methods of disciplining children, and restrictions on certain types of activities varied across classes and cultures».

⁴⁴ «structural violence».

⁴⁵ «to impose a set of norms as if they were universal».

charla grupal?), algunos manoseos masturbatorios pero ningún idilio, por lo menos que él sepa. Muchas peleas a puñetazos, pero ninguna expulsión. Algunas averías, pero ningún muñeco muerto. Les dejan llamar a casa los domingos durante una hora. Nadie ha perdido los privilegios telefónicos. Los terapeutas creen que es importante que sigan presentes en la vida de sus hijos. (224)⁴⁶

Esta respuesta provoca la indignación de Frida, ya que evidencia el sesgo de género inherente al sistema. Mientras que las madres son sometidas a prácticas de humillación colectiva, los padres disfrutan de un trato mucho más indulgente. Por ejemplo, cuando el comportamiento de una madre opone cada vez más resistencia, es enviada a una charla grupal donde deben pronunciar en alto su nombre y su ofensa; «después de sus confesiones, las madres deben repetir el mantra de la charla grupal: “Soy una narcisista. Soy un peligro para mi hijo”»⁴⁷ (226). En cambio, Tucker confiesa a Frida que la frase que los padres deben repetir es: «soy un padre que está aprendiendo a ser mejor persona»⁴⁸ (227). En su tratamiento de los padres en la novela, Chan explica que quería «mostrar el doble estándar al que se enfrentan las mujeres cuando se trata de criar a los hijos»⁴⁹ (O'Reilly, 2024: 158). La novela, por tanto, pone de manifiesto cómo la vigilancia y

el modo de juzgar a las madres están marcados por el género, lo que refleja una realidad social en la que las expectativas sobre la paternidad y la maternidad están desigualmente repartidas.

La novela de Jessamine Chan combina de manera eficaz formas tradicionales de vigilancia, como el mito o el ideal de la *buena madre*, con métodos más contemporáneos, como el uso de la inteligencia artificial y la videovigilancia. A diferencia de lo que apuntaba la teoría posestructuralista de Michael Foucault sobre como el proceso de vigilancia se vuelve automático y no tiene una fuente de origen rastreable, en la novela distópica de Chan esta vigilancia sí puede verificarse porque el Estado es representado como el responsable de imponer un sistema de control orwelliano implacable sobre las madres, llevándolas al límite de su individualidad y privacidad. El contexto político contemporáneo, marcado por la ascensión al poder de Donald Trump en 2016 y su reciente reelección en 2024, puede proporcionar una explicación sobre por qué la novela vuelve a poner énfasis en las instituciones como agentes de control sobre el cuerpo y la autonomía de las mujeres. Chan confesaba en una entrevista que «si bien [se siente] muy agradecida de formar parte de un debate más amplio sobre los derechos de las mujeres, el hecho de que esta conversación sea tan urgente también es trágico, ya que en este momento parece que los derechos de las mujeres están siendo atacados de todas las formas posibles»⁵⁰

⁴⁶ «Tucker cheerfully answers her questions about the father's school: no cleaning crew, yes brain scans, counseling once a month, no talk circle, what's talk circle, some hand jobs, but no real romances, not that he knows of. A bunch of fistfights, but no expulsions. Some malfunctions, but no dead dolls. They get to call home for an hour every Sunday. No one has ever lost phone privileges. The counselors think it's important for them to stay in their children's lives».

⁴⁷ «I am a narcissist. I am a danger to my child».

⁴⁸ «I am a father learning to be a better man».

⁴⁹ «to expose the double standard that women face when it comes to parenting».

⁵⁰ «while I feel so grateful to be part of a larger conversation about women's rights, the fact that this conversation is so urgent is also tragic because right now it feels like women's rights are under attack in every way».

(Cohen). El auge de un liderazgo autoritario y conservador pone en peligro la capacidad de las mujeres para decidir sobre sus cuerpos y, por ende, sobre sus vidas, lo cual se refleja de manera alarmante en la representación del sistema de control sobre las madres en la obra de Chan. Además, la obra expone y critica los tropos normativos, clasistas y racistas que han estado históricamente asociados con la maternidad y que en la actualidad se perpetúan a través del fenómeno del *New Momism*. De este modo, la novela se presenta como una crítica contundente a las estructuras que perpetúan la maternidad normativa, cuestionando las expectativas sociales y políticas que limitan la autonomía de las mujeres.

La salud mental materna amenazada

La vigilancia y la presión ejercidas por las autoridades se entrelaza de manera eficaz con el desarrollo de la ansiedad en Frida. Desde el primer interrogatorio en la comisaria, Frida manifiesta los efectos físicos y emocionales de esta presión, «ahora nota una opresión en el pecho, un dolor que se le ha metido en los huesos y la ha entumecido»⁵¹ (Chan, 2022: 2). Esta ansiedad se ve intensificada por un sentimiento de culpa que desde el inicio de la novela acompaña a la protagonista, pues «Frida vuelve a disculparse; sabe que esto puede ser el comienzo de años de disculpas,

que se ha metido ella sola en un agujero del que quizá nunca consiga salir»⁵² (9). Como señala Simmons, «la culpa materna proviene del discurso hegemónico sobre la maternidad, que impone a las mujeres un ideal de perfección inalcanzable y, por tanto, problemático»⁵³ (2019: 515). Así pues, la novela explora las repercusiones psicológicas de la vigilancia, al tiempo que ofrece una crítica a los discursos dominantes que moldean la experiencia materna contemporánea.

Al comienzo de la novela, cuando Frida todavía está en casa pero el SPI ya le ha separado de su hija, Harriet, su salud mental empieza a deteriorarse considerablemente. Su insomnio, que intenta mitigar mediante el consumo de medicamentos y alcohol, incrementa ante el peso abrumador de sus temores. Cuando llega la noche,

tiene miedo de las cámaras, de la asistente social, del juez, de la espera. De lo que Gust y Susanna deben estar contando a la gente. De que su hija ya la quiera menos. De lo destrozados que se quedarán sus padres cuando se enteren. Repite mentalmente estos nuevos temores, tratando de despojar a las palabras de sentido. El corazón le palpita acelerado. Tiene la espalda cubierta de sudor frío. Quizá, en vez de ser vigilada, una mala madre debería ser arrojada por un barranco. (Chan, 2022: 26)⁵⁴

⁵¹ «now there's a weight bearing down on her chest, an ache that has passed into her bones, numbing her».

⁵² «Frida apologizes again, knows this might be the beginning of years of apologizing, that she's dug herself a hole from which she may never emerge».

⁵³ «maternal guilt originates from the hegemonic discourse on motherhood, which imposes an unattainable and therefore problematic ideal of perfection on women».

⁵⁴ «she's afraid of the cameras, the social worker, the judge, the waiting. What Gust and Susanna might be telling "people. The daughter who might love her less already. How devastated her parents will be when they find out. In her head, she repeats the new fears, trying to leach the words of meaning. Her heart is beating too fast. Her back is coated with cold sweat. Perhaps, instead of being monitored, a bad mother should be thrown into a ravine».

Por primera vez, la culpa materna, intensificada por el constante escrutinio, lleva a Frida a contemplar darse muerte. De hecho, a medida que van aumentando los niveles de vigilancia y la imposición de la maternidad normativa parece inexorable, los pensamientos suicidas se vuelven más recurrentes. La separación de Harriet, combinada con los informes y evaluaciones psicológicas que la definen como una *mala madre*, exacerbando su sensación de desesperación. En los meses previos a su ingreso en la institución, Frida expresa el impacto de este sistema opresivo: «tal vez esté perdiendo el juicio»⁵⁵ (48), le confiesa a un amigo poco antes de la primera visita supervisada. Su abogada, Renee, intenta consolarla al señalar que la vigilancia podría servir para mantenerla a salvo. Sin embargo, lejos de ofrecerle seguridad, este sistema de vigilancia se convierte en una fuerza opresiva que amenaza con destruirla por completo. La novela utiliza este proceso para mostrar cómo la vigilancia constante, combinada con las demandas inalcanzables de la maternidad normativa, tiene un impacto devastador en la salud mental de las mujeres.

Una vez dentro de la escuela, todas las madres son objeto de la violencia ejercida por el Estado. Una violencia que se despliega, en parte, a través de la culpa impuesta por las instructoras. En su discurso inaugural, la directora del programa, la señora Knight, «empieza a mostrarles unos gráficos que prueban la relación entre mala crianza y delincuencia juvenil, entre mala crianza y ataques con armas en los colegios,

entre mala crianza y embarazo juvenil, entre mala crianza y terrorismo»⁵⁶ (82). Ninguna de las madres del centro desea esas malas vidas para sus hijos, y sin embargo todas ellas son señaladas como responsables potenciales de estos horizontes catastróficos, a menos que cumplan las normas del ideal de maternidad impuesto por la institución. Este control se refuerza mediante la asignación de muñecas de inteligencia artificial que replican la apariencia y comportamiento de sus hijas reales. Sin embargo, la introducción de estos robots desata la locura entre las internas, ya que «por todo el edificio hay madres llorando. Se ha producido un alboroto en el pasillo, una madre gritando a un guardia, otra a la que ordenan volver a clase, madres discutiendo con instructoras»⁵⁷ (99). Para las madres, esta imposición de tratar a las muñecas como si fueran sus hijas biológicas, de quienes han sido separadas a la fuerza, resulta psicológicamente insoportable. Frida, en particular, experimenta esta situación como un delirio. Según confiesa, «este debe de ser el último destello de un prolongado sueño febril alimentado por meses de vigilancia, de falta de sueño y de separación de su hija»⁵⁸ (122). Pero no lo es. No se trata de una ilusión, si no de una realidad opresiva que la está consumiendo lentamente.

La constante presión para alcanzar estándares inalcanzables de perfección materna provoca en Frida un deterioro emocional evidente. Aunque intenta contener su angustia, el esfuerzo la lleva a experimentar pensamientos autolesivos:

⁵⁵ «she might be losing her mind».

⁵⁶ «shows them charts that demonstrate the link between bad parenting and juvenile delinquency, bad parenting and school shooters, bad parenting and teen pregnancy, bad parenting and terrorism».

⁵⁷ «there's a commotion in the hallway, a mother shouting at a guard, another being ordered back to her classroom, mothers arguing with instructors».

⁵⁸ «this might be the latest blip in an extended fever dream fueled by months of surveillance and too little sleep and separation from her daughter».

Aquí aún no ha llorado nunca, aunque las ganas de hacerlo son constantes. Por la noche tiene que hacer un esfuerzo para no taparse la boca con las manos. Desearía arrancarse las pestañas, morderse las mejillas por dentro hasta que le sangraran. (121)⁵⁹

Esta desesperación, provoca que los deseos autolesivos, se transformen en ideas suicidas. Cuando una vez más, fracasa en otra de las evaluaciones, Frida «se ve a sí misma tirándose desde la azotea de la escuela, se imagina cómo sonreiría mientras el pavimento se elevara hacia ella»⁶⁰ (165). No obstante, oculta estas emociones a las instructoras y en sus sesiones terapéuticas, «no menciona que ha estado mirando con ansia el campanario, que ha considerado la idea de usar una sábana»⁶¹ (172) para ahorcarse. Este retrato de violencia institucionalizada subraya el sufrimiento devastador que las expectativas idealizadas a menudo imponen sobre las madres.

El dolor de Frida no es una experiencia aislada sino compartida por la mayoría de las madres internadas. Este sufrimiento colectivo alcanza su punto culminante tras la evaluación final, en la que ninguna de las madres recibe un resultado favorable. Al anunciarse los veredictos negativos, el impacto emocional resulta demoledor:

Frida oye unos gritos que vienen de Pierce. Suenan portazos. Ve a unas madres bajando por la cuesta. [...] Al llegar a la línea de árboles, empiezan a aullar. Están empezando a comprender. Comenzando a lamentarse. La única palabra que puede pronunciar Frida es «no». Aguarda, escuchando, y luego decide unirse a ellas. [...] Meryl gritaba con tanta fuerza que se le reventaron varias venas del cuello. Muchas madres gritaron hasta quedarse sin voz. Estaban todas abrazadas. Algunas se arrodillaban y rezaban. Otras se mordían las manos. (314-315)⁶²

La escena ilustra la magnitud del dolor y la desesperación generados por un sistema diseñado para perpetuar la violencia institucional hacia las madres. Tras la salida de la escuela con la evaluación negativa, Frida pierde la patria potestad de su hija, quedando anulados sus derechos parentales. Según el fallo judicial, Frida no volverá a ver a su hija hasta que esta alcance la mayoría de edad, lo que implica que vivirá toda su infancia bajo el cuidado de su padre. Encerrada en casa y sumida en un estado depresivo, Frida piensa en el futuro y se obsesiona con la idea de que «cuando Harriet cumpla dieciocho, ella tendrá cincuenta y cinco. No sabe dónde estará viviendo, si será capaz de sobrevivir hasta entonces. Ahora mismo, parece

⁵⁹ «she hasn't cried here yet, though the desire to weep is constant. At night, she struggles to keep her hands out of her mouth. She wants to pull out her eyelashes, bite the insides of her cheeks until they bleed».

⁶⁰ «she pictures herself taking a daring leap off the roof of the school, imagines how she'd smile as the pavement rose up».

⁶¹ «she doesn't mention that she's been gazing longingly at the bell tower, that she's wondered about using a bedsheet».

⁶² «Frida hears screams coming from Pierce. Doors being slammed. She sees mothers marching down the hill [...] When they reach the tree line, they begin howling. They're beginning to understand. Beginning to mourn. The only word Frida can make out is no. She waits and listens, then decides to join them [...] Meryl screamed so hard she burst blood vessels on her neck. Many mothers screamed until they lost their voices. They held each other. Some knelt. Some prayed. Some bit their hands».

un error estar viva»⁶³ (298). La novela de Jessamine Chan demuestra cómo la vigilancia y la imposición de reglas de maternidad normativa no solo operan como instrumentos de control social, sino que tienen un impacto en la vida de las madres en forma de violencia sobre su salud mental. Como apuntaba en la sección anterior, sostengo que la novela focaliza su crítica en el Estado (representado por la Escuela para Malas Madres, una institución pública perteneciente al SPI) como el principal responsable del sufrimiento psíquico de las madres, al imponer la adhesión a un mito que, construido históricamente, continúa ejerciendo una influencia estructural en la manera en que la maternidad es entendida y vivida en la actualidad.

En este sentido, como ocurre con frecuencia en las distopías, «la crítica del presente se manifiesta en la estilización y exageración de lo que tenemos ahora»⁶⁴ (Cavalcanti, 2000: 153). Sin embargo, el sufrimiento materno descrito en la obra no puede considerarse una simple exageración literaria, sino que refleja una realidad vigente. En la actualidad, «muchas madres se sienten consumidas por el estrés, la ira y la culpa por no cumplir las expectativas poco realistas de la maternidad»⁶⁵ (Warne, 2005: 17). Estudios recientes también han señalado la relación entre las prácticas de maternidad intensiva y el aumento de trastornos psicológicos como la depresión y el estrés (Rizzo *et al.*, 2013), lo que refuerza la relevancia de la crítica presentada en la novela. Así, la obra de Chan ofrece una representación literaria que no solo denuncia las exigencias sociales desproporcionadas impuestas a las madres de la

vida real, sino que también evidencia su impacto estructural en términos de salud mental y bienestar, subrayando la urgencia de reexaminar los ideales contemporáneos de maternidad.

Resistir como acto de supervivencia

El objetivo final del Estado en *The School for Good Mothers* sería lograr que las madres no dependieran de una vigilancia externa, sino que internalizaran las enseñanzas de la escuela, regulando y corrigiendo su conducta de manera autónoma hasta ajustarse de pleno al ideal de maternidad normativa. Este fenómeno puede ser interpretado a través del concepto de *autovigilancia* desarrollado por Henderson *et al.* (2010), que describe la internalización de la idea de que existe una forma correcta de ser madres. Así, la autovigilancia no solo refuerza la imposición de un modelo idealizado de maternidad, sino que también perpetúa un sistema de control que opera de manera efectiva al trasladar la responsabilidad del cumplimiento normativo desde las instituciones hacia las propias madres.

No obstante, Frida, a pesar de atravesar momentos de extrema vulnerabilidad en los que internaliza el juicio y se etiqueta a sí misma como una *mala madre*, también manifiesta resistencias frente al sistema, incluso en los inicios de la novela, cuando se encuentra consumida por la culpa. Al ingresar en la escuela, comienza a cuestionar la legitimidad del castigo impuesto a las demás madres; fijándose en una, «quisiera saber qué hizo ella, si tuvo un día nefasto o una mala semana, o un mal mes,

⁶³ «when Harriet is eighteen, she'll be fifty-five. She doesn't know where she'll be living, if she'll be able to survive until then. It feels wrong to be alive».

⁶⁴ «the critique of the present is manifested in the stylization and exaggeration of 'what we have now'».

⁶⁵ «many mothers feel overwhelmed by stress, anger, and guilt for failing to meet the unrealistic expectations of motherhood».

o una mala vida; si es cierto aquello de que la acusan, o si la verdad fue retorcida y exagerada hasta que sonó como una patología»⁶⁶ (Chan, 2022: 75). Conforme transcurren los días en la escuela, los sentimientos de rabia y rencor por el sufrimiento que le causa el encierro comienzan a intensificarse, dando lugar a las primeras ideas de resistencia vengativa. Tras un altercado entre las madres y las mujeres de bata rosa, Frida imagina una escena de insurrección violenta en la que «las instructoras podrían ser lapidadas hasta morir con tarros de crema para el sarpullido. Si fueran las madres las que los arrojaran, quizá sería posible»⁶⁷ (153). Este resentimiento también afecta a su relación con su muñeca, Emmanuelle. Los últimos días a Frida «le irrita todo lo que hace Emmanuelle. Se ha atrevido a quejarse de ella a Roxanne, arriesgándose a que esas quejas sean oídas»⁶⁸ (156). Finalmente, esta acumulación de rabia culmina en un acto de agresión directa contra Emmanuelle. Este episodio refleja cómo las dinámicas de opresión y control pueden desencadenar resistencias que, aunque simbólicas o individuales, desafían el sistema al que son sometidas las madres en la escuela.

Las resistencias que surgen en la escuela no son únicamente individuales, sino también colectivas. Las tensiones acumuladas y la desesperación compartida comienzan a gestar un cambio en el comportamiento de las

internas: «las madres están cambiando con el clima. Varias docenas más han perdido los privilegios telefónicos, y este fin de semana, con los primeros signos de la primavera, no han parado de mirar por la ventana y de hablar de fugarse»⁶⁹ (180). La idea de escapar empieza a tomar forma en las conversaciones de varias madres, pero en el caso de Frida, la desesperación va más allá del mero deseo de libertad; sus pensamientos están marcados por un creciente anhelo de venganza. Durante una de las clases de cocina, su mente divaga hacia fantasías de violencia:

Frida recoge los trozos en un cuenco y se lo pasa a la señora Khoury para que lo inspeccione, mientras se pregunta cuánta fuerza hará falta para matar de una puñalada y qué aspecto tendría la señora Khoury con un cuchillo en el cuello o en el estómago, y si ella sería capaz de intentarlo, si todas serían capaces, en caso de que no hubiera cámaras, ni guardias, ni hijas. (169)⁷⁰

Aunque Frida no sabe si las demás madres serían capaces de rebelarse contra el sistema, reconoce que la ira y el resentimiento son emociones transversales que atraviesan a cada una de ellas. Este sentimiento colectivo de frustración y rabia se intensifica tras la evaluación final, cuando, tras un año de

⁶⁶ «he wants to know what the mother did, if she had a very bad day or a bad week or a bad month or a bad life, if what she's accused of is true, or if the true things were twisted and exaggerated until they sounded like a pathology».

⁶⁷ «the instructors could be stoned to death with jars of rash cream. If it were the mothers throwing, such force might be possible».

⁶⁸ «she's irritated by everything Emmanuelle does. She's dared to complain about Emmanuelle to Roxanne. She's risked these complaints being overheard».

⁶⁹ «the mothers are changing with the weather. Dozens more have lost phone privileges, and this weekend, amid the first signs of spring, there's been much gazing out of windows and talk of escape».

⁷⁰ «Frida collects the grapes into a bowl and hands the bowl to Ms. Khoury for inspection, wondering how much force is required to stab a person dead, what Ms. Khoury would look like with a knife in her neck or stomach, whether she would try, if all of them would try, if there were no cameras and no guards and no daughters».

internamiento, queda claro que el retorno a casa con sus hijos es casi imposible para la mayoría de las madres. Al descubrirlo, «las madres imaginan lo que harían si tuvieran acceso a cuchillos, tijeras o químicos»⁷¹ (215). El tiempo en la escuela, marcado por la separación de sus hijos e hijas y la vigilancia constante, exacerba los impulsos más salvajes de las madres. Esta transformación no solo refleja el impacto psicológico de su opresión, sino que también puede interpretarse como una forma simbólica de resistencia frente al ideal de maternidad normativa. En su lucha interna y colectiva, las madres cuestionan, subvierten y desafían las normas impuestas, manifestando con su ira y desesperación una resistencia contra un sistema que les despoja de su humanidad, su autonomía y su salud.

La novela termina con Frida tomando la decisión radical de secuestrar a su hija tras la revocación de sus derechos parentales. Es consciente de que «no hay en todo el país un lugar donde una madre y una hija puedan pasar desapercibidas. No sabe muy bien si está dispuesta a pasar años en el sótano, pero ¿qué importa el castigo si la alternativa es nada?»⁷² (314). A pesar de la amenaza de las consecuencias, Frida encuentra una forma de reivindicar su resistencia afirmando que «pase lo que pase, habrá consuelo y placer. Un momento con su hija en el que ella establecerá las reglas. Un final distinto»⁷³ (315). Este acto final simboliza una forma de resistencia en la que Frida reclama el poder de definir su propia maternidad. A través de esta subversión, *The School for Good Mothers* rechaza la concepción

tradicional de la maternidad, imaginando un modelo que existe en resistencia contra las instituciones que buscan disciplinarla y controlarla.

En este sentido, la novela plantea la posibilidad de resistencia frente a la ideología de la maternidad intensiva o *New Momism*, abriendo así un espacio para imaginar otras formas de ser madre. Como señalan Baccolini y Moylan, «un final ambiguo y abierto otorga a toda obra un impulso utópico»⁷⁴ (2003: 520), por lo que, este desenlace, aunque limitado, mantiene la posibilidad que la madre recupere la soberanía sobre su vida y desafíe los discursos normativos y opresivos que la constriñen. Sin embargo, esta esperanza se presenta como profundamente frágil. Frida es consciente de que su acto de resistencia es casi imposible de sostener a largo plazo, dado que reconoce la alta probabilidad de volver a ser atrapada por las autoridades. En caso de serlo, la novela deja abierta la incógnita de si Frida cumpliría su amenaza de quitarse la vida ante la pérdida definitiva de su hija. Así, el final de la obra no garantiza una recuperación plena de la identidad ni un éxito definitivo en la resistencia, dejando abierta la pregunta de si Frida logrará escapar o si, por el contrario, su desafío será castigado y sofocado por el mismo sistema que busca subyugarla.

Conclusión

En *The School of Good Mothers*, Jessamine Chan revela las implicaciones devastadoras de

⁷¹ «The mothers imagine what they'd do if they had access to knives or scissors or chemicals».

⁷² «there's nowhere in this country where a mother and daughter who look like them can be invisible. She's not sure if she's willing to spend years in the basement, but what will the punishment matter if the alternative is nothing?».

⁷³ «no matter what happens, there will be comfort and pleasure. A moment with her daughter where she makes the rules. A different ending».

⁷⁴ «an ambiguous and open ending grants any work a utopian impulse».

un sistema de vigilancia institucionalizado que define y controla las nociones de lo que significa ser *buena madre*. A través de su narrativa, Chan denuncia cómo la maternidad, lejos de ser un espacio de autenticidad y acción, se convierte en una vivencia opresiva dictada por estándares imposibles y una vigilancia constante. La novela sitúa este fenómeno en un contexto distópico, pero resuena profundamente con las realidades actuales, donde las ideologías sobre maternidad dominantes exigen a las madres una perfección inalcanzable, reforzando desigualdades de género y perpetuando estructuras de control.

Chan presenta una narrativa inquietante pero esencial, que revela cómo la vigilancia institucionalizada, lejos de proteger, representa un riesgo significativo para la salud mental de las madres, despojándolas de su agencia y humanidad. Al mismo tiempo, el final ambiguo de la novela invita a reflexionar sobre las posibilidades de resistencia, dejando abierta la pregunta de si es posible escapar de un antiguo sistema tan profundamente arraigado. Este mensaje, poderoso y oportuno, resalta la urgencia de reconfigurar las ideologías de género en torno a la maternidad y de imaginar un futuro en el que las mujeres puedan existir fuera de la vigilancia constante y las demandas de perfección que suponen una amenaza para sus vidas.

Obras citadas

- APPLE, Rima D., y Janet GOLDEN (1997). «Introduction: Mothers, Motherhood, and Historians», Rima D. Apple y Janet Golden (eds.), *Mothers and Motherhood: Readings in American History*. Columbus: Ohio State University Press, 10-17.
- BACCOLINI, Raffaella, y Tom MOYLAN (2003). «Introduction: Dystopia and Histories», Tom Moylan y Raffaella Baccolini. (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- BADINTER, Elisabeth (1981). *The Myth of Motherhood*. London: Souvenir Press.
- BENTHAM, Jeremy (1995). *The Panopticon Writings*. London: Verso.
- CAVALCANTI, Ildney (2000). «Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias», *Utopian Studies*, 11.2: 152-80.
- CHAN, Jessamine (2022). *The School for Good Mothers*. New York: Simon & Schuster [La escuela de las buenas madres. Trad. Santiago del Rey Farrés. Barcelona: Roca Editorial, 2022.]
- COHEN-ORTH, Eliana (sin fecha). «An Interview with Jessamine Chan, 2022 First Novel Prize Finalist for *The School for Good Mothers*», *The Center for Fiction*. <https://centerforfiction.org/interviews/an-interview-with-jessamine-chan-2022-first-novel-prize-finalist-for-the-school-for-good-mothers/> (Acceso: 18 de septiembre de 2024).
- COOK, Diane (12.1.2022). «Who Decides What Makes a Good Mother», *Electric Literature*. <https://electricliterature.com/jessamine-chan-novel-the-school-for-good-mothers/> (Acceso: 20 de octubre de 2024).
- CRUEA, Susan M. (2005). «Changing Ideals of Womanhood During the Nineteenth-Century Woman Movement», *American Transcendental Quarterly*, 19.3: 187-204, 237.
- DOUGLAS, Susan y Meredith MICHAELS (2005). *The Mommy Myth: The*

- Idealization of Motherhood and How it Has Undermined All Women*. New York: Simon and Schuster.
- DOYLE, Nora (2018). *Maternal Bodies: Redefining Motherhood in Early America*. Chappel Hill: The University of North Carolina Press.
- EFFECTO NAÍM (16.2.2023). «VIVIMOS EN UNA DISTOPÍA ACCIDENTAL», *Ethic*. <https://ethic.es/2023/02/vivimos-en-una-distopia-accidental/> (Acceso: 26 de octubre de 2024).
- ENNIS, Linda R. (2014). *Intensive Mothering: The Cultural Contradictions of Modern Motherhood*. Ontario: Demeter Press.
- FORMA, Aminatta (1998). *Mother of All Myths: How Society Molds and Constrains Mothers*. London: HarperCollins.
- GARNER, Catherine B. (2015). «The Myth of Choice in Intensive Mothering», *Studies in the Maternal*, 7.1: 1-4.
- GILLIS, John R. (1996). *A World of their Own Making: Myth, Ritual and The Quest for Family Values*. Cambridge: Harvard University Press.
- HAYS, Sharon (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- HENDERSON, Angela C., Sandra M. HARMON y Jeffrey HOUSER (2010). «A New State of Surveillance? An Application of Michel Foucault to Modern Motherhood», *Surveillance & Society*, 7.4: 231-247.
- LAFLEUR, Margaret (4.1.2022). «Writing about Motherhood Provides a Great Vantage Point from Which to Write about Society»: An Interview with Jessamine Chan», *Ploughshares*. [https://pshares.org/blog/writing-about-motherhood-provides-a-great-vantage-point-from-which-to-write-](https://pshares.org/blog/writing-about-motherhood-provides-a-great-vantage-point-from-which-to-write-about-society-an-interview-with-jessamine-chan/)
- [about-society-an-interview-with-jessamine-chan/](https://pshares.org/blog/writing-about-motherhood-provides-a-great-vantage-point-from-which-to-write-about-society-an-interview-with-jessamine-chan/) (Acceso: 16 de octubre de 2024).
- LAREAU, Annette (2002). «Invisible Inequality: Social Class in Childbearing in Black Families and White Families», *American Sociological Review*, 67: 747-776.
- MA, Kathryn (28.12.2022). «Review: Darkly Imagined Tale of Where Bad Mothers Go to Learn Better», *Datebook*. <https://datebook.sfchronicle.com/books/review-darkly-imagined-tale-of-where-bad-mothers-go-to-learn-better> (Acceso: 20 de octubre de 2024).
- O'REILLY, Andrea (2024). «“There Must Be Something Good about Me”: Dystopian Satire, Maternal Resistance, and the Undoing of Normative Motherhood in Jessamine Chan's *The School for Good Mothers*», Rebecca Jaremko Bronwich y Elana Finestone (eds.), *Wild With Child: Outlaw Mothers and Feminist Representations of Maternal Power*. Ontario: Demeter Press, 149-167.
- PETERSON, Sara (18.1.2022). «Jessamine Chan Takes Aim At “Good Mom” Worship in Her New Book», *Refinery*. <https://www.refinery29.com/en-us/2022/01/10833916/school-for-good-mothers-author-interview> (Acceso: 20 de octubre de 2024).
- RICH, Adrienne (1995, 1976). *Of Woman Born: Motherhood and Experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company.
- RIZZO, Kathryn M., Holy H. SCHIFFRIN y Miriam LISS (2013). «Insight into the Parenthood Paradox: Mental Health Outcomes of Intensive Mothering»,

- Journal of Child and Family Studies*, 22: 614-620.
- ROSE, Nikolas (1999). *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self*. London: Free Association Books.
- SIMMONS, Helen (2019). *Surveillance of Modern Motherhood: An Exploration of the Experiences of Mothers that Have Attended a Universal Parenting Course*. London: Palgrave Macmillan.
- STIGLER, Britt (1.2.2022). «Jessamine Chan's Debut Novel Asks if it's Possible to be a 'Good Mother'», *AllArts*. <https://www.allarts.org/2022/02/jessamine-chan-the-school-for-good-mothers-interview/> (Acceso: 18 de octubre de 2024).
- STONE, Lawrence (1990). *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. New York: Penguin.
- TARDY, Rebecca W. (2000). «“But I Am a Good Mom”: The Social Construction of Motherhood through Health-Care Conversations», *Journal of Contemporary Ethnography*, 29.4: 433-473.
- WARNER, Judith (2005). *Perfect Madness: Motherhood in the Age of Anxiety*. New York: Riverhead Books.
- ZUBOFF, Shoshana (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs. [La era del capitalismo de la vigilancia. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Ediciones Paidós, 2020].



Reseñas / *Reviews*





© Mariano Martín Rodríguez

Una introducción de oro a la literatura fantástica española en torno al año 2000

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
Investigador independiente



La edad de oro del fantástico en España 1989-2009

Antología coordinada por José Miguel Pallarés y Juan Manuel Santiago
Madrid: Apache Libros, 2024
589 pp.

Entre las diferentes antologías publicadas en los últimos años en España, dedicadas a la literatura fantástica en sentido amplio, apenas podremos encontrar alguna que pueda rivalizar en amplitud de textos y de miras a la que es objeto de la presente reseña. En ella figuran veinticinco relatos de otros tantos autores y autoras. Sus fechas de publicación se sitúan a lo largo de todo el período elegido, que abarca los años entre 1989 y 2009. Estas fechas se justifican en el prólogo por razones de contexto histórico. Los nuevos tiempos de optimismo iniciados con el derrumbe en media Europa

de los regímenes comunistas impuestos por los tanques soviéticos se cerraron en 2008 con la propagación desde los Estados Unidos de la Gran Recesión, cuyos efectos más graves se empezaron a notar en España tan solo a partir del año siguiente.

Los hitos literarios que se indican para marcar esas dos fechas límite son la publicación en 1989 de *Sagrada*, el primer libro de relatos fictocientíficos de Elia Barceló, libro que no ha perdido desde entonces su aura de obra maestra. En 2009 vio la luz otro volumen de relatos que también se convirtió casi instantáneamente en un clásico, *De mecánica y alquimia* de Juan Jacinto Muñoz Rengel, si bien la antología no recoge ningún cuento suyo. En su lugar, los editores de esta antología, José Miguel Pallarés y Juan Manuel Santiago, han elegido como hito literario que marca el final del veintenio desde 1989 un relato ucrónico-retrofuturista de José Ramón Vázquez titulado «Novedad en el alcázar», cuya nostalgia (in)consciente de los logros reales e imaginarios de la Unión Soviética en materia tecnológica se puede leer entre líneas como una fantasía compensatoria del doble fracaso geopolítico, en 1939 y 1989, del comunismo ruso y rusófilo. Desde este punto de vista simbólico, parece explicable la elección de esta narración, menos conocida que otras de Muñoz Rengel, para cerrar la antología, cuya introducción se titula «El testimonio de la memoria», como si fuera un tributo a esa clase especial de *memoria* promovida desde las esferas del poder en España, que puede observarse asimismo en la selección de otra ucronía guerracivilista estilísticamente pobre, «Erundina salvadora» (2007) de María Concepción Regueiro. En cambio, brillan por su ausencia las ucronías relativas a cualquier otro período de la historia del país, pese a su calidad y reputación. Por ejemplo, Eduardo Vaquerizo ha venido publicando notables narraciones

ambientadas en un imperio español de los Siglos de Oro que habría prevalecido gracias a haber invertido sus esfuerzos intelectuales en la innovación tecnológica, en vez de haberlo hecho en cuestiones de teología. Entre esas narraciones de ese ciclo suyo ucrónico de *Tinieblas* las hay breves, desde «Negras águilas» (2003) hasta «Bajo estrellas feroces» (2008), y con la entidad suficiente como para aparecer en esta antología con mayor razón literaria e histórica que las ucronías de Vázquez y de Regueiro. En su lugar, Vaquerizo está representado en la antología por una historia de vampiros húngaros en la que el autor demuestra una vez más la valía de su prosa y su amplia cultura cosmopolita, pero que pertenece a una clase de fantasía no demasiado representativa de su obra.

Otra ucronía opuesta a la nostalgia políticamente conservadora de los fastos españoles auriseculares y literariamente soberbia es «Tierra de venados» (1998) de Juan Manuel Santiago, pero esta también ha quedado fuera, tal vez a causa de una excesiva modestia de su autor, uno de los editores de la antología. El otro, José Miguel Pallarés, en cambio, sí está representado por un cuento rural titulado «Escuzón» (2001), cuya única concesión a lo sobrenatural radica en el supuesto de que el combate mítico entre Caín y Abel se repite periódicamente y de forma ritual entre los miembros de dos familias rivales de un pueblo de la España interior. Otro crimen ancestral es el que narró Elia Barceló en «Ritos» (1997), siendo estos los sacrificios humanos practicados en un pueblo costero levantino en honor de la diosa púnica Astarté. No hay nada fantástico como tal en este cuento, excepto acaso el hecho de que un culto pagano antiguo haya pervivido sin cambios sustanciales tras siglos de cristiandad inquisitorial, si bien la excepcional habilidad como escritora de

Barceló es tal que consigue hacer creíble esa imposibilidad histórico-religiosa. Incluso podría afirmarse que esa habilidad intensifica el efecto de realidad de la narración, hasta el punto de que cabe dudar de la pertinencia de su inclusión en una antología del *fantástico*. Este concepto es muy flexible en la antología, cuyo planteamiento es principalmente histórico, por lo que las consideraciones teóricas se supeditan correctamente a la necesidad de reflejar la variopinta realidad literaria considerada. Con todo, la reflexión introductoria sobre los géneros de lo fantástico es lo suficientemente detallada como para dibujar una teoría de sus géneros que sirve al propósito de indicar las grandes tendencias y preferencias de lo fantástico entre 1989 y 2009.

Los editores hablan de tres ramas del fantástico. Estas serían, en primer lugar, la ciencia ficción, entendida como «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales», según la lapidaria y afortunada definición hecha por Fernando Ángel Moreno en su libro *Teoría de la literatura de ciencia ficción* (2015). En ella incluyen las ucronías, al menos las que presentan una innovación tecnológica como elemento causal del curso histórico alternativo, como es el caso de las dos seleccionadas de Regueiro y Vázquez. Otros relatos corresponden plenamente a lo que se suele entender por ciencia ficción, esto es, ficciones ambientadas generalmente en un futuro *proyectado* cuyo aspecto se deriva de la aplicación sistemática y lógicamente verosímil de al menos una o varias innovaciones de carácter tecnológico que determinan mutaciones más o menos profundas de la sociedad. Un ejemplo especialmente representativo de esta concepción es el primer relato de esta antología. «El bosque de hielo» (1996) de Juan Miguel Aguilera es una de las escasas muestras españolas de ciencia ficción *dura*, esto es, centrada en el sentido de la

maravilla que se desprende del espectáculo del universo revelado científicamente con toda su grandiosa extrañeza. Este efecto está plenamente conseguido en «El bosque de hielo», cuya excepcionalidad en el panorama español no radica tan solo en que lo apasionante de su premisa y de su desarrollo permita olvidar que su escritura es meramente funcional, aunque de notable eficacia. «El bosque de hielo» también destaca por su visión positiva de la ciencia y la tecnología, actitud no muy común en España, ni siquiera entre los cultivadores de la ciencia ficción, de acuerdo con la tradición europea de escepticismo o prevención frente a los posibles efectos de la transformación tecnológica. Este pesimismo se puede observar en la narración *cyberpunk* de Víctor Conde titulada «Quince horas sobre Damasco» (2002), cuyos heroicos protagonistas abortan con suma dificultad un inteligente ataque de piratería informática que amenazaba con acabar con el paradisíaco mundo virtual de que disfrutaban unos turistas, mundo virtual que sugiere la inconsciente superficialidad de la sociedad de consumo atontada por el progreso informático.

La ciencia ficción apocalíptica es naturalmente aún más pesimista. En la antología está representada por el cuento «Con dados cargados» (2001) de Rodolfo Martínez, una compleja historia de viajes temporales, los cuales desencadenan una guerra secreta entre inventores y agencias protectoras de la línea temporal que amenaza con desarticular el tejido mismo del universo, y «El rayo verde en el ocaso» (2008) de Sergio Mars, relato en el que se confrontan una sociedad en extinción por haber querido mantener la tecnología en reservas acotadas y miembros de lo que parece será una especie humana sucesora salvaje y primitiva, pero dotada de las herramientas culturales necesarias para sobrevivir en el hostil medio postapocalíptico. Se barrunta,

pues, un futuro libre de la tecnología que había llevado a la catástrofe, de modo que se preserva la esperanza en una humanidad que siga un camino distinto. Este futuro es imposible en «Más tequila» (1998) de Joaquín Revuelta, que se centra en un varón cualquiera en una Tierra de un futuro no lejano en la cual todos los seres humanos de sexo femenino han sucumbido a una enfermedad mortal, aunque la mentalidad machista del homófobo y celoso protagonista le impide aceptar la solución que evitaría la extinción de la especie. Esta extinción es también inevitable según cuenta Lorenzo Luengo en «La cotorra de Humboldt» (2005). La extinción es ahí de orden doblemente lingüístico, pues el cuento combina la tragedia de la continua extinción de idiomas con una hipótesis terrorífica del suicidio de la humanidad inducido por medios lingüísticos, por una frase que desencadena inevitablemente una locura homicida universal. Este arma tan escasamente tecnológica es hondamente original en el panorama de las múltiples causas que abundan en la ciencia ficción apocalíptica, causas normalmente derivadas de un uso erróneo o malvado de los adelantos científicos. A esta originalidad se suma el interés de una ambientación decimonónica con rasgos ucrónicos en torno a las aventuras imaginarias de grandes científicos de la época como Darwin o el propio Humboldt, cuyas peripecias se cuentan sin una línea de diálogo, con un estilo que evoca la densa prosa de aquel siglo, pero con sutiles alteraciones irónicas de un perfume postmoderno tan discreto como eficaz. Además, figuras como la ominosa cotorra que sigue al protagonista y que parece dotada de una inteligencia misteriosa y ominosamente letal generan una atmósfera fantástica que permitiría clasificar también esta narración extraordinaria en cualquiera de los otros dos grandes grupos

del fantástico que señalan los autores en la introducción.

Tras la ciencia ficción, estos se refieren a la «fantasía», aunque no la definen con la misma exactitud taxonómica que aquella, probablemente porque no contaban con una definición de fantasía tan práctica como la propuesta por Fernando Ángel Moreno, ni tampoco parecen haber tenido en cuenta los trabajos sobre lo fantástico de David Roas, por mencionar un teórico español sobresaliente en este campo. Para Santiago y Pallarés, la fantasía parece referirse simplemente a toda ficción que acoja elementos inexplicables desde el punto de vista de las leyes naturales de nuestro universo, pero que no infunde a los lectores una sensación de miedo. Esta definición podría abarcar buena parte de la *fantasy* y de la ficción maravillosa. Sin embargo, no hay ni una cosa ni la otra en esta antología, pese a que ha habido en las últimas décadas una interesante producción española de cuentos de hadas revisionistas, igual que no han faltado las manifestaciones breves de *fantasy*, tanto en su vertiente mitopoética tolkieniana como en la howardiana de *espada y brujería*, inspirada en última instancia en la historia antigua. Estas dos omisiones pueden explicarse por el hecho de que la ficción maravillosa ha seguido tradicionalmente en Europa un curso distinto a la literatura fantástica y especulativa objeto de la antología, mientras que la ausencia de la *fantasy* podría atribuirse a un deseo de demostrar la originalidad, variedad e interés de la fantasía española autóctona, aunque la afirmación de que «[l]a fantasía extranjera no ocupó todo el terreno» (26) indica que la española quedó acotada a pequeñas parcelas, cuyo valor la antología habría pretendido poner de relieve. Esta misión implícita se ha saldado, creemos, con pleno éxito, a la vista de la inventiva demostrada por narraciones como «La casa del

doctor Pétalo» (1995) de César Mallorquí, una novela corta acerca de una mansión cuyo pasillo lleva a otros espacios arquitectónicos fabulosos que se tiñen de emoción al interactuar con los personajes, en una construcción que combina realismo mágico y especulación borgiana, aunque desestimando la lección estilística del maestro argentino, quien no habría plagado su narración de diálogos triviales como sí hizo desgraciadamente Mallorquí. Este mismo defecto de los diálogos planos e hinchados, a lo que se añade el intento fallido y molesto de reflejar el fonetismo vulgar de algunos de los personajes populares, diluye el efecto estético de la tentativa de Daniel Mares de ofrecer mediante su cuento «Gómez Meseguer y el ogro Santaolaya» (1999) un modelo de fantasía de la «España profunda», con «una identidad propia, sin mimetismos con el hegemónico modelo anglosajón» (308), en torno a las aventuras picarescas de un cazador de ogros, con una pelea final abundante en sangre y vísceras, muy lejos de la sutileza y la ambición poética de las narraciones rurales de Barceló y Pallarés arriba recordadas. Sin embargo, fue el cuento de Mares el que mejores críticas recibió, aunque no sabemos si el motivo es que esta historia de ogros en el agro carpetovetónico confirmaba implícitamente la imagen urbanita de un campo español como terreno de elección para toda clase de barbaridades...

Otras narraciones de este grupo persiguen ofrecer un sabor nacional mediante el recurso a la consabida y obsesiva guerra civil española de 1936. Así lo hace, por ejemplo, Julián Díez en «El don otorgado por el dolor» (1999) al imaginar la vida de grandes escritores que fueron víctimas directas o indirectas de esa guerra (Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández) en lo que al principio parece un ucrónico exilio mexicano, pero que resulta ser una dimensión

de ultratumba en la que todos tienen la oportunidad aparente de ensayar otras vidas. Este interesante relato, completamente libre de los maniqueísmos y venganzas retrospectivas que suelen caracterizar la narrativa española contemporánea sobre aquella contienda, puede considerarse una muestra laica e innovadora del añejo género de las fantasías de ultratumba, género en el que también introduce una nota de lograda originalidad Adolfinia García en «La casquería» (1995), cuyo espanto higiénico está ligado a una variedad voluntaria y moralmente justificada, amén de completamente secular, del purgatorio católico. Esto no rebaja un ápice su atmósfera terrorífica, por la cual los editores están justificados al clasificarla en la literatura de terror, igual que «La sed de las panteras» (2000) de Rafael Marín, acerca de un cuadro del Museo del Prado que atrae la muerte y que es destruido heroicamente por un brigadista allí destacado para defender los cuadros frente a los ataques de clérigos iconoclastas, cuya actuación no parece demasiado justificada ni histórica ni narrativamente, ya que ni siquiera obran así para vengar las numerosísimas obras de arte religioso que el bando republicano destruyó en las zonas bajo su control.

Los demás relatos terroríficos de la antología se dividen según la naturaleza del temor infundido. Mientras que el miedo en las ficciones de terror «se mueve en el terreno de lo psicológico» (28), según indican los editores, «el horror tiene una puesta en escena donde el peligro es explícito y manifiesto» (28). El cuadro mortífero del cuento de Marín podría clasificarse entre los de horror, según esta definición, junto con otros que presentan directamente al objeto o ente que provoca el miedo. En «El ayudante de Piranesi» (1996) de Armando Boix es una serie de dibujos desquiciantes de un discípulo del ilustrador dieciochesco del título, dibujos que representan

unos seres cuya existencia se revela de forma aterradora al abogado barcelonés que los ha comprado. En «Víctimas inocentes» (2009) de David Jasso, se trata de vampiros, la nueva especie dominante en la Tierra, frente a la cual poco pueden hacer los seres humanos normales debilitados por los lazos de afecto familiar. En «Origami» (2002) de Santiago Eximeno, son unas figuras de papel que manipulan a sus dueños-cuidadores para que los protejan, incluso mediante el asesinato. En «*Dancing with an Angel*» (2003) de Nuria C. Botey, se trata del dios, demonio o ángel que posee eróticamente, hasta un éxtasis tan morboso como inhumano, al adolescente protagonista. En «La casa del veneno» (2005) de Ramón Muñoz, son unas envenenadoras francesas del siglo XIX que prueban sus pocimas en los niños desamparados de un orfanato, uno de los cuales consigue sobrevivir, pero a costa de tener que trabajar con un director de espectáculos teatrales macabros, ejerciendo de asesino en nombre del arte. En «La niña muerta» (2004) de José Antonio Cotrina, la niña en cuestión es una hija muerta, pero superviviente en su cuerpo misteriosamente intacto y sujeto al crecimiento corporal, en el ambiente de un cementerio como espacio más mágico que terrorífico, en el que los vivos y los muertos acaban por tener un destino común tras la emotiva apoteosis final que subraya la atmósfera hondamente poética de la narración. En prácticamente todas estas obras, el elemento de análisis y exposición de la psicología más o menos anormal de los personajes, sean estos víctimas, victimarios o ambas cosas, tiene un gran peso, lo que refuta en la práctica la distinción entre terror psicológico y horror físico. Los ingredientes de uno u otro pueden variar, pero si algo caracteriza al menos a los ejemplos recogidos en la antología es el cuidado con el que los autores cuidan la caracterización de los personajes y su

cuadro emocional, de forma que les confieren así una profundidad y un espesor de realidad que contribuye a hacer humanamente creíbles sus aventuras. En ellas, el terror y el horror no pueden distinguirse realmente, quedando tan solo el miedo o, como en «La niña muerta», una especie de sobrecogimiento sublime ante nuestra pequeñez frente a los diversas enigmas de los universos cautivadoramente amenazantes que distinguen, de una manera u otra, el *fantástico* español, según demuestra esta antología. Ahí radica su unidad profunda, más allá de una clasificación que no puede parecer sino frágil, habida cuenta de lo variadas que son, en su planteamiento y ejecución, las narraciones que la componen.

Por lo discutible de esta y de cualquier clasificación, los editores han hecho bien no ordenando los relatos por sus supuestos géneros. Tampoco lo han hecho siguiendo la cronología de su publicación, habiendo preferido en su lugar el aséptico orden alfabético. Esta decisión es coherente con su descripción del período como un todo igualmente coherente, en el que los propios autores cultivaron modalidades muy variadas de lo fantástico y especulativo en las mismas fechas y en las mismas publicaciones, lo que permite dibujar un panorama histórico relativamente uniforme. A esto también contribuye que la antología se centre en los autores que empezaron a difundir su obra breve sobre todo en publicaciones periódicas ligadas al *fandom* o comunidad de aficionados a los géneros del fantástico, incluida la ciencia ficción, como público alternativo al general servido por los órganos de la prensa literaria de la cultura institucionalizada, sobre todo los suplementos de libros y crítica de la prensa diaria generalista, con el diario *El País* a la cabeza de una literatura oficial rara vez favorable al vuelo de la fantasía. Pese a ello, hubo entre 1989 y 2009 bastantes libros de

cuentos clasificables en lo fantástico publicados por editoriales no especializadas y ajenas al *fandom*, obra de Manuel Moyano, Ángel Olgoso, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Luis García Jambrina, etc. Entre sus narraciones breves, la antología solo reedita «Las novias inmóviles», aunque la editorial generalista Lumen la publicó como volumen exento en 1994, por lo que podría considerarse más bien una breve novela más que una *novela corta*, máxime si consideramos que la autora parece haber querido estirar el asunto intercalando multitud de escenas costumbristas, las cuales tienden a rebajar la intensidad expresiva que podría haber quizá tenido de haber tratado su materia de forma más concisa. No obstante, la popularidad de Pedraza también entre los lectores del *fandom* justifica su elección como representante de «quienes publicaron solo en el *mainstream*», con lo que desempeña así una función análoga en la antología a la de la venezolana Karim Taylhardat como representante de los escritores del *fandom* de origen hispanoamericano afincados en España, cuya experiencia del capitalismo social y económicamente fallido en sus países de procedencia se refleja en el genocidio social descrito en su relato «Cinerario» (1992), cuyo mensaje, desgraciadamente expresado con escasa sutileza, denota un izquierdismo enraizado en las circunstancias reales de la vida.

Si consideramos, así pues, que la antología se limita, salvo la excepción de Pedraza, a la literatura del *fandom*, se entiende por qué este período, y no otro como podría serlo la llamada Edad de Plata de principios del siglo pasado, es la que los editores consideran «la edad de oro del fantástico en España», tanto por el número de obras aparecidas en las animosas revistas y *fanzines* del período como por la calidad literaria que denotan. Aunque tales publicaciones eran modestas, la

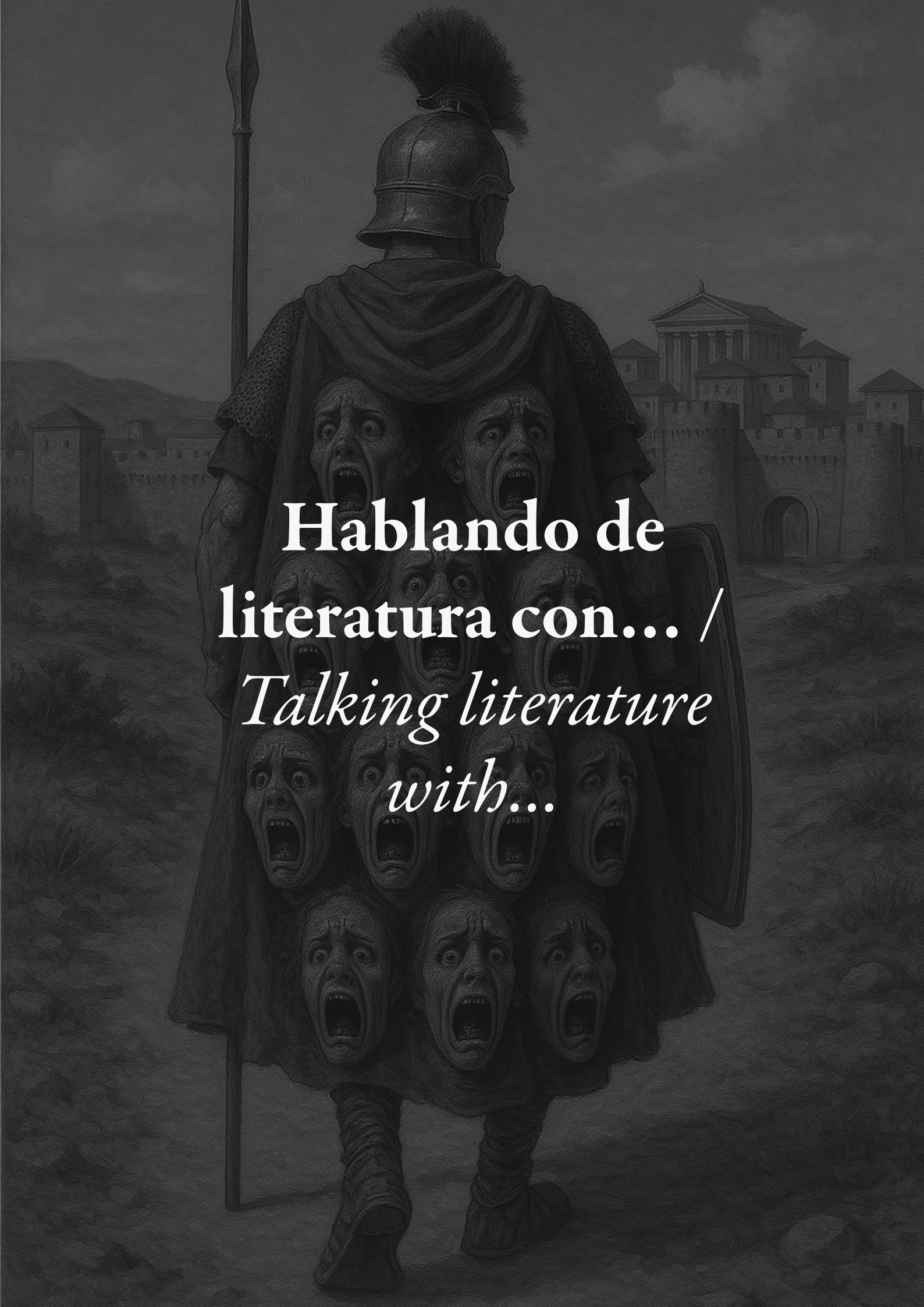
dificultad de penetrar en el mundo editorial institucionalizado y la inexistencia aún de la facilidad de la publicación en internet tuvo como consecuencia, citando a los editores, «[l]a disputa por el espacio limitado de aquellas modestas publicaciones en papel [que] marcó un nivel de exigencia cada vez mayor prácticamente desde el principio» (11). Además, tanto los límites de extensión de estas publicaciones como el hecho de que los premios del *fandom* estuvieran en su mayoría «diseñados para admitir relatos de extensión variada» (11) favorecieron los cuentos y novelas cortas como la parte más característica de esta literatura en el veintenio considerado. Como la ficción breve ha reclamado tradicionalmente una mayor tensión expresiva que la novela, eso favoreció, además, que aquel «nivel de exigencia» no se limitara a la concepción de la narración o a su trama. La belleza de la escritura «se tenía en cuenta a la hora de producir y a la hora de valorar lo producido» (14). Frente a las generaciones anteriores crecidas en la posguerra civil, constatan los editores, los jóvenes de esta «prestan más atención a la forma que al fondo; plantean sus narraciones con más ambición temática y estilística» (16).

Las comparaciones son siempre odiosas y, hablando de cuidado estilístico, no todas las obras de la antología destacan a ese respecto, ni saldrían quizá ganando si se las confrontara con las de la generación *fandómica* de Gabriel Bermúdez Castillo o Carlos Saiz Cidoncha, pero puede admitirse la afirmación de que su ambición estilística al menos es patente, aunque luego la práctica real no esté a menudo a la altura de tal ambición. Tampoco podría estarlo, ya que habían de luchar también contra la presión imitativa de la literatura *pop* globalizada de origen angloamericano, con su prosa funcional y sus diálogos de relleno a lo Stephen King. Sin embargo, los editores señalan correctamente el

ánimo de producir una fantasía propiamente española, aunque sin renunciar por ello a un cosmopolitismo inevitable en un país con una economía y cultura crecientemente integradas en los circuitos internacionales y cuyos autores, incluso los del *fandom*, dialogan sin complejos con sus homólogos de fuera, unas veces apoyándose en lo autóctono y otras lo internacional, como en las soberbias narraciones *góticas* ambientadas en Francia u otros lugares más exóticos escritas por Muñoz, Luengo y otros escritores representados en esta antología, que solo puede calificarse de monumental, tanto por su amplitud como por la alta calidad en general de la literatura que presenta.

No menos valiosa es la erudición de que los editores hacen gala tanto en la introducción general como en las breves y enjundiosas presentaciones de los diversos autores que figuran antes de cada relato. Quien quiera conocer el *fantástico* contemporáneo en España de forma completa, sin las limitaciones

artificiales e injustas dictadas por los guardianes del canon oficial, no podrá menos que consultar y aprovechar los datos que los editores ofrecen generosamente en el libro, acompañados de juicios que, aunque inevitablemente sujetos a sus querencias particulares en estética y en política, parecer estar perfectamente justificados y basarse en una capacidad inusual de reflexión literaria e histórica, y en un conocimiento que combina la erudición y la experiencia. Solo se echa en falta quizá en este «testimonio de la memoria» una bibliografía que indique al menos la procedencia exacta de los textos recogidos y su historia editorial, aunque la consulta de la ficha correspondiente del repertorio de la Tercera Fundación (<https://tercerafundacion.net/biblioteca/ver/libro/75037>) contribuye a colmar esta laguna, quizá menor en un libro que no pretende ser académico, aunque lo sea realmente si atendemos al ideal de rigor humanístico al que tan bien sirve en la práctica.



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





© Mariano Martín Rodríguez

© Ferran Varela

© Octavi Segarra

Fantasia más allá de la magia: entrevista a Ferran Varela

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
Investigador independiente



Ferran Varela Navarro, nacido en Barcelona en 1988, abogado en ejercicio, es un escritor quizás no tan popular entre el gran público como merecería, aunque los entendidos lo consideran merecedor de un lugar de honor entre los autores españoles más recientes de fantasía épica literaria. Una de sus novelas cortas cierra la antología de relatos breves españoles de ese género cuya publicación está prevista en la colección Letras Populares de la prestigiosa editorial Cátedra. Esa novela corta, titulada «Polvo de hada», forma parte del libro *Historias de Hann* (2019), junto con otras tres que aportan perspectivas muy diferentes del mundo secundario indicado en el título, en el cual se ambientan otras narraciones breves del autor, por ejemplo, «Las cadenas de la Casa de Hadén» (2018) y la novela *El arcano y el jilguero* (2019). Su novela breve *La danza del gobut* no parece desarrollarse en el mismo mundo de Hann, como tampoco lo hacen otros relatos épico-fantásticos sobresalientes como «Profundo, profundo en la roca» (2017). Sin embargo, todas estas narraciones coinciden con las de Hann en lo que respecta a sus cualidades de estilo, cifradas en una prosa de tono

discretamente poético. Las obras de Varela también se distinguen por la originalidad de sus asuntos, por la búsqueda de puntos de vista que no se limiten a seguir las ideas y prejuicios pasajeros de la actualidad y, sobre todo, por la honda penetración en la personalidad y las emociones de sus personajes, lejos también de la plana tipificación ahora habitual en su género de ficción. Todo ello acredita su compromiso y acierto literarios.

Como autor joven en un mercado saturado y con escasas salidas comerciales como es la ficción especulativa en España, ¿por qué optó por los géneros que podríamos llamar no realistas y cómo fue evolucionando hacia su preferencia, al menos editorial, por la fantasía épica?

Cualquier autor de España te dirá que aquí no se puede vivir de la escritura de ficción. Si además hablamos de ficción especulativa, la situación es todavía más precaria. Los escritores estamos condenados a mantener otro trabajo con el que pagar las facturas. No obstante, a pesar de que casi todas las consecuencias que se derivan de ello son negativas, hay una positiva: cuando no dependes del mercado editorial para vivir, puedes permitirte escribir lo que te apetece. Por eso escribo historias que se alejan de lo real, porque son las que me gusta leer.

En cuanto a mi preferencia por la fantasía épica, me imagino que se debe a que es un género en el que me siento a gusto. Es ahí donde he encontrado la voz narrativa que más se ajusta a lo que quiero expresar. Su plasticidad me permite tratar tanto temas sutiles como descarnados desde una perspectiva adulta sin tener que renunciar por ello al «sentido de la maravilla».

Con cada generación cambian los autores de cabecera, esto es, aquellos que hasta cierto punto moldean la sensibilidad literaria de los escritores jóvenes. ¿Cuáles fueron los suyos y las lecturas que más influyeron en su obra? ¿Por qué razones?

Quizá los que más me hayan impactado sean Patrick Rothfuss y George R. R. Martin. De Rothfuss sobre todo me gusta su lírica, la forma en que utiliza la prosa poética y consigue dotarla de un ritmo melódico. Su forma de escribir me parece tan bonita que incluso lo leería aunque no me estuviera contando una historia. De Martin, en su vertiente de escritor de larga distancia, me fascina su capacidad de previsión y su habilidad para manejar docenas de personajes a la vez. De su faceta de cuentista me atrapa la oscuridad y melancolía de sus temas, así como la imaginación que desbordan sus escenarios. Pero también hay otros muchos autores que me parecen increíbles. Tanith Lee, por ejemplo, logra montar una mitología completa y verosímil en torno a la figura de un demonio en *Night's Master* (*El Señor de la Noche*). Ursula K. Le Guin es elegante en su prosa y tan original como visionaria en sus planteamientos. Borges expone como nadie ideas complejas y es el autor de varias joyas literarias entre las que se encuentran dos de los mejores relatos que he tenido el placer de leer: «La lotería de Babilonia» y «La biblioteca de Babel».

¿Cómo apareció el mundo de Hann? ¿Concibió en primer lugar sus características materiales generales, tales como su geografía, y su ordenamiento histórico y religioso, así como su compleja geopolítica? ¿O Hann fue configurándose a través de la escritura de las distintas ficciones que lo componen hasta hoy?

Un poco de ambas cosas. Al principio, el mundo de Hann no era más que el escenario de fondo donde se desarrollaba uno de mis relatos. Pero resultó que esa historia corta, titulada «El ariete», quiso crecer y se transformó en el primer capítulo de *El arcano y el jilguero*. En seguida, durante la redacción del borrador del segundo capítulo, me di cuenta de que el

mundo no tenía la consistencia suficiente como para sustentar la novela que quería narrar. Los personajes flotaban por un entorno indefinido porque el escenario no era lo bastante sólido, así que dejé de escribir y me puse a construir el mundo que necesitaba. Lo primero que hice fue dibujar un mapa y sembrarlo de asentamientos. Después, fijándome en el entorno en que los había colocado y en los recursos que podían obtener de su alrededor, diseñé una sociedad para cada asentamiento, cada una con sus correspondientes sistemas políticos y económicos, así como sus creencias, mitología y folclore diferenciados. Por último, intenté imaginar cómo se relacionarían estas culturas entre sí. El proceso fue divertido e interesante, y aprendí muchísimo. Para cuando quise darme cuenta, Hann se había convertido en un mundo dinámico y vivo. No tan rígido como para impedirme moldear pequeños detalles o añadir elementos accesorios según mis intereses, pero con el cuerpo suficiente como para no caer en incoherencias internas por falta de previsión. Entonces retomé la escritura y terminé la novela.

Posteriormente, escribí siete relatos más ambientados en el mismo escenario. Cada uno de esos cuentos ampliaba un poco más la construcción del mundo sin desviarse de las guías maestras que se habían establecido con anterioridad, haciendo crecer Hann tanto en extensión como en profundidad.

¿Tuvo presente modelos del mundo real en la concepción de Hann, aparte del muy claro del imperio romano? ¿Podría explicar en líneas generales la reflexión histórica que sostiene su creación?

El telón de fondo de la trama de *El arcano y el jilguero* es el de un continente en guerra a causa de los deseos expansionistas de un imperio, el Imperio Leenero, que está conquistando una tras otra todas las ciudades-Estado del mundo

conocido. Los modelos principales son sobre todo dos: el imperio romano y las ciudades-Estado de la antigua Grecia.

No obstante, me he inspirado en muchas otras civilizaciones a la hora de construir distintas culturas. La mitología imperial, por ejemplo, si bien tiene una clara base clásica, bebe también de la egipcia. La ciudad libre de Vesprú, que aparece en el relato «Las cadenas de la casa de Hadén», tiene una organización social y tradiciones que recuerdan a la nobleza china. Para crear Yssyn tomé prestados muchos elementos de Esparta, mientras que Aguaclara es una ciudad que podría pasar por una Venecia decadente.

La reflexión histórica que hay bajo el contexto es doble: por un lado, busca desmitificar la guerra y a sus supuestos héroes; por otro, pretende mostrar de forma verosímil cómo el invasor fagocita la cultura del invadido, copiando lo que le es útil y desechando el resto. La gran pregunta subyacente en toda la obra y, en general, en todas las historias que suceden en ese escenario es si el precio de la paz pasa por homogeneizar todos los pueblos bajo una sola cultura o si es posible que varias comunidades coexistan manteniendo su identidad.

En su cuento temprano «Bailan los niños, bailan las ratas» (2017), que es una crudelísima versión de la leyenda alemana del flautista de Hamelín, la visión del destino del mundo y de la divinidad que mueve sus hijos no puede ser más negra. Sin embargo, ese pesimismo se templea en su obra posterior. La gente sigue sufriendo inúmeros males a manos de su prójimo y de sus dioses en sus narraciones, pero se muestran también posibles opciones éticas, que los personajes a veces siguen, como el torturador protagonista de *El arcano y el jilguero*, o no, como la sacerdotisa de «El sueño de los demiurgos». En el contexto de una cultura

actual que tanto gusta de ir repartiendo medallas de buenos y malos, ¿ha influido su profesión de abogado en su interés por revelar y hacer entender los móviles que llevan a sus personajes a cometer actos atroces? ¿Existen mensajes morales en su obra o más bien es el deseo de una caracterización psicológica compleja lo que inspira su planteamiento literario a este respecto?

Es indudable que mi profesión ha influido en mi forma de ver el mundo y que eso se refleja en mis obras. La abogacía me ha enseñado que los valores absolutos no son la norma, sino la excepción, y que, por tanto, las cosas no suelen ser blancas o negras, sino de distintos tonos de gris. Para comprender por qué alguien actúa como lo hace es esencial entender sus motivaciones.

Así pues, procuro alejarme del maniqueísmo y no plantear personajes que sean intrínsecamente buenos o malos. Prefiero construirlos con una psique compleja y con unos objetivos firmes y, después, ponerlos entre la espada y la pared para ver cómo reaccionan. Algunas veces los personajes se inclinan por la compasión o la empatía y realizan una buena acción. Otras, eligen la vía del egoísmo y realizan una mala. Lo importante aquí, creo, no es que el personaje actúe bien o mal según el criterio moral de Occidente del siglo XXI. Lo que de verdad importa es que sus acciones y decisiones estén justificadas, que sean coherentes con su personalidad, su experiencia y las circunstancias en las que se encuentra.

En el mismo sentido, no pretendo aleccionar a nadie a través de mis historias. Entre otras cosas, porque no tengo respuestas. Solo tengo un puñado de preguntas que lanzo al lector por si este quisiera plantearse a su vez y llegar a sus propias conclusiones.

También a este respecto, ¿cuál es su opinión acerca del maniqueísmo de tanta *fantasy*

comercial que, tras un Tolkien en exceso simplificado, se dedica a poner en escena conflictos en blanco y negro, entre la maldad absoluta y quienes se oponen a ella, entre héroes y villanos? ¿Ha pretendido proponer una alternativa humanamente más creíble?

Existe una vertiente del fantástico que versa sobre el enfrentamiento del bien absoluto contra el mal absoluto. En mi opinión, tal vez se deba a que es un subgénero que busca entroncar con las leyendas. Una forma efectiva de lograrlo es reformular el mito del héroe virtuoso que vence al dragón y salva al inocente, mito que, a su vez, es una reformulación del arquetipo en que el adalid del orden cósmico se enfrenta y somete a la encarnación del caos y, a partir de sus restos, crea un espacio para que lo habite el ser humano. Es un relato que recurre a algo que tenemos muy arraigado. Funciona tan bien precisamente porque llevamos mucho tiempo contándonos diferentes versiones de esa historia entre nosotros.

Si bien es un tipo de fantasía que he consumido mucho, mis historias se enmarcan dentro de otro subgénero que se aleja un poco de esa tónica. En lugar de poner el foco en los grandes héroes y las grandes gestas, se pone en los antihéroes y las pequeñas victorias individuales. En lugar de enfrentar a los personajes contra un mal monolítico encarnado por un demonio o un dragón, se les enfrenta a adversidades contra las que no se puede blandir una espada: el hambre, la guerra, la enfermedad, la pérdida, el desamparo... Las motivaciones detrás de sus actos están más cerca de los objetivos egoístas que de la defensa de nobles ideales. En definitiva, mis relatos hablan sobre gente imperfecta que hace lo que puede para sobrevivir en un entorno hostil. No tratan de detener la tormenta, sino de capear el temporal. No sé si eso los hace más creíbles, pero quizá los acerca más al ser humano medio, plagado

de vicios y defectos, que al héroe colmado de virtudes.

Cabe considerar la verosimilitud psicológica uno de los grandes aciertos de *La danza del gohut* y de su obra épico-fantástica en general. En esa novela breve figura una especie imaginaria, los *gohut* que están dotados de determinadas capacidades que para los humanos serían sobrenaturales. En cambio, tales capacidades no parecen existir en el universo de Hann, pues las *hadas* mismas son las del folclore, sino una especie animal biológicamente verosímil. Esta ausencia de la magia hace de Hann un mundo épico-fantástico excepcional, al menos en la fantasía épica posterior al triunfo de la *fantasy*, que para la crítica, los estudiosos y los lectores anglófonos del género parece inconcebible sin nada sobrenatural. ¿Es consciente de este carácter excepcional y ha perseguido algún objetivo literario al haber concebido Hann de esta manera?

Soy de la opinión de que la magia no es esencial en la fantasía, del mismo modo que no lo son los dragones o los elfos. No son más que elementos que un autor puede añadir o no durante la construcción del mundo fantástico. En el caso de Hann, no utilicé magia porque no la necesitaba. Hubiera supuesto más una distracción que una ayuda. Por los temas tratados, la historia salía beneficiada si en lugar de perderme explicando sistemas de magia me centraba en profundizar en otros elementos como los distintos folclores o la psicología de los personajes. Y lo mismo podría decir en el caso de *La danza del gohut*. La *magia* que emplean los *gohut* es fácilmente explicable por medio del uso de hongos alucinógenos, y no es muy distinto a los rituales chamánicos de ciertas tribus del mundo real. Creer en ella o no queda a criterio del lector. En cualquier caso, no era consciente de que un mundo fantástico

sin magia fuese tan excepcional, y renunciar a ella fue una elección que responde sobre todo a cuestiones prácticas.

Como en nuestro propio mundo, lo sobrenatural está relegado en Hann a un período mítico anterior a la historia humana, pues, según Mircea Eliade, «el mito cuenta una historia sagrada; relate un acontecimiento que sucedió en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “inicios”» (*le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”*). Este tiempo del mito es el de la cosmogonía de Hann que el Arcano cuenta al Jilguero en la novela protagonizada por el torturador protagonista y su joven amiga rescatada por él. En otras narraciones de Hann se alude a dioses y mitos que no figuran en esa cosmogonía, ¿podría honrarnos resumiendo aquí la cosmogonía de Hann, de forma que esas alusiones queden más claras para lectores y estudiosos?

Cada cultura de Hann tiene su propio panteón diferenciado así como sus propios mitos y, por tanto, cuenta también con su propia cosmogonía. La ciudad de Tirvo posee una mitología basada en las artes escénicas; la de Rocafría cree que los vivos sueñan a los muertos y los muertos sueñan a los vivos; la de Usko cuenta con un antiguo culto hermético que alaba al «mar que provee»; la región de Purr venera a un supuesto gigante alado que posee el poder de invocar la ventisca, etc. Sin embargo, la religión más extendida, por motivos obvios, es la que profesa el Imperio Leenero: el culto a los Dioses Áureos.

Según la creencia imperial, en el inicio de los tiempos solo existía Varsee, que flotaba en un océano de caos conocido como la Corriente Primigenia. Durante una eternidad, este dios nadó por el caos y aprendió a moldearlo para

crear cuanto pudiera imaginar. Gracias a estos conocimientos forjó una espada con la que primero escindió el Plano Físico del Etéreo y, después, dividió cada uno de estos en otro dos reinos. En otras palabras, estructuró la realidad en cuatro partes: el Plano Físico, compuesto por Vigilia (tierra de los despiertos, correspondiente a Hann) y Oniria (tierra de los durmientes), mientras que el Plano Etéreo comprendía el Inframundo (tierra de los tormentos) y los Campos dorados (tierra del gozo). Durante las siguientes eras, Varsee talló cada uno de estos reinos con su espada y, cuando terminó, quedó tan orgulloso de su hazaña que engendró a Ónalil, su primera concubina, solo para que pudiera admirar su obra. Sin embargo, la diosa no se limitó a contemplar la creación, sino que sembró de vida la tierra de la vigilia.

Con los seres vivos habitando únicamente en uno de los reinos, el peso de los planos quedaba desequilibrado, por lo que Varsee decretó que el alma de todos los animales debía cruzar al reino onírico una vez por día y a uno de los dos reinos del Plano Etéreo una vez por vida. Así se establecieron el sueño y la muerte y, con tal de regular este tránsito de almas de un plano a otro, Varsee esculpió una estatua de obsidiana con forma de mujer. Para otorgarle vida a esta estatua, el dios obligó a Ónalil a yacer con ella. De ese modo nació Bicori, la segunda concubina de Varsee, encargada de juzgar las almas y enviarlas al Inframundo o a los Campos Dorados.

Tiempo después, Varsee encontró una hermosa flor en la nieve de cuyo capullo surgió la diosa Miyn, encarnación del arte, la elegancia, la pasión y el anhelo. Con tal de impresionarla para que se convirtiera en su tercera concubina, Varsee se propuso hacerle un regalo digno de su belleza. Primero, intentó regalarle un eclipse de sol, que ella desdeñó por no ser tan hermoso como ella. Después, el Señor Áureo la obsequió

con un lago de aguas mansas para que le sirviera de espejo. Sin embargo, ella volvió a rechazar el presente porque no era hermoso por sí mismo, sino que se limitaba a reflejar la belleza de la diosa. Por último, Varsee tomó la flor de la que nació Miyn, la envolvió en una capa de nieve y hielo y la lanzó al firmamento, creando una luna. Al ver que algo más hermoso que ella misma estaba a la vista de todos, Miyn montó en cólera y le rogó a Varsee que mandara a la nueva luna a otro reino. El dios accedió, pero, al desterrar al astro al reino del sueño, también desterró allí a Miyn como castigo por su arrogancia. Desde ese momento, Miyn, diosa de la pasión, las artes y la belleza, inspira los sueños de los durmientes.

Itine, la cuarta y última concubina de Varsee, nació como mortal. Sin embargo, su extraordinario afán por superarse hasta alcanzar la perfección hizo que el dios, impresionado, le concediera la divinidad, convirtiéndola en la última diosa del panteón imperial.

El ciclo de Hann comprende un poema de carácter mitográfico, titulado «El lecho de hojas» (2020), que tenemos el placer de recoger en apéndice a la presente entrevista, por gentileza de Ediciones El Transbordador. La elección del verso narrativo y, además, en metro regular no es muy común en la literatura actual, ni siquiera en la fantasía épica, cuyo adjetivo remite, al fin y al cabo, a la epopeya, pese a que tanto Robert E. Howard como J. R. R. Tolkien, maestros indiscutibles del género, escribieron poemas narrativos más o menos extensos. ¿A qué se debió la elección de esta forma? Además, ¿existen o existirán otros poemas suyos similares? ¿Ha tenido importancia la poesía en su estilo, en el que abundan símiles y metáforas de aire resueltamente poético?

Opté por el poema narrativo por una cuestión de coherencia interna con el

mundo creado. En un contexto en el que el analfabetismo es la norma, lo lógico es que la cultura se transmita mediante la tradición oral, y en ella reinan las canciones y los poemas porque las rimas ayudan a recordar el contenido de lo que se narra. Así ocurre, por ejemplo, con la epopeya de *Gilgamesh*, con la *Iliada*, con la *Odisea* o con las *Metamorfosis* de Ovidio. Y no se trata de un fenómeno que suceda solo en el ámbito de las leyendas y la mitología: se sabe que las leyes de Tartesos estaban escritas en verso. De modo que el poema narrativo me pareció la forma más adecuada para introducir un mito en Hann. En especial este, que engloba la explicación de varios fenómenos tanto naturales como fantásticos dentro de ese mundo: cuenta por qué unos árboles pierden las hojas en invierno y otros no, cómo surgió la Lamia Oscura, el origen divino del linaje imperial, etc.

De momento no he escrito ningún otro poema similar, y tampoco sé si los escribiré en un futuro. Supongo que depende de lo que necesite la historia que quiera contar.

En referencia a si la poesía ha tenido importancia en mi estilo, diría que sí. Intento que la prosa siga un cierto ritmo y utilizo recursos propios de la poesía para tratar de evocar imágenes y sensaciones en la mente del lector. A veces incluso intercalo alguna estrofa o algún verso en mis historias. Sin embargo, en esencia soy cuentista, no poeta.

Otra peculiaridad en el contexto de la fantasía épica actual es el abundancia en su obra de la narración breve. Incluso su única novela extensa, *El arcano y el jilguero*, no lo es tanto en comparación con los libros habitualmente tan gruesos del género, en el cual nadie parece conformarse con escribir volúmenes de menos de cuatrocientas páginas. Además, *El arcano y el jilguero* parece a veces la combinación, muy lograda

por lo demás, de aventuras contadas en varios capítulos que, por sí solos, podrían leerse como otras tantas novelas cortas. ¿Cómo y por qué ha eludido así la presión de la moda, del afán inconsiderado de escribir novelones?

Cada capítulo de *El arcano y el jilguero* es en realidad un relato con su planteamiento, nudo y desenlace. No lo estructuré así para eludir ninguna moda, simplemente soy otro tipo de escritor. No me considero novelista, sino cuentista. Es la distancia en la que me siento más cómodo y en la que creo que saco mejor partido a mis fortalezas. El relato me resulta más dinámico y, además, me permite contar lo que quiero sin tener que irme por las ramas ni dar rodeos innecesarios, lo que es esencial para mí, porque apenas tengo tiempo de escribir.

También ha evitado la tentación ahora tan común de escribir trilogías, como la que no escribió nunca Tolkien, o tetralogías, pentalogías o n-logías interminables que frustran a los lectores cuando el último libro publicado deja en el aire la resolución de la historia contada, a la manera de los infames *cliffhangers* de las series televisivas. *El arcano y el jilguero* aparece como obra autoconclusiva, aunque su final es abierto. Esto no es algo inusitado en la literatura moderna, pero rara vez responde a una voluntad artística definida en la fantasía épica. Ese final abierto, ¿es efectivamente una decisión literaria o *El arcano y el jilguero* forma parte realmente de una serie? De ser cierto esto último, ¿podría hablarnos de lo que la seguiría?

El arcano y el jilguero está planteado para funcionar de las dos formas: como novela autoconclusiva y como inicio de una serie. En mi opinión, el final abierto encaja muy bien con el espíritu y el tono de la obra, por lo que no habría problema si todo terminara ahí. Es cierto que llevo tiempo trasteando con una

posible continuación directa de la historia, pero, al no verla como algo indispensable, solo saldrá a la luz si el resultado me deja convencido de que merece la pena y que no embrutecerá el conjunto de lo ya escrito. No me atrevo, por tanto, a aportar datos sobre la posible trama, al menos de momento.

Lo que sí puedo confirmar es que tengo un cómic bastante extenso ambientado en Hann pero no relacionado directamente con la historia de *El arcano y el jilguero* que publicará la editorial Sallybooks en cuanto las ilustraciones estén terminadas, espero que en los próximos años.

De aparecer nuevas narraciones de Hann, en prosa o en verso, extensas o breves, ¿cabe esperar que también las dé a conocer la benemérita editorial El Transbordador? Para ella ha escrito dos prólogos a sendas novelas épico-fantásticas, *Efímera* (2019) de Juan F. Valdivia y *Así fue la muerte del cazador* (2024) de Daniel Badosa Moriyama. Este último autor tiene aproximadamente su edad. Su estilo y el cuidado con que caracteriza a los personajes, procurando dar la impresión de una perfecta verosimilitud de sus complejas emociones y motivos, nos puede recordar rasgos de sus propias narraciones de Hann y otras, por lo que no extraña que parezca sinceramente elogioso el prólogo que escribió para esa novela tan original de Badosa Moriyama, en la cual introdujo un curioso ordenamiento ontológico y cultural de aspecto épico-fantástico en una sólida ambientación paleolítica. ¿Cree posible hablar de un grupo literario de El Transbordador? ¿Conoce a otros cultivadores españoles de la fantasía épica que guarden un aire de familia con el estilo de Badosa Moriyama y el suyo propio?

El Transbordador no es solo una de las mejores editoriales de género en España, sino que también es muy especial para mí a nivel personal. Creo en lo que hacen, confío en su proyecto y me enorgullece formar parte del plantel de autores con los que comparto sello. Por eso es siempre la primera editorial a la que remito mis obras y, si nada cambia, lo seguiré siendo. No puedo afirmar que todas mis futuras historias sobre Hann vayan a ser publicadas allí porque no depende por entero de mí, pero desde luego El Transbordador será mi primera opción.

En cuanto a las obras de Daniel Badosa Moriyama y Juan F. Valdivia, por supuesto, mis elogios son sinceros. En el caso de Valdivia, la imaginación y el sentido de la aventura que destila su *Efímera* es envidiable. En el de Badosa, su estilo intimista y sensible le permite tocar temas delicados sin romperlos. Ambos son buenos autores con algo nuevo que aportar al género. No sé si podemos hablar de grupo literario de El Transbordador, pero es innegable que alrededor de la editorial orbitan escritores muy interesantes que están en sintonía con el proyecto. Enlazando con la última pregunta, creo que aparte de Badosa, Greta Mustieles, autora de *El velo*, es la otra autora de la editorial que cultiva la fantasía épica en formato breve, también muy centrada en definir personajes, pero sin abandonar el *sentido de la maravilla*.

En cualquier caso, nada nos gustaría más que tal grupo se constituyera y prosperara, aportando así una voz original que tanto se echa en falta en España entre tanta *fantasy* comercial que, pese a haber escribirse en castellano y en otras lenguas del Reino, no parece sino una (mala) traducción del inglés, cosa que difícilmente se podrá afirmar de la fantasía épica de Ferran Varela...

APÉNDICE

FERRAN VARELA

EL LECHO DE HOJAS

No existe ser bajo las estrellas
inmune al influjo de la tristeza.
Esa es la única verdad
que rige las tierras de Hann
y a quienes por ellas yerran.

Por firme, por sereno,
por poderoso que sea,
todo el que ama, pierde,
y todo el que pierde, pena.

Incluso los orgullosos Áureos
se inclinan ante esta ley eterna.
Porque hasta los dioses sufren,
hasta los árboles plañen,
hasta los cielos lamentan.

Si deseas escuchar esta historia,
acércate, amigo, y pon la oreja.
Y no olvides echar en mi cuenco
alguna de esas monedas.

El mundo era joven y fértil
y Ónalil, Áurea de la bondad,
paseaba, mohína, por sus cumbres,
presa de la incertidumbre,
aquejada de un terrible mal.

Contemplaba la diosa un desfile
de majestuosas nubes blancas,
acariciaba su delicada piel
el frescor de la brisa mansa.

Mas hacía ya mucho tiempo
que los placeres Ónalil no gozaba,
pues sentía una falta, una sed, un vacío
que le robaban la risa y el brío.
Un sufrir del que la Áurea era esclava.

En su desdicha, la diosa gritaba,
y sus alaridos teñían las nubes de oscuro,
tornaban en vendaval la brisa
y el verano en invierno crudo.

Ónalil buscaba sin pausa un remedio
al dolor que la afligía,
pero ¿cómo sanar un mal
tan blasfemo, antinatural,
que hace sufrir sin nacer de herida?

Meditando sobre estos temas,
la Áurea perdió sus pasos.
Poniendo un pie delante del otro,
en la falda del monte se halló al ocaso.

Y fue allí, en un sendero
a medio camino entre dioses y hombres,
donde la Áurea oyó un llanto
que la arropó como un cálido manto
y pareció llamarla por su nombre.

Tal fue el vigor de la llamada
que Ónalil no supo a ciencia cierta
si era ella quien seguía a los sollozos
o los sollozos los que tiraban de ella.

Los gemidos la guiaron hasta un altar de piedra.
Y sobre el altar, una cesta.
Y en la cesta, unas pieles.
Y bajo las pieles, diez claveles.
Y entre claveles, la respuesta.

Un bebé humano en sacrificio,
una niña entregada en ofrenda
para calmar los gritos de la Áurea
y a los cielos que lamentan.

Pues convertido por el sufrir de la diosa
en cruel invierno el pacífico estío
la cosecha no arraigaba a tierra
y sembrar trigo era una guerra
que ganaban la helada y el frío.

Sin dudarlo un solo instante,
acogió a la niña en su regazo.
Mutó el bebé lágrimas en risas
cuando la diosa lo estrechó entre sus brazos.

Buscó la niña, muerta de hambre,
con la boca, voraz, el pezón.
Y en tanto la leche manaba del seno
la diosa sintió que el veneno
abandonaba su corazón.

«Oh, dulce criatura,
¡Qué lista eres! ¡Qué astuta!
Le has mostrado su error a esta diosa
con claridad impoluta.

Por muchas lunas creí
que el origen del dolor se hallaba
en el afecto que no recibía,
cuando en realidad residía
en el amor que mi pecho albergaba

y que, sin nadie sobre quien verterse,
el sufrimiento tornaba cristal
la frustración hacía añicos
y sus pedazos eran mi mal».

A la luz de las estrellas,
danzando cual bailarina,
volvió Ónalil a las altas cumbres,
donde esperaba Varsee,
de quien era concubina.

Pero, al presentarle al bebé
que era su medicina,
el Señor de los Áureos
mostró pesadumbre.

Con ceño fruncido,
faz tenebrosa,
puños crispados,
labios callados,
escuchó Varsee hablar a la diosa:

«Contempla, mi amor, la cura,
el remedio al dolor que me aquejaba.
No soy odre al que llenar de cariño,
sino fuente de la que el cariño mana».

Varsee se alzó de su trono
y su voz reverberó, irritada:
«¿Y no puedes volcar en mí tu afecto,
en mí, que soy perfecto,
en lugar de en una simple humana?

En mí, que he compartido contigo
el sol y las lunas,
los ríos y océanos,
los bosques, los valles y las dunas».

«El amor, mi buen señor,
es un diamante de cien caras.
Brilla en todas sus facetas
con mil luciérnagas inquietas
y la gracia de las hadas.

Me entrego a ti como concubina
y de mi actitud no tendrás reproche:
de mi adoración gozarás en los días
y de mi pasión en las noches.

Pero a esta niña, mi amable señor,
me entrego como madre.
Y no le faltarán cariño ni atención,
paciencia, consuelo o protección
mientras su voz lo demande».

Varsee montó en cólera ante tal desplante
y volvió contra la diosa una mirada asesina.
«El Señor de los Áureos no comparte con nadie
el amor de sus concubinas.

Te lo advierto, Ónalil:
si para tenerte de nuevo entera,
me obligas a cortar los lazos
que te unen a esa criatura
que acunas en brazos,
los cortaré a mi manera.

Por el afecto que te profeso
te doy hasta el amanecer
para despedirte de la humana.
Pero una cosa has de saber:

Al alba, mujer,
iré en busca de las lamias.
Y allá abajo, en las simas,
ningún ser escatima
en hacer gala de su infamia.

En los salones del Inframundo
parlamentaré con la sierpe matriarca.
Ella atenderá mis órdenes
o rendirá cuentas ante la Parca.

De las profundas madrigueras
que habitan las serpientes-doncella
me llevaré a la mejor guerrera;
de entre sus hermanas será la primera
que bajo el sol dejará huella.

Con hollín tizaré de azabache
sus blanquecinas escamas.
El tinte defenderá de la luz del día
a esa pálida dama.

Y así, con la Lamia Oscura,
pondré fin a tu bravata.
Desde el nacer del siguiente sol
la mujer serpiente no cejará en su rol
hasta beber del bebé la sangre escarlata».

La diosa huyó esa misma noche
con una niña envuelta en sus faldas,
Rauda corrió bajo las dos lunas;
de plata una, la otra esmeralda.

Rauda atravesó los campos
de azucenas, camelias y malvas,
pantanos pardos,
lagos azules
y campiñas gualdas.

Pero de poco sirvió su tesón,
pues al despuntar el albor
aún más rauda reptó
la Lamia Oscura a su espalda.

Ónalil se internó en un bosque
con tal de esconder su rastro
y en un claro, con voz aguda,
a los árboles rogó ayuda
bajo el resplandor del gran astro:

«Encina, Pino,
Sauce, Palidexo,
cubrid a mi niña de hojas,
ocultad su aliento.
Vosotros, que cuidáis de vuestra semilla.
Vosotros, que entendéis cómo me siento».

«No», respondió la Encina.
«No», contestó el Pino.
«No», se negó el Palidexo.
«Si el Señor Áureo llegara a enterarse, nos talaría.
Y no hay árbol en este claro dispuesto a ser tocón todavía».

La diosa lloró entonces
como agua que desborda su cauce
mas, en ese momento,
dijo plañendo el Sauce:
«Es cierto que talado no quiere ser ninguno,
pero árboles conmovidos hay al menos uno».

Zarandéo el Sauce sus ramas,
y a él se unió con premura el Castaño,
seguido del Mimabrisas, el Bellasombra y el Haya.
Cayeron más hojas que hombres en una batalla;
bastantes para perpetrar el engaño.

Ónalil arropó a la niña
bajo ese manto crujiente y extraño
donde, oculta a la vista,
quedaba libre de todo daño.

«El pelaje que habéis perdido
brotará de nuevo en primavera,
y os juro por mi orgullo de diosa»,
dijo la Áurea, generosa,
«que más lustrosa que ninguna será vuestra cabellera.

Y a ti, amigo Sauce,
por haber respondido el primero,
le concederé brillo a tu savia,
llevarás luz por sombrero.

Te nombro rey de los bosques.
Fulgente como la plata
resplandecerás en la noche;
cada hoja, un reluciente broche,
un faro que a la oscuridad combata».

«Os agradezco el rango, señora,
pero ante vos seguiré siempre inclinado,
pues sin servir a una reina digna,
no tiene sentido ser soberano».

Pero ese bonito instante
lo manchó una sonrisa lobuna:
la de la Lamia Oscura.
Ojos ciegos, lengua bífida y garras desnudas
invadieron el idílico claro.

Y a su lado apareció Varsee:
porte imponente, brazos cruzados
y un mohín de impaciencia
en su gesto airado.

Oteó alrededor, buscando a la humana.
Recorrió el bosque con la mirada
sin encontrar de la niña el más leve indicio.
Esa afrenta le sacó de quicio,
y la furia prendió su aura dorada.

«El bebé no está aquí»,
le mintió la diosa.
«Que tu dama-serpiente
se vuelva a su fosa».

Pero el Señor de los Áureos rio al fijarse
en los árboles de hojas pelados.
«Con gran desatino
escogen enemigo
tus endebles aliados.

Eligiendo rivales
no tienen olfato.
¿No saben que mi voluntad es ley
y mi voz mandato?».

Y con estas palabras
alzó el dios las manos.
Las nubes rugieron,
los cielos desbordaron,
acudieron cien vientos de lugares lejanos.

Voló el lecho de hojas
formando mil remolinos.
La niña, descubierta,
se enfrentó a su destino.

La lengua vibró en las fauces
de la pérfida Lamia Oscura.
Saltó al cuello de la pequeña
sin esperar de Varsee una seña,
presa de la locura.

Siguiendo el salvaje instinto
de su especie, tan temida,
bebió la lamia del bebé
la sangre y la vida.

No dejó nada en las venas
para las mariposas rojas.
Ni un solo sorbo,
ni un solo trago,
ni una sola gota.

Cayó Ónalil de rodillas al fango,
aplastada bajo el peso de la tristeza.
Cayó de rodillas, llorando;
entre sus palmas, la cabeza.

Sus sollozos resonaron en los campos
y las banshees gimieron, funestas.
Recordando que hasta los dioses sufren,
hasta los árboles plañen,
hasta los cielos lamentan.

Pues por firme, por sereno,
por poderoso que sea,
todo el que ama, pierde,
y todo el que pierde, pena.

Ante esa terrible escena,
Varsee, compungido,
comprendió por primera vez
que, si con prisas sentencia el juez,
la justicia puede errar camino.

Tomó el cadáver del bebé
y, arrepentido por la riña,
se mordió el labio y vertió su sangre
en la boca de la niña.

La pequeña abrió los párpados
y lloró, de aliento henchida,
cuando Varsee se la tendió,
vencido por la emoción,
a su querida concubina.

«Ahora que porta mi sangre
esta mortal es casi divina.
No conocerá nunca
la desdicha ni la ruina.

Sagrada será su estirpe,
benditos sus hijos,
santas sus hazañas.
Se loarán sus nombres
cuando los siegue la guadaña.

Y a ti, Ónalil, te ofrezco mis disculpas.
Los celos me han cegado.
He actuado como un déspota,
un demente, un necio infando.

Por mis inexcusables faltas
ni espero perdón ni lo demando.
Me basta saber
que a través de la pequeña,
a una parte de mí seguirás amando».

El Señor de los Áureos volvió entonces
cabizbajo a sus altas cumbres,
con pesar en el alma
y en el corazón, herrumbre.

Pues todo el que ama, pierde,
y todo el que pierde, pena.
Mas, si no se ama,
muere la vida en nuestras venas.



Obras / *Works*





© Mariano Martín Rodríguez

Versiones españolas decimonónicas de las leyendas fabulosas europeas de maese Manole y el peje Nicolao

*EDICIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN
RODRÍGUEZ*

La leyenda¹ es uno de los grandes géneros de ficción fabulosa del siglo XIX, entendiéndose por *fabulosa* la clase de ficción que se caracteriza por introducir elementos sobrenaturales en el mundo primario o fenoménico en que se

desarrolla. Estos elementos se admiten de forma natural, normalmente por tratarse de intervenciones divinas en las que se cree o finge creer, tanto si proceden del acervo del paganismo antiguo como si se fundan en

¹ Conviene distinguir cuidadosamente entre *mito* y *leyenda*. El mundo del mito es esencialmente distinto también al nuestro fenoménico o primario, por lo que cabe considerar mito, no leyenda, toda aquella historia que se desarrolle en el «tiempo primordial» anterior o posterior (piénsese en los mitos apocalípticos) a nuestro universo material, mientras que las leyendas tienen base histórica, están relacionadas con una topografía real y cuentan historias de personas, no de dioses como es el caso de los mitos.

el folclore religioso cristiano en torno a las vidas de santos o los milagros de imágenes de Jesucristo o la Virgen María que tanto abundan en las literaturas de países culturalmente católicos como lo era indudablemente España en aquel siglo. En este contexto aparecieron obras legendarias cristianas tan célebres como los poemas narrativos miraculísticos «A buen juez mejor testigo» (*Poesías*, 1838) de José Zorrilla (1817-1893) o «A Virxe do Cristal» [*La Virgen del Cristal*] (*Aires da miña terra* [*Aires de la tierra*], 1880) de Manuel Curros Enríquez (1851-1908), entre otras muchas que ensalzaban la historia religiosa local. La popularidad de estos poemas se debía no solo a la indudable pericia literaria de sus autores, sino también a su capacidad para transfigurar en poesía tradiciones vivas en torno a imágenes sacras tan veneradas como la pontevedresa cuya leyenda narra Curros Enríquez o la toledana del Cristo de la Vega, cantada por Zorrilla en su poema.

Este enraizamiento de la leyenda en el propio terruño hispano es característico de la inmensa mayoría de las que se escribieron entonces en los distintos idiomas del país, incluso de aquellas no ligadas completamente a un objeto o monumento locales. Por ejemplo, el conjunto de leyendas en torno a la «pérdida de España» por el mal proceder del rey don Rodrigo era una materia literaria común de interés para todas las regiones sucesoras de la antigua Spania visigoda y fue retomado por numerosos escritores hispanos, José Zorrilla entre ellos, y también por extranjeros como el estadounidense Washington Irving (1783-1859) en su *Legends of the Conquest of Spain* (*Leyendas de la conquista de España*, 1835), entre muchos otros, desde Francia hasta Rusia. Así se convirtió en un motivo literario internacional. Otras materias legendarias españolas, aun tan católicas como la del doble

milagro antijudío de otro Cristo toledano, merecieron también recreaciones en literaturas no hispánicas, por ejemplo, la magistral novela corta «El Christo de la Luz» [*El Cristo de la Luz*] (*Tři legendy o krucifix* [*Tres leyendas sobre el Crucifijo*], 1895) del checo Julius Zeyer (1841-1901). Estas y otras materias legendarias hicieron de España un lugar privilegiado en la Europa y la América decimonónicas como gran tierra de *leyenda*. Por ello, las relaciones literarias en este género no eran simétricas y, por una vez, fue España la potencia literaria exportadora de motivos y procedimientos de narrativa legendaria, tanto por el éxito internacional de extranjeros hispanistas como Irving como el de españoles como el mismo Zorrilla, cuya leyenda del Cristo de la Vega se tradujo y adaptó varias veces al francés, una vez incluso por el célebre poeta neorromántico Edmond Rostand (1868-1918), o el injustamente olvidado Eugenio de Olavarría y Huarte (1853-1933), cuyas *Tradiciones de Toledo* (1880) fueron las que inspiraron aquella leyenda de Zeyer. Sin embargo, no faltó tampoco en España quien, superando el hondo localismo tan común en su(s) cultura(s), pensara que se podía rivalizar con los ingenios extranjeros adoptando materias legendarias de otros países.

Hubo en el siglo XIX español un verdadero florecimiento de las «leyendas del Antiguo Oriente», según el término acuñado por Juan Valera (1824-1905) en 1870, aunque esa especie literaria ya existía, siendo su ejemplo más famoso «El caudillo de las manos rojas» (1858) de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Hubo también versiones de la materia británica más universal, la artúrica, con poemas como el poema «Los encantos de Merlín» (*Ecos de las montañas*, 1868) de Zorrilla. Sin embargo, las leyendas más famosas de otros países europeos apenas encontraron cultivadores entonces en España, o al menos

así se ha creído tradicionalmente, a juzgar por el silencio que ha rodeado las tentativas de algunos autores. Este lamentable silencio, que se debe tal vez a un grado de cosmopolitismo más bien escaso entre los historiadores españoles de la propia literatura, no ha facilitado que sus leyendas de asunto extranjero se conozcan y aprecien, ni en España ni en los países de donde proceden tales leyendas. Un ejemplo palmario de ello es el desconocimiento en Rumanía de la existencia en España de una notable versión narrativa de su materia legendaria más conocida, la del maese Manole, pese a los amplios estudios allí dedicados a su fortuna literaria europea, una fortuna que acreditan, por ejemplo, el poema en inglés «Manoli» [Manole] (1862) de W. M. W. [Walter Mark Willis] Call (1817-1890) y el cuento en alemán «Meister Manole» [Maese Manole] (*Aus Carmen Sylvas Königreich: durch die Jahrhunderte* [De reino de Carmen Sylva: a través de los siglos], 1887) de Elisabeth zu Wied (1843-1916), primera reina consorte de Rumanía. En el propio país ha inspirado también obras muy destacables, como el drama *Meșterul Manole* [Maese Manole] (1927) de Lucian Blaga (1895-1961), cosa natural por haberse convertido en la más famosa de las leyendas nacionales rumanas desde la publicación de la balada correspondiente por Vasile Alecsandri (1820-1890), con el título de «Mănăstirea Argeșului» [*El monasterio de Arges*], en su colección de *Poezii populare* [Poesías populares] (1852) de su tierra recopiladas y refinadas estilísticamente por él.

Alecsandri mismo tradujo su colección al francés, la lengua internacional de la época,

con el título de *Ballades et chants populaires de la Roumanie* [Baladas y cantos populares de Rumanía] (1855). En ella, la de Manole figura con el título de «Le monastère d'Argis». Ahí es sin duda donde la leyó el mentado Olavarría y Huarte, pues el personaje principal, Manole, figura en la versión francesa como «Manoli», y el río Argeș, cerca de cuyo curso se erigió el monasterio construido por aquel según la leyenda, aparece como «Argis» tanto en francés como en la reescritura en prosa castellana hecha por aquel con el título de «El monasterio de Argis» y el subtítulo de «Tradición rumana», siendo *tradición* el término preferido por Olavarría para designar el género literario que se suele denominar *leyenda*. No obstante, la de Manole puede considerarse tanto *leyenda*, por ser una narración fabulosa de ambiente histórico y exactamente localizada, como *tradición*, ya que su transmisión había sido oral hasta la época de Alecsandri y lo siguió siendo después de que esta la consignara libremente por escrito, pues recopiladores posteriores de poesía popular rumana dieron a conocer otras versiones y variantes orales de la misma historia.

La leyenda de Manole es la principal manifestación rumana de un motivo folclórico común a todo el sudeste europeo, desde Hungría a Grecia y desde Albania a Bulgaria. Se trata de la historia fabulosa y tradicionalmente misógina² de una mujer emparedada por su marido en la construcción (puente en la tradición griega, fortaleza en la serbia, iglesia monástica en la rumana, etc.) que aquel pretendía erigir, pero que se derrumbaba cada

² El hecho de que la persona sacrificada sea una mujer corresponde a una mentalidad tradicional que atribuía menos valor a las personas de sexo femenino y a los menores (en otras tradiciones de sacrificio humano, son niños las víctimas). En el caso de esta leyenda balcánica hay que tener en cuenta, no obstante, que tal vez se pretendería con ello conmover a su público popular. El final luctuoso de los sacrificadores en la leyenda rumana sugiere, además, una condena del crimen. La justicia poética castiga a los asesinos e invierte así la misoginia del planteamiento mediante la exaltación implícita de la víctima femenina y la anulación tanto ética como física de los varones agresores, a lo que se añade, en la versión de Olavarría y Huarte, la denuncia del poder patriarcal del príncipe tirano.

día. Para impedirlo, el maestro albañil y sus compañeros deciden sacrificar a la primera de las esposas que acudiera al día siguiente a llevarles la comida. La joven desafortunada suele ser la esposa encinta del maestro. Tras su sacrificio, las misteriosas fuerzas que habían entrado en juego permiten que el edificio se levante, tras lo cual el doliente sacrificador paga con su vida la muerte ritual de la persona que él más amaba. De todas las versiones balcánicas, Olavarría recreó la balada serbia correspondiente en el relato, también en prosa, titulado «La fundación de Scutari», que figura en el sumario de su libro *Leyendas y tradiciones* (1888). En cambio, no recogió en volumen «El monasterio de Argis» tras su doble aparición en el diario *El Constitucional*, con fecha de 28 de enero de 1878, y en el semanario toledano *El Ateneo* el 28 de marzo de ese mismo año³. Ambas versiones son prácticamente idénticas, aunque la toledana es algo más extensa, ya que el autor incluyó en ella un par de párrafos introductorios sobre las invasiones bárbaras que habían sufrido a lo largo de los siglos los rumanos, herederos de los colonos latinos allí instalados tras la conquista romana de Dacia, hasta la tardía constitución de los primeros Estados cristianos por la misma época en que los reinos también cristianos del norte de la península ibérica fueron consolidándose y expandiéndose a costa de los reinos musulmanes andalusíes. También aludió en esa introducción a las iglesias levantadas por los soberanos medievales rumanos entre guerra y guerra y que inspiraron tradiciones populares como la de Manole. Esta breve introducción, escrita

en un bella prosa poética, contribuye a acercar a su público español el exótico universo de una leyenda procedente de un país que apenas había declarado su independencia del imperio otomano unos meses antes, independencia que sería reconocida internacionalmente en el mismo año de publicación de «El monasterio de Argis». Pese a la comunidad de latinidad lingüística, Rumanía era aún un país poco menos que desconocido en España y de ahí el interés histórico de la iniciativa cultural de Olavarría y Huarte. Por lo demás, este no se había limitado a ofrecer simplemente una hermosa versión de la leyenda, en la que brilla su pericia narrativa, que es patente a la vista de su dominio de las técnicas novelescas que demuestran los oportunos diálogos intercalados y la perfecta dosificación de los efectos de la intriga, con logrados elementos de suspensión (o *suspense*) y misterio. Su relato se inscribía más bien en una labor de alta divulgación en forma de conferencia sobre la literatura popular rumana pronunciada en el Ateneo de Toledo y resumida con bastante detalle en el mismo número en que apareció «El monasterio de Argis» como buena ilustración de esa literatura, al ser considerada ya entonces la balada de Alecsandri una obra maestra del arte de la palabra. Esta disertación, que se basa en el amplio prólogo explicativo que añadió aquel a su libro francés de baladas rumanas, aparecería íntegramente más adelante, con el título de «La poesía popular de Rumanía» en dos números (11 de julio y 25 de julio de 1880) de la revista toledana *El Nuevo Ateneo*⁴, con amplios resúmenes de otras baladas populares rumanas,

³ Puesto que ambas aparecieron en periódicos muy poco conocidos, la presente reedición persigue que «El monasterio de Argis» sea más fácil de encontrar y de leer, también para los eruditos rumanos y los estudiosos de su motivo folclórico. Nuestro texto se basa en la edición toledana: Eugenio de Olavarría y Huarte, «El monasterio de Argis», *El Ateneo*, i, 4 (8 de marzo de 1878), pp. 30-32. Indicamos una variante importante de la edición anterior: Eugenio de Olavarría y Huarte, «El monasterio de Argis», *El Constitucional*, III, 464 (28 de enero de 1878), p. 1.

⁴ También lo reprodujo en el número de 8 de octubre de 1881 de la revista madrileña *La América*.

entre las cuales él mismo había traducido en prosa y publicado en la misma revista, el 15 de marzo de 1879, la versión de Alecsandri del poema de aire mítico «Soarele și luna», con el título fiel de «El sol y la luna».

Olavarría y Huarte demostró así su extraordinario cosmopolitismo, sostenido por una curiosidad y una erudición no menos extraordinarias. Este cosmopolitismo y la atención evidente que recabó en Toledo a la vista de la calidad de su publicación no extrañaría quizá tanto si los destinatarios de su empresa hubiera sido el público de urbes como Barcelona y Madrid, donde una iniciativa de este tenor podría considerarse tal vez natural, sino los de una ciudad gloriosa en el arte y la historia, pero que entonces no era más que una pequeña ciudad de provincias con la ambigua fama de ser una «ciudad muerta» para disfrute melancólico de intelectuales decadentistas, cuando no se la tachaba de ciudad levítica de curas y militares, como harían tantos escritores españoles ajenos a la vida real de la ciudad y probablemente desconocedores, por tanto, de la existencia en ella de una pujante intelectualidad laica, positivista en filosofía y progresista en política, cuyo órgano era el Ateneo y a la que pertenecieron, entre otros, el federalista Enrique Vera y González (1861-1916) y el mismo Olavarría y Huarte. La postural liberal de este último se desprende, en «El monasterio de Argis», de su pintura del príncipe que estaba en el origen de la tragedia familiar de Manole, sobre quien pesaba la pena de muerte si no terminaba la iglesia. La baja estofa moral del monarca queda luego subrayada por sus actos tras admirar la hermosa obra fruto del sacrificio, de modo que su tiranía se retrata a sí misma: el príncipe Rodolfo el Negro hace honor a su apodo. Esta dimensión política es en buena parte una aportación original de Olavarría y Huarte a la leyenda que la moderniza y realza su

interés para el lector contemporáneo, tanto en la Toledo abierta al mundo de finales del siglo XIX como hoy, cuando no andamos escasos de tiranos de toda clase y color.

Lo mismo puede aplicarse a otra versión española decimonónica de una leyenda europea medieval, la italiana del peje Nicolao. Este habría sido un muchacho napolitano o siciliano que desde niño se habría encontrado tan a gusto en el mar que habría sido capaz de pasar sumergido en el agua mucho más tiempo que cualquier ser humano, como si tuviera las cualidades de un pez, y de ahí su apodo. Su reputación habría llegado a los oídos de su soberano, el rey Federico, quien habría puesto a prueba sus capacidades obligándolo a buscar en el fondo del mar un objeto precioso que aquel había arrojado con tal propósito. Por desgracia, no se dio por satisfecho con una sola prueba, y el pobre Nicolao acabó por pagar trágicamente las consecuencias de la malsana curiosidad del monarca. Visto su asunto, podría decirse que el motivo antitiránico está ya inserto naturalmente en ella, pero eso no la hizo más popular en la Europa liberal que la de Manole. En la propia Italia, apenas sabemos de ningún tratamiento literario hasta «La leggenda del Faro» [La leyenda del Faro] (*Leggende e fantasie* [Leyendas y fantasías], 1893) de G. A. [Giovanni Alfredo] Cesareo (1860-1937), pero este sustituyó en el papel de ordenante al rey de la leyenda por una princesa, de modo que la crítica política se transforma en crítica misógina de la crueldad sentimental femenina. En cambio, la reescritura española de la misma leyenda es fiel a su materia, pues es el rey el que arroja dos veces la copa que Nicolao debía rescatar del fondo del mar, con desenlace funesto en el segundo intento, cuando el pobre chico acaba siendo pasto de un monstruo marino, cuya imagen no está exenta de cierta negra comicidad. Su aparición novedosa en la leyenda procede seguramente

de tantas historias sobre gigantescos animales marinos que se enfrentaban a la tripulación de los buques en la narrativa de aventuras con la que el autor catalán de origen canario Ángel Guimerà (1845-1924) estaría seguramente familiarizado en su juventud, que es cuando escribió el poema de «El pez Nicolao», inédito hasta la presente publicación. Su manuscrito, sin tachadura alguna y con bella letra que hace pensar que se trata del texto definitivo, figura en una libreta escolar custodiada en la Biblioteca de Catalunya⁵ que lleva el título exacto de *Poesías castellanas de L'Àngel y apuntacions* [Poesías castellanas de Ángel y apuntes]. Sus textos remontan al parecer a los años 1860-1862, aunque no se puede descartar una datación algo posterior. En cualquier caso, se trata de una composición temprana entre otras que su autor escribió en su lengua materna, el castellano, pero que no quiso publicar él mismo, tras haber decidido convertirse en un escritor exclusivamente en su lengua catalana de adopción, a la que ofrecería algunos de los mejores poemas narrativos breves de su literatura, por ejemplo, el histórico-arqueológico «Indíbil i Mandoni» [*Indíbil y Mandonio*] (1875) y el épico-fantástico «L'honor real» [*El honor real*], ambos recogidos en un volumen de *Poesies* [Poesías] (1887).

Aunque en castellano ya había escrito el hermoso poema «Las Islas Fortunadas» (publicado póstumamente en 1954), que es un temprano ejemplo de *mitopoiesis* integral,

su musa del período canario aún no domina completamente la retórica del verso o al menos eso parece desprenderse de la lectura de «El pez Nicolao». No obstante, este poema estilísticamente quizá deficiente se lee con agrado, creemos, al menos por lo fluido de la narración, en la que no faltan otras notas originales, como la insistencia en la pobreza de Nicolao como causa de su trabajo en el mar desde tan pequeño que pudo aclimatarse al líquido elemento hasta alcanzar su sobrehumana capacidad de inmersión. También es la pobreza la que le hace aceptar el riesgo de perecer ahogado o devorado en el agua para obtener la copa de alto precio que el rey le ha ofrecido como cebo. Este móvil se nos antoja mucho más verosímil que el sentimental al que después recurriría Cesareo en su muy apreciable versión de la misma leyenda, pero conviene tener en cuenta la diferencia de épica: tanto Guimerà como su coetáneo y compatriota Olavarría y Huarte se educaron y maduraron en un ambiente permeado por las escuelas positivista y realista, y ambos fueron liberales progresistas, por lo que se antoja natural que sus planteamientos fueran parecidos entre sí y distintos a los adoptados por el decadentista Cesareo y el novecentista Blaga al reescribir cada uno, según sus convicciones y preferencias estéticas, estas leyendas de amplia circulación europea, leyendas cuyas versiones siguientes demuestran que tuvieron también digno cultivo en castellano en el siglo XIX español.

⁵ La signatura es Fons A. Guimerà, caps 6/1, folios 1-4. La Biblioteca de Catalunya ha digitalizado este manuscrito, haciéndolo público y brindándonos así la oportunidad de publicarlo, por lo cual esta ilustre institución merece todo nuestro agradecimiento.

EUGENIO DE OLAVARRÍA Y HUARTE

El monasterio de Argis

Tradición rumana

La época en que floreció Radul-Negru (Rodolfo el Negro), en Valaquia, marca la reconstitución de la nacionalidad en Rumanía. Tras las invasiones de los bárbaros que empujaron a los habitantes de la antigua Dacia hasta los Cárpatos, cuando hubieron pasado ya como un torrente los tártaros y mongoles, poco a poco los habitantes de las montañas dejaron su alta cima; descendieron a su falda primero, a su pie más tarde, y fueron apoderándose de su perdido territorio como en la narración bíblica los libertados del diluvio, cuando ha pasado la cólera de Dios, vuelven a pisar la tierra cuya ausencia lamentaban. Y del mismo modo que nuestros pequeños reinos de la Edad Media se formaban con los palmos de terreno arrebatados a los árabes invasores, Radul-Negru, abriendo un nuevo período en la historia nebulosa de su patria, fundó en el siglo XIII el principado de Valaquia.

Y como era preciso dar gracias al Dios que tan visiblemente les protegía devolviéndoles las

tierras arrebatadas a sus padres, en los cortos intervalos que sus enemigos les dejaban para ocuparse en sus asuntos interiores, los rumanos elevaban por doquiera templos que celebrasen su triunfo y llevaran a los siglos venideros el recuerdo de los siglos de lucha que los habían precedido. En la mayor parte de ellos y como un sello que acredita la fecha de su fundación, se ven todavía viejas estatuas de Radul-Negru, a quien representan con traje talar bordado de oro y plata y ceñida la cabeza con una corona.

Todos estos edificios, como cualquier monumento de piedra de Rumanía, tienen su víctima y su historia; la primera es un ser sencillo y delicado a quien la fatalidad sacrifica; la segunda es una tierna leyenda que, narrada por un aldeano durante la noche y junto al fuego del hogar, hace asomar las lágrimas a los ojos de quien la escucha. Entre estas bellas tradiciones, ninguna tan dramática ni tan conmovedora como la que tiene por asunto la fundación del

Monasterio de Argis, situado junto al pequeño río de este nombre.

Vamos a transcribirla procurando conservar sus bellezas, que son infinitas; sus encantos que no se pueden enumerar.

Era una mañana de primavera; el sol había dejado apenas su blando lecho de nubes y se elevaba en el horizonte, y ya Radul-Negru, acompañado de Manoli y nueve albañiles compañeros suyos, caminaban en silencio por la margen del Argis. Buscaban sitio en que elevar un monasterio que cantase el poder y la magnificencia del primer príncipe de Valaquia, y Manoli, el más hábil arquitecto del principado, había sido elegido para llevar a cabo esta obra de arte.

No anduvieron mucho. Cuando llegaron a un lugar apartado y sombrío en que el alma parecía querer acogerse a su Creador huyendo la soledad de la tierra, Radul-Negru se detuvo dejando oír un grito de satisfacción. Y después de elegir el emplazamiento del templo, dejó allí a Manoli y sus nueve compañeros diciéndoles:

—Elevad aquí el monasterio que juntos hemos proyectado, siguiendo en todo mis instrucciones, y no me demoréis la satisfacción de verle concluido. Os daré poder y riquezas en recompensa de vuestra obra; pero hacedla en breve porque, de lo contrario, juro a Dios que os hago enterrar vivos en los cimientos.

Y se alejó hacia Curte de Argis, donde había trasladado su residencia.

Manoli y sus compañeros empezaron a trabajar sin demora, llenos de fe. Ellos también querían que su obra fuese digna del nombre que se habían creado entre sus compatriotas y complacer, además, a su príncipe, aquel guerrero valiente que, viendo reconquistada

ya su independencia, quería reconstruir su nacionalidad.

Pero algún poder extraño se oponía sin duda a los deseos de los pobres artistas y extraviaban en su camino los votos que incesantemente hacía a Dios Radul-Negru por la terminación de su famoso monasterio. Todos los muros que construían durante el día se venían abajo por la noche y, a la mañana siguiente veíanlos convertidos en montón de escombros.

Los desgraciados se desesperaban. Consideraban perdida su gloria por aquel funesto influjo que se oponía a la realización de sus trabajos y, además, temían la venganza del príncipe, que nunca les perdonaría su impotencia. Pero su temor y sus esfuerzos se estrellaban ante una causa más poderosa que su voluntad y los días pasaban y, con ellos, las esperanzas que hicieran concebir y que, como los últimos reflejos de la luz, se perdían entre las sombras de la noche.

Una mañana en que se hallaban más tristes, Manoli se despertó sobresaltado y llamó en torno suyo a todos sus compañeros. Había tenido un sueño extraño que aún le hacía sufrir penosamente. Una voz sobrenatural le había anunciado que los muros que levantasen no tendrían solidez y se derrumbarían hasta que enterrasen viva en ellos la primera mujer, esposa o hermana, que fuera a llevarles la comida. Obligados por la necesidad, todos juraron sacrificar al ser querido a quien la suerte designase como víctima y, al tomar este acuerdo, extendían su ávida mirada por la vasta llanura, el corazón desangrado por el dolor.

Claro y brillante era el día. El sol, como un globo de fuego, se levantaba en el espacio, envolviendo el mundo en sus miradas de amor y el firmamento, semejante a una inmensa sábana azul, se bañaba en aquellos rayos que le daban encanto y alegría. Los alrededores del futuro monasterio estaban solitarios; solo el soplo del

viento entre las hojas de los álamos y los abetos turbaba el silencio que ningún otro ruido interrumpía, y Manoli y sus nueve compañeros, sobre las ruinas del deshecho muro elevado el día anterior, palpitantes de horror y de esperanza a la vez, con los ojos salientes y la respiración entrecortada, interrogaban el campo que ante ellos se extendía, como si en él se fuera a pronunciar su dicha o su condenación.

De pronto, diez gritos simultáneos sonaron claros y distintos; nueve de ellos revelaban una inmensa alegría, una explosión de vida y de felicidad; el décimo, triste, desgarrador, semejante al de la cuerda de un arco que se rompe dejando escapar un sonido seco y estridente. Allí, a lo lejos, como una ligera paloma, había aparecido en dirección al monasterio, la mujer de Manoli; de Manoli, que, mientras sus compañeros se regocijaban, bendiciendo a Dios por su buena fortuna, se retorció por el suelo presa de grandes convulsiones. La primera persona que había visto, condenada a una muerte horrible, era su esposa, joven, bella, y que llevaba en su vientre el fruto primero de un amor sin límites consagrado hacía poco por la iglesia. Y era él, el que tanto la amaba, el que debía inmolarla sin que los ayes de la pobre víctima pudieran hallar eco en su corazón...

Pero la fe no le abandonó un momento. Su esposa estaba lejos todavía y aún podía salvarse. Se arrodilló, cruzó sus manos fervorosamente y oró, diciendo:

—¡Oh Señor, Dios misericordioso; haz que se abran las cataratas del cielo, y que la lluvia, al caer sobre la tierra, desborde ríos y forme torrentes que obliguen a mi mujer a volver sobre sus pasos!

El viento que acariciaba su cansada frente llevó hasta Dios sus ruegos y, de repente, como si sus palabras hubieran sido una invocación, el sol se escondió tras cárdenas nubes que en un

instante se formaron en el horizonte, y empezó a llover de tal manera que el cielo parecía próximo a desplomarse sobre la tierra amedrentada. Y los ríos salieron de madre, y formaron bien pronto torrentes que inundaron la llanura. Pero la fiel esposa que llevaba de comer a su bien amado no quiso que este careciese del sustento que necesitaba y, superando todos los obstáculos, huyendo de las aguas que por doquier la perseguían, como una ligera barquichuela que burla la furia de la tempestad, siguió, aunque lentamente, aproximándose al lugar de su perdición.

Manoli, que presenciaba todo esto preso de mortal angustia, cayó de hinojos nuevamente y elevó a Dios su ruego con más fervor que antes:

—¡Oh Dios, Señor misericordioso; desencadena un gran viento sobre la tierra que tronche los álamos, conmueva las montañas, despoje de sus hojas a los abetos y obligue a mi esposa a volver sobre sus pasos!

Y otra vez oyó Dios su oración, y sopló sobre la tierra un huracán terrible, que tronchaba los álamos y los abetos y desquiciaba las montañas, formando una escena imponente acompañada de infernal estrépito. Pero nada pudo detener a la joven esposa, que, siempre pensando en el dueño de su alma, burló la furia del viento como antes la del agua y vino a caer rendida, jadeante, en los brazos de su marido, que la recibió en ellos suspirando. El destino había hablado; era preciso resignarse.

Tras un breve descanso en que la pobre mujer refirió a Manoli todos sus sufrimientos y, a continuación y con esa volubilidad encantadora de las mujeres, todas sus esperanzas, el infeliz arquitecto, que poco a poco sentía que se le agotaban las fuerzas, dijo a su esposa, poniéndola de pie junto al muro:

—Olvida cuanto ha pasado y para ello ven y nos divertiremos un rato. Estate quieta y coopera a nuestra broma. Vamos a emparedarte.

La joven, gozosa, se echó a reír y se puso en el sitio señalado batiendo las palmas. Entonces Manoli hacinó materiales a su alrededor y empezó a trabajar. La obra cundía y no tardó mucho el muro en llegar a los tobillos de la desgraciada; subió más y, al ver que la llegaba a las rodillas, dejó de reír y con voz que helaba el espanto:

—Oh, Manoli, basta de este juego que me estremece —murmuró—; la pared se estrecha y oprime mi cuerpo.

Pero Manoli callaba y continuó edificando. El muro subió más y más. Después de cubrir las rodillas de la víctima, cubrió las caderas; más tarde, el seno. Mientras él trabajaba, ella se quejaba:

—Oh, Manoli, basta de este juego infernal, porque voy a ser madre. El muro se cierra y mata a mi hijo; mi seno sufre y llora lágrimas de leche.

Pero Manoli no la oía. El muro subió más y cubrió la cabeza de su esposa; subió más aún y la cabeza desapareció, y solo se oía dentro de la pared una voz débil como el vagido de un niño que acaba de nacer y que decía:

—Manoli, Manoli, el muro se cierra... mi vida se apaga...

Cuando terminó su tarea, el pobre arquitecto cayó desmayado al pie de la obra que a tanta costa había conseguido levantar y que encerraba todo lo que amaba en el mundo: su mujer y su hijo. Su dolor era silencioso; el exceso de sentimiento había secado sus lágrimas. Los nueve albañiles trabajaban también. El hombre es egoísta y aquellos, no más perfectos que el resto de su especie, se alegraban, pensando en su familia, de que otro hubiera sido el designado por la suerte para el cruento sacrificio. Y su trabajo cundió tanto, tanto, que no tardó en alzarse sobre la margen del Argis un monasterio severo y elegante, el más hermoso de los de su época.

Un día, Radul-Negru vino a presenciar los trabajos y no pudo contener un grito de satisfacción. Los artistas habían superado sus deseos. Levantó la cabeza para hablarles y les dijo:

—Decidme, leales servidores, si podréis hacer un edificio más hermoso que este.

Los diez amigos se inclinaron sobre sus andamios y le respondieron:

—Solo nosotros en el mundo, alteza, podríamos levantar un edificio como el que hoy te presentamos.

Al oír estas palabras, Radul-Negru reflexionó algunos instantes. Su orgullo no podía permitir que otro príncipe pudiese tener un templo superior al suyo y, para evitarlo, tomó una cruel determinación. Mandó cortar el andamiaje sobre el cual Manoli y sus compañeros daban la última mano a algunos detalles de construcción. Sorprendidos, los pobres artistas, ensimismados en su trabajo, se sintieron de pronto lanzados al vacío y los nueve albañiles, al caer en el suelo, fueron convertidos en piedras. En cuanto a Manoli, hasta el último momento siguió oyendo una voz que salía del muro y murmuraba, quejándose a su oído:

—Manoli, Manoli, el muro se cierra y mi cuerpo se oprime; mi seno se agota y mi vida se apaga.

Y pálido, loco de terror, queriendo huir aquella voz querida, que no tenía para él un reproche, pero que destrozaba su corazón, pareciéndole que el cielo y la tierra giraban a su alrededor, el desgraciado cayó al suelo desde la altura en que se hallaba. En el sitio en que se detuvo brotó al punto una fuente de agua clara, pero amarga y salada; era agua mezclada con lágrimas amargas cual los dolores de su vida...

La preocupación popular en Rumanía cree que todo monumento de piedra tiene una víctima cuya muerte le ha dado la solidez que le hace resistir los ataques del tiempo. Y esta creencia está tan extendida que, aún hoy, los

arquitectos rumanos colocan en los cimientos de los edificios un rosal en que han marcado la estatura, en la sombra de cualquier pasajero. Este, según la fe popular, está destinado a morir emparedado al cabo de cuarenta años⁶.

⁶ La versión de *El Constitucional* es algo distinta y más clara: «Y esta creencia está tan extendida que, aún hoy, los arquitectos entierran en los cimientos de los edificios que construyen un rosal, en que han marcado la estatura, tomada en la sombra de la primera persona que ha pasado por las cercanías al empezar la obra. Esta persona, según la tradición, está destinada a morir al cabo de cuarenta años y convertirse en alma en pena». (*Nota del editor*)

ÁNGEL GUIMERÁ

El pez Nicolao

En la ciudad de Catania,
de padres pobres nacido,
residía Nicolao,
puro y candoroso niño.

Desde su más tierna edad
se aficionó el chiquitillo
en el arte natatorio,
su placer más favorito.

Con su gruesa corpulencia
prosperó en este ejercicio
de tal modo que ya era
un nadador de los listos.

Mas su mísera pobreza
fue un poderoso motivo,
pues le obligara a buscar
para vivir un arbitrio.

Después que lo hubo pensado,
escogió el penoso oficio
de la pesca de corales
en el piélago pacífico.

Así pasó muchos años
siendo de la mar el hijo
y habitando entre su seno
como en su país nativo.

Tan pronto se recreaba
cuando este estaba quedito
como sabía pelear
al hallarlo embravecido.

Apenas el pez ligero,
por más que fuera atrevido,
recorrería sus aguas
como nuestro joven listo.

Si fuese ese tiempo de entonces
y le viera el gentilismo,
de seguro le tomara
por algún dios submarino.

En los días de tormenta
que espantaba a unos navíos,
él era de un puerto a otro
un correo siempre fijo.

Llevaba con este oficio
un cerrado canastillo
que suspendía a su cuello
hasta llegar al destino.

Consiguió tanto renombre
que era ya muy conocido
en las costas italianas
como un racional anfibio.

Hasta en la ciudad de Nápoles,
la fama con clarín listo
pregonaba por doquiera
de este joven los prodigios.

Llegó a saberlo en palacio
el monarca Federico,
hombre de orgullo extremado
y de continente altivo.

Le hace venir a la corte,
le trata como a un amigo,
y le ordena que le muestre
sus méritos infinitos.

Cerca del cabo de Faro
hay un hondo remolino
al que llamaban Caribdis
allá en los remotos siglos.

Allí le manda el monarca
que penetre, mas él hizo
un saludo y replicó
que era muy grande el peligro.

Entonces el soberano
arroja en el precipicio
una copa construida
de diamantes y oro fino.

Y le dice a Nicolao:
«Si la sacas de este sitio,
será tuya y, además,
conseguirás gran prestigio».

Entonces nuestro doncel,
por el oro seducido,
se arroja con ligereza
tras de la copa a los abismos.

Al cabo de mucho tiempo,
soltando unos agudos gritos,
él sacó de entre las aguas
el rostro con regocijo.

Llevaba su diestra armada
con la copa, cuyo brillo
reverberan los diamantes,
las perlas y los zafiros.

En presencia de la corte
y del rey, contó haber visto
monstruos horribles y feos
dentro de aquel laberinto,

que tenían por morada
las cavernas de granito,
las que cubrían con musgo
para fabricar sus nidos.

Como el rey era curioso,
su orgullo no satisfizo
tal relación, antes bien
quedó triste y pensativo.

Mas reponiéndose al punto,
coge otra copa de estilo
semejante a la anterior
y la sumerge allí mismo.

Nicolao, que esto vio,
ya conoció por instinto
la orden del rey y en el acto
quedó en el mar zambullido.

Por mucho tiempo la corte
aguarda el feliz arribo,
pero en vano, no vendrá
por más que aguardéis un siglo.

¡Pobre joven! Se ha extraviado
en un tortuoso camino
tapizado por doquiera
de conchas y de obeliscos.

Mas ya percibe la copa
y, al alcanzarla, ¿qué miro?
se encuentra dentro la boca
de gigantesco marisco.

Corred, pueblo, a socorrerle...
Dio ya el último suspiro,
su cuerpo está destrozado
por aquel monstruo maligno.

Así se acabó la vida
de Nicolao atrevido,
a quien Neptuno, celoso
de sí, víctima le hizo.



© Sara Martín Alegre
© Mariano Martín Rodríguez

Serie especial de ficción especulativa de lengua catalana

ALEXANDRE DE RIQUER

El bosque se defiende

*TRADUCCIÓN DE SARA MARTÍN ALEGRE
E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Alexandre de Riquer (1856-1920) es hoy conocido sobre todo por su variada actividad artística como pintor, ilustrador, cartelista y diseñador inscrito en el modernismo catalán de tendencia prerrafaelista y simbolista. Su obra literaria no le ha hecho acreedor de la fama que merecería por la calidad de su escritura, de un decorativismo discreto, y por la originalidad de su obra en el marco del decadentismo esteticista internacional. Sus hermosos poemas en prosa del libro *Cristantemes* [Crisantemos] (1899), algunos de los cuales son breves cuentos especulativos de tendencia alegórica, hacen de él un pionero de aquel género en catalán. Tal

vez menos original en cuanto a su forma, pero sí en cuanto a su contenido y la modernidad de su planteamiento, es su epopeya episódica *Poema del bosc* [Poema del bosque], que publicó en 1910, aunque sus distintos episodios aparecen fechados en el volumen en los primeros años del siglo xx. El género de la epopeya compuesta por poemas narrativos breves que se pueden leer como si fueran obras independientes, pero que se constituyen en epopeya global al recogerse juntos en uno o varios volúmenes, había sido consagrado, entre otros por Victor Hugo (1882-1885) gracias al éxito de crítica y de público que cosechó *La légende des siècles* [La leyenda de los

siglos], cuya versión completa apareció en 1886. Su título indica su contenido, que es una visión legendaria de la historia humana, contemplada desde una perspectiva de titanismo romántico. Su ejemplo fue seguido en la península ibérica por el portugués Teófilo Braga, con un conjunto de título y pretensiones similares, *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos] (1894-1895), cuyo didactismo positivista corta voluntariamente sus alas poéticas, algo que no puede afirmarse de la epopeya episódica de Riquer. Los diferentes capítulos que componen su *Poema del bosc* evitan la presentación directa de las ideas del autor, que prefiere recurrir a la sugerencia simbolista y estimular el ejercicio de la intuición para encontrar el recto sentido del texto. No obstante, como se trata con todo de una epopeya, la poesía no ahoga la dimensión ficcional y narrativa. Al contrario, la belleza de las imágenes y del estilo en general realzan la atmósfera de lírico misterio que caracterizan los distintos episodios y el conjunto entero.

El *Poema del bosc* tiene a menudo un aire fabuloso e incluso (épico)fantástico que concuerda perfectamente con su tema, pues Riquer, a diferencia de Hugo o Braga, concede el mayor protagonista a un bosque que es a la vez real y simbólico, bosque concreto y encarnación prototípica de una naturaleza virgen recorrida por fuerzas numinosas, como si estuviera animada. El misterio de esta especie de animismo poético es servido por la mostración, como si fueran reales en el mundo del bosque, de entes mágicos como ondinas y hadas, una de las cuales protagoniza el episodio fantástico y feérico a la vez de «Fada Doralissa» [*Hada Doralisa*]. Sin embargo, Riquer no olvida tampoco la historia humana y, de hecho, puede observarse en la sucesión de los poemas el orden cronológico acorde con el curso histórico

desde los orígenes, cuando el bosque empezó a sufrir la agresión humana, hasta su destrucción industrial moderna, que Riquer ejemplifica en los carboneros que utilizan la madera de los árboles del bosque para alimentar actividades (pre)industriales, pasando por distintas épocas, tales como la protohistórica de los druidas y su sustitución por la civilización de Roma, o la medieval a través de un original tratamiento de la materia artúrica en torno a la famosa espada «Escalibor», detalle que nos sugiere que Riquer se complace en entreverar lo histórico y lo legendario.

Entre estos episodios histórico-legendarios de este libro de Riquer, el titulado «El bosc se defensa» [*El bosque se defiende*]¹ destaca por más de un motivo. Al presentar una tribu de hombres orgullosos que se esfuerzan por desbrozar el bosque con rudimentarias hachas de sílex para luego roturar los campos resultantes, Riquer transmuta en poesía épica (también por la visión heroica que se desprende de las dificultades de la empresa acometida) una escena que, pese a la escasez de detalles arqueológicos concretos, hace pensar en el Neolítico, de manera que Riquer habría sido un pionero de la ficción prehistórica en catalán. Además, si el Paleolítico ya había inspirado cuentos como «Progreso» (1907), de Emilia Pardo Bazán, el Neolítico había sido un período apenas abordado antes en las literaturas ibéricas, a diferencia de otras literaturas del continente, en las que las sociedades llamadas *lacustres*, esto es, de agricultores que habrían vivido en palafitos en los lagos centroeuropeos, habían protagonizado narraciones en prosa e incluso en verso. En este contexto literario, «El bosc se defensa» realiza una aportación fundamental, más allá de su maestría estilística y poética indudablemente superior a la de cualquier

¹ La traducción que sigue se basa en la reedición crítica siguiente: Alexandre de Riquer, «El bosc se defensa», *Poema del bosc*, edició i introducció a cura de Roger Miret, Martorell, Adesiara, 2020, pp. 65-71.

otro epilio europeo de asunto prehistórico que conozcamos. Aunque existe algún precedente aislado de defensa de la naturaleza frente a su destructivo aprovechamiento humano, como el cuento de Catulle Mendès (1841-1909) titulado «L'arbre sacré» [El árbol sagrado] (*Le rose et le noir* [El rosa y el negro], 1885), Riquer adopta una postura ecocrítica muy actual, ya que se desprende claramente del tenor del poema que las simpatías del autor se dirigen al bosque que los hombres han empezado a talar, y no a estos últimos.

Las primeras estrofas del poema describen el bosque en términos bucólicos, como un espacio de hermosura y armonía, lleno de luz. Su calor y su verdura, las aguas cantarinas que lo surcan bajo robles y abetos favorecen la vida rumorosa y feliz de los pájaros y otros animales como el gamo, faltando significativamente toda presencia depredadora. Únicamente la llegada sorpresiva de los hombres altera la serenidad antigua del bosque con el ruido de las hachas que se abaten sobre los árboles para talarlos. Es un tiempo de terror para los árboles caídos, que aparecen como gigantes capaces de suspirar por su desastrado fin. Una vez acabada su tarea del día, los hombres pueden cantar entonces el cumplimiento de su sueño de gloria, tan opuesto al sueño tranquilo del bosque virgen. Sin embargo, su triunfo es efímero. Un ejército

de víboras se alza para acabar con los orgullosos invasores. Destaca la visión de las aves de rapiña y carroñeras que vuelan en torno a los cadáveres, cuyo atroz destino indica el poeta mediante la hermosa, pero terrible imagen de la sangre emponzoñada que se escapa de sus bocas. Entonces, el bosque, ya completamente personificado, puede saludar en paz las rocas que lo sustentan, tras conjurar así el peligro que lo acechaba. Esta imagen confirma la categoría sobrenatural de los hechos narrados que ya había sugerido antes el imposible comportamiento de los ofidios venenosos que atacan en formación militar, de modo que este episodio extraordinario contribuye a demostrar que lo fantástico no se limita a un género particular de ficción, sino que se puede encontrar en prácticamente todos ellos, incluso en la narrativa acerca de la protohistoria. A este respecto, otro indicio de la pericia como escritor de Riquer es haber conseguido en «El bosc se defensa» que fenómenos maravillosos como el narrado, y otros que esmaltan el *Poema del bosc* entero, parezcan completamente naturales en el universo animista y simbólico (sub)creado por el autor, un universo en el que el bosque opone su antigüedad de ser mítico a las tentativas de los hombres de ponerlo a su servicio, asimilándolo así a su historia, a la Historia.

El bosque se defiende

Mecía el bosque antiguo su suave aliento de vida moviendo la altiva frente de la encantada nave, y desde el alto risco en la vertiente florida soñaba en dulce paz.

Subían de las sombrías cuencas extensiones de encinas corpulentas provinientes de todos lados; las nieblas conquistaban frescas dehesas pobladas de abetos.

Deslizándose por el aire cual polvillo luminoso, como de impalpables alas, ligera como el humo, con un calor dulcísimo, bajaba vaporosa la fecundante luz.

Debajo de los pinos musgosos que salmodian un rito, las aguas pasaban sierra abajo con un murmullo, curvando las briznas flexibles de las mentas floridas, y volaban los pitirrojos.

Desde las ramas espesas de hojas soleadas hasta el sotobosque, partiendo del brote más alto, tañía día y noche la orquesta de los nidos un susurro vital.

Las fuentes generosas por los márgenes abrían las cápsulas maduras al aire sembrador y, a la sombra de la rocalla, los juncos abrían su cáliz soñador.

Aquí y allá se mecían las hiedras barnizadas, guirnalda de hojarasca que adornaban íntimos

rincones, y las aromáticas olas se alzaban esparcidas por los vírgenes incensarios.

Las fuentes goteaban; el gamo, al mugir, le decía «hasta mañana» al sol de oro y púrpura; florecían los frutales y el bosque entero palpitaba temblando de amor.

Así, como alto mojón, de la sombra a la solana, se alzaba impenetrable el bosque extasiado, y la altiva raza humana jamás había hecho retemblar su amplísima nave.

Allí, firme y potente, el bello sueño de vida seguía en su misterio la gigantesca nave y de la altísima cima a la vertiente florida dormía en dulce paz.

Un día lo agitó una enorme sacudida: se erguía, al otro lado de la amplia hondonada, el rítmico batir de las hachas de sílex y, con gesto decidido, al caer, el hacha arrasaba los robles inmensos de la sierra.

El crepitar plañidero de los troncos desollados crujía bosque adentro; lo iban troceando y, al lamento de los brotes, al destrozo de las ramas, se unían los cánticos de quienes iban talando.

Y se encogía el corazón de miedo y de temor. Al moverse los viejos árboles, dañados,

quebrantados, lanzaban una queja de hojas que, besándose caían desmembradas como gigantes que suspiran.

El bosque era para el hombre soberbio y enardecido una imponente valla de oscuridad frondosa desde la que lanza la fiera al corazón de la noche el aullido que aterra a la tribu desazonada.

Y como falange de atletas fornidos y musculosos, robustos, derramando orgullo, la mirada serena, conscientes de su valor real y vanidosos, los árboles caían derribados desde lo alto de los riscos.

Cubiertos con la amplia pelliza que arrancan a las fieras, sílex en mano, se atareaban cantando, acometiendo la oscura extensión de encinas, haciendo saltar las astillas, rajando y troceando.

Derribaban la testuz enarbolada del roble y del abeto entre brotes de la tierna hierba; la rama que sonreía al relámpago, a la tormenta, flanquea el tronco al fondo del bardal.

Sorprendido el amplio bosque virgen en su tranquila paz, presente que ha llegado una hora de agonía y se dice a sí mismo: «Si mi poder decae, ¿qué dios es este dios que yo desconocía?»

Y el hombre, con la palma de su pesada mano, con bello gesto retiraba la loca cabellera para sacudirse el sudor; igual que un soberano, plantándose con el hacha y echado hacia atrás, seguro, voluntarioso, contemplaba los bosques que había condenado, ensanchando los pulmones, dominador, hermoso, radiante de orgullo, de firme voluntad.

No detiene su latido constante el hacha; siguiendo el puro destino del hombre omnipotente, remueve las sierras espesas de levante, enturbiando las aguas perezosas del torrente.

Con todo, vela otro bosque de fuerza prodigiosa que, como altivo vigía, palpita

rezongando: él es la nave que guarda como arca misteriosa el intenso secreto de la vida en el atrio sacrosanto.

Él es el altar insigne, misterioso sagrario que dicta una amenaza de la naturaleza: poseedor de gérmenes en el fondo de un relicario, proclama el breve momento de replicar a la ofensa.

Lugar virgen, lugar sombrío que aún quedaba de los tiempos en que fluyó de las manos del Creador, él es quien envía primaveras por el amplio espacio, es el germen de gérmenes, el sembrador de veranos.

Y de su altivo templo son las firmes columnatas los viejos sándalos umbríos y los cedros de levante, que extienden su amplia frente sobre las cascadas, sobre los bosques negros que se extienden alrededor.

Aquella es nave y templo que guarda un arca santa, depósito de una vida que le fue confiada; es el áspero vigilante que susurra o canta.

Más allá, el alto terruño se alza despoblado: por la vertiente yacen inmensos los tocones, desnudos de hojas, con las ramas dañadas. Por cien brazos atléticos lanzados a empujones al fondo de las riscos, desde las cimas escarpadas, se extienden quebrantados, enormes y vencidos, en medio de aquellas piedras por las que rezuma un hilillo rojo, de la savia vital que emana de los troncos, humedeciendo la corteza de la piel herida.

Al despeñadero de maderas que llenan la hondonada, un manto dorado le envía de lejos el sol poniente, y aún se siente viva la marcha acompasada del hacha de sílex que golpea sin cesar.

Poco a poco moría la tarde solemne: la noche esparcía los astros por el cielo azul esmaltado, cuando se hizo grande en el aire la señal pavorosa que allende del amplio bosque virgen se ha proclamado severa.

Arriba, en lo alto del risco, una hoguera encendida centelleaba en la sombra, hiriendo

con roja luz el espacio que ella misma tiñe de trágica belleza, cubierto por la alta llama, nublado por el humo.

Poco a poco los cánticos, muriendo, se apagaban; de aquellas llamaradas ya se extinguían las luces; en el bosque adormilado se mecían las ramas; soñando con la gloria, los hombres se dormían.

Y cerca, muy cerca de ellos, velaban las víboras.

Cuando se hizo de día, cuando el mundo iluminado despierta a otra vida, cuando el astro radiante su luz esparce por el claro talado, se alzaron las víboras del bosque con su zumbido vibrante, moviéndose en señal de combate.

De debajo de cada piedra surgió una víbora, cada una hería a la tribu espantada y los hombres, cegados por la ira y el dolor, sufren con angustia la serpiente envenenada, cayendo y maldiciendo en loca confusión.

Las mujeres se inclinaban con el pelo flotando y todos, anonadados, heridos, desesperados, contemplaban la agonía del hombre o del niño que se revolcaban por tierra, con los ojos desorbitados, tumbados trágicamente de cara o de espaldas, vencidos, exterminados, entre aquellas rocas, y fluían de los cuerpos un hilillo rojo de sangre envenenada que se filtra de las bocas.

Por toda la alta pendiente han callado los cánticos; el sílex ya no astilla con firmes sacudidas y, cuando pausadamente el sol se pone, águilas y buitres se extienden en bandadas.

Meciéndose, el bosque ancestral murmulla lleno de vida, moviendo la altiva frente de la encantada nave, y, contemplando la cima y la vertiente heridas, envía una señal de paz.

Octubre de 1901



© Mariano Martín Rodríguez

Leyendas épicas paganas de Baleares

TRADUCCIÓN, EDICIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

En *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), la epopeya catalana de Jacint Verdaguer (1845-1902), la narración de las aventuras de Heracles/Hércules en Hesperia/Hispania ofreció un modelo de éxito local e internacional de empleo moderno de un material legendario pagano heredado de la Antigüedad y puesto al servicio de la exaltación de las excelencias de la propia nación y su territorio, que para Verdaguer coincidían con una España que culturalmente abarcaría toda la península ibérica y las islas ligadas históricamente a ella (Baleares y Canarias). *L'Espanya naixent* [*La España naciente*], que es título del poema anterior libre de las excrecencias colombinas añadidas a su ampliación por Verdaguer al redactar *L'Atlàntida*, es un espacio mítico en el que Alcides (otro nombre de Heracles),

va configurando mediante sus hazañas sobrehumanas y sobrenaturales la definitiva apariencia natural (por ejemplo, el estrecho de Gibraltar o la cordillera de los Pirineos) y humana de Hesperia/Hispania, entre otras cosas mediante la fundación de ciudades como Barcelona, la que sería la capital de la región nacional catalana. De esta forma, España entera, según su concepto verdagueriano, pasaba a contar así con un etnogonía mítica pagana comparable a las empleadas en gran parte de Europa, desde Irlanda hasta Polonia y desde Islandia hasta Grecia, para ligar simbólicamente la nación moderna con un pasado antiguo prestigioso y, sobre todo, étnico, en la medida en que los distintos paganismos europeos se oponían implícitamente al universalismo cristiano, cuyo fundamento mítico era, además,

ajeno en cierto modo a Europa, al ser hebreo y, por consiguiente, tener su origen en el antiguo Oriente.

Como España en su conjunto carecía realmente de una materia pagana autóctona tras haberse perdido esta a consecuencia de la romanización, salvo briznas poco explotadas como la materia turdetana de Gárgoris y Habis, la empresa de Verdaguer no solo se la concedía, sino que también la ligaba a la cultura pagana europea más prestigiosa, la griega. Sin embargo, su propósito panhispánico fracasó, ya que su materia hespérica no encontró apenas cultivo posterior fuera de su región catalana, sea porque la lengua original del poema de Verdaguer no era la castellana, que era sin duda mucho más conocida en todos los territorios de su Reino de España, sea porque el orgullo regional alentaba a aprovechar más bien materias legendarias paganas propias, aunque hubieran sido inventadas en la Edad Media o en el Renacimiento, tales como la galaica de Breogán o la cántabra de Lelo abrazada por los foralistas vascos, sin olvidar la carpetana de Ocno Bianor que recreó Manuel Fernández y González (1821-1888) en la primera sección de *La leyenda de Madrid* (1881) y que también ligaba a esa ciudad con el acervo legendario griego. En este contexto, hubo regiones españolas, como Aragón o Asturias, que permanecieron prácticamente ajenas a esta labor de fabulación legendaria pagana sobre héroes locales reales o imaginarios de la Antigüedad, mientras que otras, como las islas Baleares, aportaron una nota de originalidad en este contexto mediante la creación de leyendas paganas completamente

nuevas. Por supuesto, ha habido en esas islas quien las relacione con un material legendario patrimonial. Por ejemplo, así lo hizo Pere Morey (1941-2019) al contar en *Les pedres que suren* [Las piedras que flotan] (1984/1995) las aventuras de Baleo, compañero de Heracles, en las islas a la que dio nombre en forma de novela arqueológica con escasos elementos sobrenaturales y cuyos personajes míticos están completamente evemerizados, esto es, son hombres de carne y hueso, navegantes griegos en un pasado lejano, pero arqueológicamente verosímil. Sin embargo, al presentar la visión mágico-premonitoria que tiene Baleos de una descendiente suya llamada Nuredduna, el propio Morey procuró vincular a sus héroes, pertenecientes a la materia de Hesperia que el mismo escritor revisitaría en torno a la evemerización de la leyenda de Pirene en *Al començament fou el foc* [Al comienzo fue el fuego] (1995), con la nueva materia legendaria balear consagrada por «La deixa del geni grec» [El legado del genio griego].

Esta obra es una breve epopeya de 642 versos que acoge, al igual que *L'Atlàntida* verdagueriana, diversos pasajes líricos. Su autor, el mallorquín Miquel Costa i Llobera (1854-1922) la dio a conocer en los Juegos Florales de Barcelona; allí fue premiada y publicada en 1902, en el volumen correspondiente a aquellos juegos. A continuación, Costa i Llobera la recogió como pieza de resistencia en su libro *Tradicions i fantasies* [Tradiciones y fantasías] (1903)¹, cuyo título sugiere la ambigua clasificación del poema. Este es claramente una fantasía por el carácter fabuloso de la simbólica

¹ La traducción castellana se basa en el texto siguiente: Miquel Costa i Llobera, «La deixa del geni grec», *Tradicions i fantasies*, edició crítica de Maria Antònia Perelló Femenia, Pollença – Palma de Mallorca, Fundació Rotger Villalonga – Lleonard Muntaner, 2020, pp. 283-304. Todas las notas al texto del poema son del propio Costa i Llobera. Nuestra versión es en prosa, porque una versificación como la realizada en la única traducción castellana completa anterior, impediría la fidelidad al contenido que nuestros lectores están en su derecho de exigir en una revista centrada en la ficción y no en la poesía, si es que puede considerarse que una traducción es más *poética* por estar en metro.

inmortalidad de su protagonista, Nuredduna, a la que consuelan los ángeles cuando está encerrada y condenada a morir en el fondo de lo que se llamaría la cueva de Artá, aunque su figura perviviría intacta en su idealizada belleza hasta el momento en que el jefe de su tribu alcance a verla, antes de que él mismo se arroje en holocausto a las llamas como último representante de su pueblo vencido y castigado por los egipcios. Por otra parte, también es una *tradición*, no porque Costa i Llobera hubiera seguido tradición alguna preexistente, sino más bien porque la leyenda de Nuredduna, que es toda invención suya, tenía seguramente vocación de parecer tradicional. Gracias a la belleza de sus versos, cuya mesurada y eficaz ornamentación retórica realza la narratividad del poema en vez de limitarla como en *L'Atlàntida* de su admirado Verdaguer, y gracias también al propio interés de la historia contada, con sus amores y riesgos mortales, «La deixa del geni grec» se tradicionalizó en su tierra. En ella, además de convertirse en ópera titulada *Nuredduna* con hermoso libreto en verso de Miquel Forteza Pinya (1888-1969) publicado en 1947, se levantaron estatuas de su desgraciada heroína y se resumió en los medios más diversos como leyenda propia de Mallorca; incluso Gabriel Sabrafin (1942-2008) la incluyó, con el título de «Nuredduna», en su libro de reescrituras cultas de narraciones de transmisión oral titulado *Mallorca: leyendas, tradiciones y relatos* (1978). Sin embargo, el carácter culto del poema es indudable, y no solo por su forma.

No cabía pensar que pudiera ser en absoluto tradicional la historia de Nuredduna, cuyo origen no podía ser sino culto y moderno. Bastaría para ello recordar que el protagonista masculino de «La deixa del geni grec» es nada menos que Homero. Este habría llegado al territorio de la tribu de Nuredduna y allí

habría sido salvado de ser sacrificado en un talayote como ofrenda a los dioses por ella, cautivada por el canto del entonces joven navegante. Costa i Llobera no lo llama Homero, sino que lo disimula eruditamente bajo la designación de Melesegeni, de modo que un lector menos erudito podría creer que es un personaje imaginario y su historia una fantasía, pero las notas que añadió el autor a su poema, tanto al final como a pie de página indican claramente de quién se trata. Además, estas notas explican la base histórica de otros pormenores de la narración o de su ambiente natural e histórico, lo que permite clasificarla en la categoría de histórica. A ello también contribuye el cuidado con el que el poeta intentó dar una imagen de realidad verosímil al aspecto y actos de los antiguos baleares en la medida en que se conocían entonces, aunque siempre supeditando el detallismo arqueológico al juego de la imaginación y, sobre todo, a su finalidad épica. «La deixa del geni grec» no es un cuadro costumbrista retrospectivo, sino una *fábula* en el sentido clásico del término, esto es, una narración fantasmiosa de espíritu mítico. Aunque Costa i Llobera funde *fábula* e *historia*, ya que lo narrado podría haberse producido realmente en el pasado, es la *fábula* la que acaba imponiéndose al transmutarse Nuredduna en una entidad que, aunque muerta, se ha convertido en personificación de la propia isla al haber protegido con su vida la lira igualmente simbólica que ella guarda para que los hijos de Mallorca la sigan tañendo a lo largo de los siglos, hasta llegar al propio Costa i Llobera. Este nuevo Homero balear acertó a poner al día el género de la (mini)epopeya, tanto en lo relativo a su forma como a su mentalidad, que es sin duda mucho más pacifista, y feminista, que la del antiguo rapsoda, además de revelar discretamente, igual que ocurre en la mencionada epopeya verdagueriana, el peso

del cristianismo tanto como el del cientifismo contemporáneo, aquí patente en la base arqueológica de «La deixa del geni grec».

Este cientifismo se manifestó por la misma época en Baleares no solo en el estudio de las culturas llamadas talayóticas que inspiraron a Costa i Llobera, sino también en la recogida seria de la tradición oral auténtica que tan rica era entre los campesinos de las Baleares. Así lo demuestran, por ejemplo, los volúmenes de cuentos populares mallorquines publicados a partir de 1880 por Antoni Maria Alcover (1862-1932), los cuales han sido a menudo reeditados al menos en parte y reescritos por autores posteriores. Esta enorme empresa de literatura etnográfica confluye en ocasiones con la arqueología, ya que la existencia al aire libre de grandes monumentos prerromanos bien conservados en las islas hizo que la imaginación popular pergeñara narraciones etiológicas que los explicaran. Algunas de ellas, como las reescritas en castellano por Gabriel Sabrafin en la serie titulada «Talayots, gigantes y cavernas» de su libro *Leyendas tradicionales, cuentos fabulosos y otros relatos fantásticos de las islas Cabrera, Formentera, Eivissa, Menorca y Mallorca* (1982), las atribuyen a gigantes anteriores al cristianismo. Una de ellas, relativa a un pozo prerromano del término de la población menorquina de Alayor, inspirò a un poeta también menorquín, Àngel Ruiz Pablo (1865-1927), un poemita narrativo titulado «Na Patarrà» [*Na Patarrá*]. Este ha alcanzado cierta fama local desde su publicación en la revista barcelonesa *Il·lustració Catalana* en 1904, en una

versión ligeramente diferente a la recogida en el libro de aquel titulado *Poesies* (1911)². Pese a su brevedad y a su falta de pretensiones poéticas, se trata de un texto de agradable lectura escrito tal vez tras haber sufrido la influencia de la obra maestra poco anterior de Costa i Llobera. Este había situado lo narrado en un escenario de una hermosura que su poema subraya y exalta, la cueva mallorquina de Artá, mientras que Ruiz Pablo pudo querer hacer lo propio con aquel pozo, cuyo aspecto entonces lo hacía semejante a una cueva misteriosa. Es posible también que el menorquín hubiera seguido el modelo de «La deixa del geni grec» de empleo poético de la arqueología, pues si la leyenda de transmisión oral explicaba el enorme pozo por la intervención de una mujer gigantesca de los tiempos lejanos de la gentilidad, Ruiz Pablo confiere a ese personaje folclórico vagamente definido una identidad histórica al explicar su tarea hidráulica como si fuera la purificación religiosa de un dolmen empleado para ceremonias paganas, de acuerdo con la función sacerdotal de la mujer, análoga a la desempeñada por Nuredduna en su tribu. No obstante, tal identidad permanece relativamente determinada, pues el autor no da nombre al personaje ni cuenta historia alguna en concreto que le concierna. Esta vez sí nos encontramos entonces ante una estampa arqueológica, una estampa a la que el tamaño de la mujer añade un elemento claramente fabuloso heredado de la fantasía popular de la que bebe declaradamente el poema, mientras que alguna sobria notación autoral como la mención de la «solitud

² La traducción castellana se basa en el texto siguiente: Àngel Ruiz Pablo, «Ne Patarrà» [*sic!*], *Poesies*, Mahón, Sucesores de Parpal, 1911, pp. 17-18. En la edición en prensa, el subtítulo del poema es «Tradició alaiorenca» [Tradición de Alayor]. Como ese libro no está digitalizado y no es fácil de encontrar, reproducimos en apéndice el poema con ortografía actualizada. Agradecemos a Manuel Esteban Santos la revisión del texto catalán modernizado y de las traducciones al castellano de esta leyenda y de la de Costa i Llobera.

sagrada»³ [soledad sagrada] de aquella cavidad pagana sugiere el poético respeto hacia aquella religiosidad antigua que Costa i Llobera había presentado con las connotaciones negativas que suelen conllevar los sacrificios humanos. Desde este punto de vista, el tradicionalismo

asumido de Ruiz Pablo no está reñido con un relativismo cultural laico quizá más cercano a las concepciones de hoy, cuando algunos idealizan un imperio caníbal como el azteca, que el romántico cristianismo poético de Costa i Llobera.

³ En la primera edición en la página 760 del número 76 (11.11.1904) de *Il·lustració Catalana*, Ruiz Pablo escribe más prosaicamente «el silenci i la pau» [el silencio y la paz].

MIQUEL COSTA I LLOBERA

El legado del genio griego

Fantasía de las cuevas de Artá

I

—Cabiros que vivís en las entrañas de la tierra incubando tesoros o savia que hace revivir el campo, arqueros de las alturas que disparáis el rayo, genios del bosque sombrío, del mar y de las montañas, sombras de nuestros antepasados, terror de las gentes extrañas, ¡recibid ya el sacrificio que grato a todos se extiende!

»¡Bebed, oh dioses! La tribu que os invita a beber os vierte sobre el ara la libación más rica. Si os place la sangre caliente del buey o del carnero, mucho más lo hará la sangre humana de más costosa vida. Vuestro furor se abreva en ella y olvida, saciado, el agravio y la venganza... ¡De la sangre brota el perdón!

Así cantaban cien voces en coro bajo el ramaje de la encina sagrada y el cántico se dilataba con majestad salvaje por el bosque y la noche. Entre fogatas de tea, cien jóvenes daban vueltas enseguida, formando una danza

guerrera, en derredor del tronco del árbol antiguo de días y del gran altar de roca.

Morenos, fornidos y ágiles, vestidos de piel rasa, ceñida al cuerpo la honda de triple cordel, con yelmos de cimera crestada, en la que domina la pluma de milano o de águila marina, lucían nuevas lanzas y nuevos escudos de cobre que habían conseguido, a precio de esclavos, de unos mercaderes de Hiram que hacían proa a Tarsis. Arriba, hacia las ramas, el fuego sagrado ya levantaba fatídicas las llamas para el sacrificio sobre el altar del talayote. En lo alto de aquel muro ciclópeo estaba el sacerdote de larga cabellera y barba, que harto vencían en blancura a la lana de su amplio hábito, coronado de follaje verde oscuro de encina. Robusto en su ancianidad, tenía todo el aspecto hierático e impenetrable del árbol venerado para dominar en calma solemne todo lo horrible. Ocho sacerdotes ministros servían al gran viejo.

Gentil y taciturna estaba sentada delante de él sobre un haz de hierbas sagradas, cogidas a la luz de la luna, la gran vidente del pueblo, Nuredduna la virgen. Sus ojos irradiaban en torno sueño divino... Le ceñía la cabeza un vástago de romero y la negra cabellera la desbordaba en rizos flotantes para sombrearle el rostro, austero y dulce. Le sujetaba la túnica al cuerpo un cinturón de riqueza bárbara y el misterioso halcón de plata, que brillaba sobre su tela, lanzaba a la vista centelleos de media luna serena, pero triste. Nieta del viejo jerarca, había tenido cuna en el recinto sagrado y, ya de niña, había aprendido de las antiguas hechiceras todo el arte de los sacrificios, de las hierbas medicinales, de los auspicios y de los sueños. Ella guardaba los himnos, las voces y las tradiciones del pueblo, y le decía en nuevos cánticos sus visiones, donde para los corazones surgía un alba nueva... Flor de su raza, era poesía la virgen.

Al pie del gran tronco, atados, inmóviles, mudos, había nueve extranjeros en tristes posturas de futuras víctimas. Su vestimenta y aspecto mostraban bien la raza del hermoso país helénico. Eran griegos de las islas airoas de levante que, en su navegación hacia la amplia costa de Hesperia, habían hecho escala a la orilla de la bella playa de Bóccoris, nueva colonia de Boken-Rau, que ya daba la ley del vencedor Egipto a las tribus de Clumba, la isla mayor de las Baleares. Aquella tribu, no dominada todavía, los había apenas apresado allí mediante una emboscada mientras ellos, al costear la isla, resguardados al bello abrigo de un cabo, habían saltado a tierra, como en país amigo, tras dejar en la nave su fuerte compañía. Así ellos, en la cruel espera de la agonía, con los ojos bajos, sin quejarse, como conviene a los valientes, dirigían

el recuerdo triste y suave a la patria, y sentían más honda la añoranza del hogar.

Entre ellos había un joven gallardo, como en semejanza del dios hijo de Latona, el arquero con lira de oro. Se llamaba Melesigenio y, estando él en la flor de la edad, llevaba junto con las armas, apenas rotas allá, la lira de los rapsodas. Sobre las cuerdas mudas crispaba él por entonces la mano fuerte y gentil. Viéndolo uno de aquellos presos, que era más viejo y tranquilo, le hizo una seña, diciéndole:

—Melesigenio, si tú conservas aún el genio de la alta musa, ¿por qué no cantas ahora nuestro adiós mortal?

Se incorporó el rapsoda y pronto vibraron en su derredor las notas delicadas de un preludio... Tronaron en vano las voces alborotadas de toda aquella tribu, pues la virgen profetisa hizo seña de silencio desde el talayote y lo mandó el sacerdote. Callaron todos y sonó por la espesura la pura voz del alto rapsoda:

—¡Adiós, patria de los héroes, país de la armonía! ¡Adiós, casa y padres, hermanos, amigos, parientes...! ¡Adiós, luz clara de Helios¹, espléndido rey del día, tierras donde se cría toda raza de hombres, mar de murmullos sin número, dulce aire de los vivos!

»¡Adiós...! Por mares y tierras, siguiendo vanos caminos, vinimos a buscar aquí nuestro final destinado, según la trama oscura de aquellas tres hermanas que tararean los sinos, hilando vidas humanas, las viejas moiras², hijas del Érebo y la Noche!

»¡Oh Clumba, en ti no creíamos que fuéramos a encontrar una suerte tan dura al verte cómo surgías de un mar y un cielo tan azules como los de nuestra patria, y con rocas y verdor mostrabas tu figura hermana de las

¹ Helios es el sol.

² Moiras, las tres divindades siniestras llamadas *parcae* por los latinos, las parcas.

Cícladas, sonriendo a nuestra nave, ay, como la santa Delos!

»Tus olas me parecieron recreo de las sirenas, tus campos como los de la isla en la que el divino Odiseo³ casi olvidó sus penas en morada de ninfas, y veía yo en tus costas quebradas y serenas el oculto palacio de Tetis, las cuevas de Proteo⁴.

»En Bóccoris⁵, la villa del pueblo cepto, bien fundada, soñaba yo el nuevo muro de una colonia nuestra... Pero, ay, nos estaba aquí guardada una suerte bien diversa, en manos de esta tribu, engendrada por los cíclopes⁶, que habita montes de rocas dentro del bosque oscuro.

»Y ves aquí que, fuera de los himnos victoriosos, la moira más cruel nos precipita hoy en el reino de las sombras, sin dejar memoria... ¡Si pudiésemos al menos cantar allá la gloria antigua de los héroes muertos que vagan por los campos de Asfódelos⁷!

Así cantó el poeta. Allí la tribu, escuchando sin comprender, bebía las ondas de aquel canto como la hierba seca y áspera que bebe la lluvia nueva. Pero, como la tierna rosa silvestre que en capullo sufría sed quejándose en el corazón del seco estío e inclina la cabeza y vive, por fin bañada en lluvia, así también la virgen Nuredduna, caída la frente bellísima de castaña cabellera, bebía entonces el nuevo hechizo del canto incomprensible... Y fijando la vista en la figura tan noble de aquel preso, sentía, piadosa y admirada, la revelación de la vida de un nuevo

mundo, gracias al rapsoda semejante a un inmortal.

De pronto hizo una señal el viejo jerarca y, levantándose Nuredduna, blandió su hoz brillante... Entonces empezaba la inmolación cruenta. Sonaba un cuerno siniestramente. Pares de guerreros ataban de pies y manos por tierra a los prisioneros y los llevaban a la piedra fatal del sacrificio. Ya el viejo pronunciaba la fórmula secreta y prestaban su servicio los ministros, y ya el primer cautivo, ofrecida la sangre, ardía sobre el sagrado rescoldo. Entonces la profetisa, que solía cubrirse la cabeza con su velo de lana ante la muerte de los hombres, se descubrió y, en la arista más alta del talayote, con la actitud resuelta de quien no puede callar, alzando al cielo los brazos desnudos y la mirada de unos ojos en los que centelleaba el hechizo de una inspirada, habló así:

—Oídme, ministros y guerreros... Es preciso que este joven cantor de los extranjeros no vierta su sangre aquí: por víctima escogida reclama el Dios Ignoto que se lo entreguemos vivo en la gran cueva, su misterioso templo. Allá en las grandes angustias penetra un pueblo temeroso para dejarle la víctima más pura... Dejemos vivo a este joven en la caverna oscura.

Apenas acabó la joven, un varón enfermizo, de ojos profundos que le lucían bajo el pelaje gris como rescoldos de brasa en cisco y ceniza, dijo:

—La profetisa es a veces demasiado tierna y el Dios que la ha inspirado puede ser la compasión... Las tribus no se encuentran en

³ Odiseo, Ulises en latín, rey de Ítaca, héroe protagonista del poema homérico *Odisea*. La ninfa es aquí Calipso.

⁴ Tetis, la Thetis de los latinos, diosa del mar.— Proteo, dios marino que apacentaba las focas.

⁵ Bóccoris, primitiva colonia de orientales en Mallorca, fundada por los egipcios en tiempos de Boken-Rau, según opinión del padre Fita. Es la misma población que fue municipio federado en la época romana (*foederatum Bocchoris*) según la cita de Plinio. Estaba situada junto al actual puerto de Pollensa.

⁶ Cíclopes, gigantes monstruosos del Etna. Véase la *Odisea*.

⁷ Campos de Asfódelos, los Campos Elíseos, lugares de paz donde moraban las sombras de los héroes, por los prados floridos de aquella hierba llamada *asfódelo* (*hastula regia*), planta liliácea.

sazón de perdonar hoy cuando gentes extrañas someten toda la isla, hoy cuando ya solo quedan en medio de estas montañas estas rocas libres para nuestro fuego sagrado. ¡Oh tribu de la encina, no quieras tal piedad!

Al sonido de tales palabras se alzó el gran viejo:

—¿Quién levanta sospechas sobre la virgen sagrada que ha revelado la voluntad divina...? Yo quiero que ese cautivo sea entregado en vida al Dios de las cavernas... Bastante suplicio más espantoso le espera allí, y así haremos más expiatorio el sacrificio. ¡Honor a la doncella, que es flor de mi sangre! ¡Quien diga una palabra contra ella me escupe en las canas!

Reinó entre la gente un silencio respetuoso y, bajo el venerable aspecto del viejo altivo, ministros y guerreros inclinaron la cabeza. Mientras allá acababan a los demás prisioneros, tan solo quedaba Melesigenio y no podía ni entender lo que decían ni ver cuál sería el destino que lo esperaba, pero esperaba la muerte. En tanto se repetía más fuerte el himno, se hizo en torno al árbol la aspersión salvaje y, con el fuego de la pira, dio término también la fiesta cuando ascendía del mar el lucero del alba.

No era aún de día cuando se encaminaban ya por el bosque hacia las cuevas, bajo los rayos de incierta luna, los sacerdotes, las hechiceras en torno a Nuredduna, los jefes de aquella tribu y, atado entre los guerreros, el armonioso rapsoda, que avanzaba desarmado, pero llevando todavía en la mano la prestigiosa lira. Llegaron a la orilla del mar cuando el agua rumorosa sonreía con su azul al beso primero del amanecer y se alzaban poco a poco brumas soñolientas, vistiéndose de color, claror mañanero. Seguían en silencio, seguían la ribera por un camino de cabras enteramente en la sombra de los pinos y haciendo levantarse, al pasar, la hueste de

cuervos marinos. Cuando el sol encarnado y enorme vigilaba mar adentro surgió ante la comitiva la peña brava del cabo Rojo⁸, teñida de púrpura oriental. Como una morada titánica, en el flanco de aquel peñasco se veía una arcada horrenda que, abierta, parecía las fauces de algún monstruo que engulliría un río.

Aquella gente cansada, tras subir una áspera pendiente, entró en la gran boca, donde perdió enseguida la luz del cielo y los varios ruidos de mar y tierra. ¡Eterna noche sagrada, silencio sordo que atemoriza...! El espanto cubrió como una losa al joven abatido cuando un último rayo perdido del día, azulenco, mortecino, tristísimo, se fundía en la sombra con la vislumbre última que discernía un moribundo ... Mientras tanto, encendidas antorchas de rojo resplandor, ya descubrían gradualmente aquel interior de templo que muestra, atestado de maravillas, el mismo arte divino que el vacío poblado de estrellas. Se juntan columnas de alabastro de bocel prodigioso, como nunca podrá esculpir el cincel sobre la tierra, formando pórticos y vastas galerías, y parece como si esperaran allí, como vías exornadas, el paso triunfal de míticas legiones... Otras columnas mayores, que surgen del ancho fondo, se alzan solitarias a altura tan suprema que se pierde de vista arriba su escultura pródiga, allí donde no alcanza la luz de antorchas y teas. Riquísimos tabernáculos y tribunas con doseles de filigrana, tiendas de espléndidos cortinajes, estatuas revestidas de ropajes en pliegues, sepulcros, aras, ídolos y monstruos ideales, todo lo que inventarían inmortales delirios de más sublime belleza y misterio encantador, bajo suntuosas bóvedas que el poder de un imperio ni siquiera podría imitar; todo forma una visión que suscita la admiración con fuerza soberana. Allí tiene su corte la majestad augusta del Invisible y diríase

⁸ Cabo Rojo, peñasco de ese color, que contiene las cuevas de Artá.

que, para dar justa idea de su poder, ostenta trofeos en sus muros de los enemigos que fueron, de los enemigos que serán... Así se ven en hileras por las cornisas las mágicas banderas⁹ que, tejidas de alabastro, parecen pregonar cien y cien victorias...

En medio de aquella sala se erigía un gran altar sin ídolo ni ningún otro emblema, hecho de pedazos de estalagmita y consagrado al Dios Ignoto. Aquel era el hito al que se encaminaba la larga procesión. Allí delante cayeron en muda adoración los sacerdotes y las hechiceras; entonces Nuredduna hizo una corona con el ramo de flores cogidas al claro de luna que llevaba y coronó al prisionero como víctima sagrada, según prescribe la ley del Dios oculto. Le dio a beber una copa de potente narcótico que hace dormir y creer en visiones consoladoras, calmando así el sufrimiento. Bebió Melesigenio como quien ya se aviene a todo, rendido al infortunio fatal, sin esperar nada ya... Entonces lo encadenaron al ara, de modo que no pudiera moverse y, tras dejarlo asegurado así, lo dejaron con la lira colgada a su costado. Mientras Nuredduna vertía la libación, la procesión terrible se ordenaba de nuevo y, entonando un cántico, se ponía en camino hacia la luz abierta y el horizonte sin fin... Y allá se quedaba completamente solo Melesigenio, a solas con el silencio, la oscuridad y la agonía, a solas con un plazo de vida más triste que cualquier muerte. Cada vez más oscura la voz del fuerte cántico... Cada vez más pálidas aquellas teas... A rachas fugitivas se veía y se dejaba de ver la procesión, que se perdía por aquel bosque sagrado de troncos de piedra viva. La móvil claridad, al huir, confería a las sombras un movimiento de vida y figuraba monstruos que, en negra hueste incommensurable, aleteaban en torno al jovenzuelo. De esta manera, las

maravillas del lugar eran para él como una tromba inmensa de horror que lo abismaba. Y, cuando por fin se disipaba, al perderse fuera, hasta aquel último rastro de voces y claridad, sintió Melesigenio un nuevo impulso de furor y saltó, pero lo detuvo tintineante la áspera cadena que le engrilletaba los pies. Entonces lanzó un grito a pleno pulmón a las sombras mudas, un grito horrible que el eco repitió con voces de escarnio... Después cerró su boca un mutismo desesperado y tan solo pudo oírse al fondo del aquel abismo la eterna gota de agua de la gotera llorosa que cuenta el paso de los siglos y lo hace más espantoso...

II

¿Qué claridad furtiva bajaba por la gran sima...? Apenas estaba saliendo Melesigenio del sueño cuando vio en las tinieblas una lucecita azul que se acercaba desde lejos en su dirección. Se frotó los ojos llorosos, dudando de si lo que veía podría ser aún un sueño... Y más lo creía un sueño cuanto más cerca veía la aparición extraña. Era la profetisa que, con mirada compasiva, lo saludaba serenamente, diciendo:

—¡Hijo de la aurora, no morirás! Aleja la pena que te apura. Yo te salvaré la vida, yo te abriré el camino... Si yo ante el pueblo hice por traerte aquí y encadenarte al ara del Dios Ignoto, ya era con el oculto designio de liberarte... ¡Espera!

Y así hablando, la joven deshacía las gruesas ataduras que unían por debajo las cadenas al altar. El griego no comprendía una palabra de aquella habla extraña, pero, por su tono

⁹ En la gran cueva está precisamente la *sala de las banderas*.

dulcísimo y la obra que lo acompañaba, bien pudo entender la suerte inesperada con que una mujer lo arrancaba de los brazos de la muerte.

—¡Oh tú, divina visión —exclamó—, si no eres un delirio de la cabeza febril, no quieras burlarte de mí; ¡déjame expirar sin más engaños, según lo reclama el hado cruel! Pero no, tú no me engañas... Tu voz como el hidromiel reanima con su dulzura mi valor abatido. ¿Serías acaso, oh virgen del bosque, la coronada Artemisa¹⁰ que guía a los cazadores? ¿Te envía el hermano Apolo que invocan los cantores y hacia el cual volaba mi cántico cada día? ¡Deja que te adore los pies olorosos de ambrosía y sálvame, oh divina!

Así decía el dulce Melesigenio, liberado de la cadena horrible y prosternado por tierra. Entonces Nuredduna le hizo seña de levantarse, agarró de inmediato la tea luminosa y un puñal de hueso bien liso y le indicó con un gesto resuelto que la siguiera.

La virgen y el rapsoda avanzaban sin decir palabra hacia la salida, y apenas miraban las grandes magnificencias de aquella caverna augusta. Ella saboreaba en su corazón poético el gusto de las gentiles palabras que, oídas poco antes e incomprendidas, transportaban dulzuras indefinidas como voces de una tonada que se pierde a lo lejos en la noche... Solo él, con la comezón de verse ya fuera de aquel inmenso sepulcro, batía fuerte las alas del corazón y, en el mágico espacio de aquellas salas, solamente miraba ante sus ojos atónitos a la virgen misteriosa que lo ponía en salvo. Saliendo de la caverna ya llevaban caminando largo rato sin que se viera aún entre las columnas un hilito de la claridad del día. Tal vez habían extraviado el camino... Por la alta quietud del abismo prodigioso se desviaban a veces y, mientras buscaban la puerta, se enterraban más adentro,

sin remedio... Tal duda terrible y angustiosa sentía Melesigenio y ya, receloso, iba a detener el paso cuando vio más arriba abierta la portada, que mostraba la luz incierta, azulencía y violácea de un cielo de crepúsculo. Entonces corrió él frenéticamente, miró hacia el amplísimo horizonte y allí, aspirando todo el aire que cabía en su pecho, apenas le faltó para alzar un cántico o un grito. En aquel momento le impuso silencio la virgen y ya sobre el abierto umbral, señalaba las ondas que allí dormían en calma a sus pies. Subía de las olas a ratos un rumor suave o el quejido de una gaviota que llegaba en retraso a su rincón de paz... El instante era propicio para intentar la fuga sin dar indicio de ello. En la hora en que en la distancia todo se pierde de vista, podían salir seguros, al estar el lugar desierto. Tampoco faltaba claridad oportuna y discreta, que por levante ya se anunciaba la luna. ¡Bien había escogido la profetisa su momento!

Reinaba la taciturna noche coronada de estrellas y parecía que, al cubrir todo el hemisferio, incubaba por el mundo el germen de un misterio amoroso. ¡Oh, cómo en aquella hora habrían conversado aquellas dos vidas si no se lo hubiera vedado la diferencia de idioma! Entonces la doncella, levantando la mano, señalaba la estrella vespertina y el joven, señalándole la misma estrella amorosa, se volvía hacia ella después con nuevo ardor. Así callados, bajaron hasta el mar vecino.

Allá, desde una punta que avanzaba en la costa, volvió a señalar la virgen y el griego descubrió la nave de los suyos que estaba a la espera de recoger a los compañeros que habían saltado a tierra. Para suerte más fausta del rapsoda, Nuredduna le entregó entonces, apenas aparejado por ella, un bote hecho del tronco vaciado de un almez, guarnecido con remos de encina. Embargado ante tanta fineza

¹⁰ Artemisa, la *Diana* de los latinos.

se arrodilló aprisa Melesigenio y besó humilde la fimbria del velo caído de ella. Enseguida esto lo hizo sentarse y le presentó manjares bien previstos: legumbres y carne asada y una dorada bresca y, con leche ordeñada del día, una gran copa llena de hidromiel para beber. Calmó el joven entonces el hambre y la sed crueles y, mientras pensaba dejarle su dulce lira como señal de gratitud, se dio cuenta de que, con las prisas ansiosas por escapar a la muerte, ni se había acordado de salvar su lira y la había dejado olvidada sobre el horrendo altar. Ya no le era posible volver a recobrarla y así se despidió de Nuredduna, llorando de gratitud... Pero ella, ahogando el afecto que pugnaba por estallar de su corazón, le hizo severa la seña de partida y enseguida le desató la barca de la orilla y allí, derecha sobre un arrecife, lo miró alejarse remando... Tenía entonces calado de lágrimas ocultas el extremo del velo... Y mientras tanto el bello rapsoda se alejaba, surgía, pasando llena, la luna del mar oriental, pausada, grande, teñida de un rojo sanguinolento, con el aspecto, en el misterio de su aurora nocturna, de Medea vengadora y siniestra...

Sintió Melesigenio el aliento de quien recobra el espacio y la libertad, el placer de quien se ve resucitado de la muerte, mientras remaba hacia el navío de los suyos y, un trecho antes, pidió auxilio a gritos con la voz bien conocida para ser bien recibido. Allí lo acogió ansioso todo el mundo y, después de beber todos a su salud en amistosa libación, le hicieron contar rápido y sin interrupciones lo que le había pasado en su larga ausencia. Entonces les pintó él todo con su palabra de mágico colorido: la captura, el cautiverio, la muerte de todos los

demás compañeros en el misterio del bosque sagrado, su futura inmolación en la caverna augusta, semejante a la mansión de Hades¹¹, el rey de las sombras, y finalmente la suerte inesperada de escapar, por obra inexplicable de una diosa o virgen de nombre desconocido... La varia multitud de los navegantes escuchaba absorta tal relato. Después quedó tomada la resolución de irse de allí lo más aprisa posible a excitar la fuerza del pueblo vencedor para invadir la tribu que tales horrores hacía.

En la hora en que surgía del mar la roja luna, subía también Nuredduna desde las olas cuando oyó un rumor súbito y creciente. Quiso escapar ligera, pero se vio perdida entre luces y gente. Quien allí hacía de guía era el mismo que la tarde pasada ya la había tomado con ella con palabras malignas, sobre el talayote. Aquella cabeza de ceniza dijo, pues, entonces:

—¿Qué puede manifestar el oráculo de los dioses en noche sagrada sino la altiva virgen que ellos inspiran? Un dios, como ella decía, manda que el hermoso prisionero quedase vivo como víctima en la cueva. Por tanto, conviene que nos muestre la profetisa pura cómo ese prisionero se halla atado en la oscuridad, si no es que se ha hecho invisible como aquel Dios... ¡Tu pueblo, oh Nuredduna, quiere ver lo que es suyo, quiere registrar la cueva...!

Por la otra portada ya había subido mientras tanto la profetisa y, desde aquella boca sublime, su voz resonó sobre el mar y la turba salvaje:

—Abierta está la puerta del antro, podéis entrar sin mí, corazones de jineta que tenéis sed de sangre... Pero el hombre que os guía no busca ya al prisionero; busca a Nuredduna, que odia

¹¹ Hades, dios mayor del averno, Plutón entre los romanos.

al sanguinario... Pues ya oís ahora mi última palabra.

»Yo he oído clara la voz del Invisible, yo la he podido entender en un latido de amor, y dice que no le gustan las víctimas de horror, que le es aborrecible la sangre vertida en vano, que él no es ni tigre ni buitre para querer que se haga una carnicería.

»Ya veo, ya veo como el amanecer de aquella edad futura en que, según el enigma, la virgen dará a luz, cuando el Invisible se mostrará hablando al hombre; nuevo rocío del cielo, lloverá ternura pura y ya todos se dirán entonces hermanos.

»¡Salud, claridad lejana, perdida en las tinieblas, que me muestras un vislumbre en alas de hermoso cántico! Mi vida se exhala a ti como ligero perfume... ¡Fuera armas horribles y sanguinarias fiebres de unos dioses y sacrificios de hedor bestial!

»¡Fuera este templo...! Que aquí la raza impura no manche maravillas que no puede construir. Si tanto queréis, tocad las rocas del talayote que antiguos gigantes edificaron según su estatura... ¡De aquí solo el Invisible es Dios y Sacerdote!

Así habló la profetisa. Y una pedrada zumbó hacia ella, mientras una voz airada gritaba:

—¿La habéis oído? Ha blasfemado de los dioses y quien blasfema de los dioses ¡bien muere a pedradas!

Enseguida rebotaba en derredor de Nuredduna un aguacero de piedras y alguna la hirió cuando ella entraba corriendo en la oscuridad de la cueva sagrada. Por un secreto terror no osaron seguirla aquellos armados. Detrás de la gran puerta oyeron cómo ella encendía una luz con un pedernal y solo vieron un rastro de luz como espectral por la inmensa caverna.

Dentro, dentro seguía por el antro solitario la virgen apedreada. La paz del santuario le serenaba la frente con su beso frío. Pero, ay, que había un reguero de sangre dondequiera que caminaba, ya con lentitud. Le decaían las fuerzas, los pies ya le fallaban, sus ojos no veían ya casi... Por fin pudo apenas clavar su luz en el ara y se reclinó, rendida, al pie de aquel bloque augusto. Allí, medio desmayada, oyó vibrar rumores perdidos en sus oídos, luego las sombras mudas le dieron al espíritu como un lenguaje claro y voces del alto silencio cantaron de tal manera:

—Duerme entre nosotras, descansa, virgen humana, fuera de las vidas que se lleva el temporal... En la hondura viva que pide tu gran corazón, vírgenes alabastrinas te queremos llamar hermana, ondinas intactas queremos llorar contigo.

»Oh flor de esta tierra embargada de misterio, olvida tus bosques en los que todo se deshoja y cae, olvida tu familia de sangre y cautiverio en nuestra florescencia de imperio perenne, en este tabernáculo de suprema paz.

»Aquí la obra de los siglos transfigura las rocas y, sin dolor ni obstáculo, la mano de la naturaleza prosigue tranquila puliendo estos abismos... ¡Ay, no ocurre así entre los hombres, bien lo sabes, oh prematura doncella de una raza que solo no te conoce!

»Pero conviene que se guarde la ley en toda cosa. En el universo late la inmensa aspiración y así en tierras y pueblos, en paz o airada lucha, con llantos o gota a gota, crece la obra formada poco a poco, buscando sin cesar la perfección...

»¡Dichosa tú, doncella, inspirada por el Dios oculto! Saltando sobre tu siglo, eres víctima sublime de este... Toma del altar, toma la suprema lira, que es tuya... Por un latido del

ansia con que expira tu corazón daríamos las centurias de calma que tenemos.

»¡Dichosa tú! Tu vida, breve como la del lirio o la rosa, hasta el Infinito alcanza por el pensamiento y el corazón. Muere ya, que el Invisible te ciñe su rico anillo... ¡Puedes dormir en su tálamo, esperando, oh esposa! Duerme, que tu astro sube velando por el firmamento...

»¡Descansa entre nosotras, descansa, virgen humana, fuera de las vidas que se lleva el temporal...! ¡En la hondura viva que pide tu gran corazón, vírgenes alabastrinas te queremos soberana; ondinas intactas, ya lloraremos por ti!

Después, voces más secretas y de misterio más alto, más dulces que las notas del arpa y el salterio que exhalan al Dios único la adoración santa, dijeron a la virgen la gran revelación, pero su resonancia ni se extendía a las cuevas, ni la palabra humana recogería sus notas.

III

Como ancho torrente que avanza ruidoso, si topa con un muro de rocas que de él se defiende, se estrella contra el roquedal saltando con más furor y, si entonces ocurre que una nube tonante le lanza espeso pedrisco, se irrita más y con olas más terribles se precipita rugiendo, así hacía el ejército potente de Boken-Rau por el campo de aquella tribu negada a toda paz. Aquella gente ya se había encastillado en natural ciclópeo y, defendida desde su altura, las piedras de los honderos zumbaban por doquier sobre las altivas olas de extranjeros. En oleadas se movían por todas partes armas, banderas, caballos, carros y numerosas máquinas de guerra, ostentación soberbia de un gran poder temido.

Como semidioses brillaban entre la multitud guerreros con armaduras brillantes de diversos tonos y se veían negrear medio desnudos a los saeteros de Nubia, que solo llevaban a la espalda el carcaj de flechas venenosas cubierto de piel de dragón. Volaban las saetas como una bandada siniestra que casi ocultaba el sol. La enorme catapulta, si bien no podía derribar las rocas de aquel muro, hacía muchos destrozos en su oscuro recinto.

Sin embargo, lo que hizo destrozos más funestos fue la obra nunca vista de una ballesta gigantesca que arrojaba sus dardos de alquitrán y estopa terriblemente encendidos sobre los viejos árboles del sagrado bosque. Prendían chisporroteantes las voladoras llamas entre aquellas ramas... Se propagó el incendio y por doquier del sagrado lugar llovía lluvia de fuego del ramaje fatal sobre aquella tribu, que veía caer así aterradoras las ramas protectoras de sus antepasados. El incendio aumentaba por momentos. Ardían las encinas como teas gigantescas. Y viejos, niños y mujeres, corrían de aquí para allá sin ver por dónde y, cayendo por tierra, se retorcían en un brasero amplísimo de cenizas y rescoldos, o bien morían caldeados bajo leños fragosos que caían de las alturas con horribles crujidos. Al fin la encina madre de toda la espesura, la que tenía a sus pies el altar sanguinolento, rindió las ramas muertas sobre la muerta gente y, símbolo de su tribu, volcó su antiguo tronco.

Así lo veían de lejos, mirando desde una roca del monte de las cavernas, los sacerdotes en unión, que desde allí clamaban a los dioses y hacían votos para esforzar hasta lo último a la tribu mal retirada. Entonces el jerarca, al verla ya perdida, se arrancó frenético la intacta majestad de sus cabellos y barba, honor de la sagrada cabeza.

—¡Oh hijos —dijo—, ya es la hora! ¡La raza de la encina no vive sobre tierra dominada

por el extranjero! Vayamos a las cuevas... En aquel santo horror, ¡sustraigamos al menos al invasor los huesos!

—¡Vamos! —respondieron por doquier todos sus ministros.

Y bajando de aquella altura, mudos y siniestros, recogían ramas secas y teas de pinos viejos que cargaban en haces sobre los más jóvenes de ellos. Así llegaron, mudos, a la portada de las augustas cuevas. Justo al hacer su entrada pronunciaron a media voz los nombres allí perdidos de los héroes de la tierra y de sus dioses derrotados. Entonces, a la luz de las antorchas y en orden funeral, se adentraron en el corazón del santuario, con los haces de leña aún sobre los hombros. Al llegar al centro de la caverna y al pie del gran altar descargaron la leña de quemar. Hicieron con ella una pira y pronto brotó la llama deslumbradora entre humosa niebla. Subió la hoguera, subió como torbellino de serpientes del infierno enlazadas en lucha formidable.

—¡Que comience el holocausto! —gritó aquel venerable decrepito con tranquila desesperación... Y sacerdotes y hechiceras, mudamente sumisos, rodeando la hoguera, unieron sus manos. Alrededor de ella dieron siete vueltas en silencio y, en el séptimo giro, lanzando un gemido mortal, saltaron por igual en la tremenda pira.

Cuando iba a arrojar ya el último, el jerarca quiso mirar si algún indócil escapaba y, al tender la vista, vio a la luz del fuego a su nieta sobre el trono del lugar augustísimo. Era ella, Nuredduna, allí sentada impasible, inmóvil, bella y pálida, como si oyese, desvanecida, el oráculo más secreto. Su cabeza, que se sostenía en la pared del trono, mostraba una herida, fuentecilla rojiza que goteaba un reguero de sangre nueva en su frente. Sus brazos

estrechaban, como en un transporte supremo, la lira del rapsoda en un abrazo de muerte. Al verla así su abuelo, retrocedió abruptamente y, gritando con voz de horror y lágrimas «¡Ay, Nuredduna!», saltó a las llamas de aquel abismo ardiente. Largo tiempo ardió aquella pira en silencio, ardió como holocausto del solitario templo y el humo del incendio, al llenar el santuario, tiznó para siempre blancuras alabastrinas.

Así vestís de luto, cuevas de Artá¹².

Así guardas en tus entrañas, isla dorada, la eterna lira griega envidiada por los genios, don del antiguo monarca de los cantores ideales a la flor de tu pueblo capaz de sus amores... Pero ay, tu hija augusta, que porta la gran lira, en tu abismo poético permanece inmóvil, muerta.

Nota

En la vida del patriarca de la poesía griega, obra que se atribuye al patriarca de los historiadores, Heródoto, se lee que Homero, antes llamado Melesigenio, navegó siendo aún joven desde Esmirna hasta las costas de Hesperia. De esta noticia arranca la ficción de situar a aquel rapsoda o cantor de la Grecia primitiva en Mallorca y en las cuevas de Artá. La circunstancia de abundar en los límites de este pueblo los antiquísimos monumentos megalíticos llamados talayotes me ha sugerido lo de la tribu sagrada de Artá y el personaje de Nuredduna. Este nombre lo he formado sobre la palabra *nur*, que en las lenguas antiguas de oriente significaba «fuego», por lo cual los fenicios llamaron Nura la isla de Menorca, donde abundan de modo singular los talayotes, monumentos que todavía se llaman nuragas en la isla de Cerdeña. Así vino a ser Nuredduna

¹² Es bien sabido que las grandes cuevas estalactíticas de Artá están lastimosamente ennegrecidas por el humo.

como la personificación del fuego sagrado de la raza, su sacerdotisa poética. Le he conferido un carácter sibilítico por lo arraigada que está en Mallorca la tradición de la Sibila.

Si pudo haber una de aquellas videntes en la caverna de Cumas, bien cabe que hubiese otra en las grandiosas cuevas de Artá.

ÀNGEL RUIZ PABLO

Na Patarrá

Tradición menorquina

En Torralba de Alayor había una caverna, de la cual la gente antigua nos cuenta misteriosas historias. Dice que era un antro inmenso, tallado en la roca viva por mano de los gentiles pobladores de estas islas. Una escalera conducía al fondo de la caverna y, justo en medio del inmenso antro, una pila gigantesca recogía el agua pura que se filtraba por la bóveda.

Sagrada era la cueva como esa agua que goteaba; manos sacerdotales tallaron la caverna

en la roca viva y cuenta la tradición que una mujer gigantesca se llevaba a media noche la pila sobre la cabeza y, a la luz de la blanca luna, amiga de nuestros abuelos, limpiaba la sangre viva del altar de los sacrificios. La virgen sacerdotisa velaba el dolmen sagrado y, al romper el alba, volvía a dejar la pila en la cueva y, en la soledad sagrada de aquella cueva gentilica, el agua purificadora goteaba día y noche.

APÉNDICE:
ÀNGEL RUIZ PABLO

Na Patarrà

Tradició menorquina

A Torralba d'Alaior
una caverna hi havia
d'ella en conta misterioses
històries la gent antiga.
Diu que n'era un antre immens,
tallat dins la roca viva
per la mà dels gentílics
pobladors d'aquestes illes.
a lo fons de la caverna
una escala hi conduïa
i al bell mig de l'antre immens
una gegantesca pila
l'aigua pura que es filtrava
per la volta recollia.

Sagrada n'era la cova
com eixa aigua degotissa;
mans sacerdotals tallaren
la caverna en roca viva;
i conta la tradició
que una dona gegantina

s'emportava sobre el cap
a la mitja-nit la pila
i a la llum de blanca lluna,
dels nostres avis amiga,
de l'altar dels sacrificis
ne rentava la sang viva.
Lo dolmen sagrat vetllava
la verge sacerdotisa
i a trenc d'alba dins la cova
tornava a deixar la pila,
i en la solitud sagrada
d'aquella cova gentilica,
l'aigua purificadora
degotava nit i dia.



© Mariano Martín Rodríguez

© Víctor Martínez-Gil

El descubrimiento de Madrid, del doctor Schulze-Pfalz

*INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN
RODRÍGUEZ, EDICIÓN DE VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL*

El motivo temático de las ruinas futuras se funda en la descripción de los vestigios materiales (y a veces también humanos) de grandes urbes modernas desaparecidas vistas por un visitante, explorador o arqueólogo, en un período que para nosotros estaría situado en un porvenir más o menos lejano. De esta manera, las imponentes ciudades del presente industrial aparecen como campos de ruinas análogos a los que han quedado de sus equivalentes antiguos, que la arqueología había empezado a estudiar sistemáticamente a partir del humanismo renacentista sobre los restos de la antigua Roma bajo la Roma pontificia. Esta arqueología de las ruinas cobró un auge cada vez mayor a partir de los descubrimientos que se sucedieron desde

la reaparición de Pompeya y la exploración de Palmira o Persépolis por los europeos en el siglo XVIII hasta el desenterramiento en el siglo XIX y XX de las antiquísimas ciudades caldeas, desde las sumerias hasta las asirias, entre muchas otras. Tales exploraciones causaron sensación en Europa y pronto contribuyeron a hacer barruntar que las orgullosas metrópolis modernas podrían acabar abandonadas y deshechas si el poderío político y económico que las sustentaba sufría un sino semejante al de aquellas urbes antiguas en ruinas. Los imperios antiguos habían fenecido, sustituidos por otros; los modernos podían correr la misma suerte, y Europa, el centro del mundo en el siglo XIX, podía terminar también siendo un terreno

de exploración arqueológica para los futuros viajeros y estudiosos de civilizaciones lejanas en el espacio y en el tiempo.

Esta anticipación dio pie con frecuencia a meditaciones melancólicas sobre el ascenso y la caída de los imperios, pero no faltaron tampoco visiones que persiguieron explotar humorísticamente su tema, poniéndolo al servicio de la sátira de la sociedad contemporánea. Una en particular reviste singular importancia a este respecto, tanto por su interés intrínseco como por haber sido bastante imitada o emulada. Se trata de *Les ruïnes de Paris en 4875. Documents officiels et inédits* [*Las ruinas de París en el año 4875. Documentos oficiales e inéditos*] (1875), de Alfred Franklin (1830-1917). Se trata de un epistolario oficial relativo a una expedición arqueológica enviada por el Ministerio de la Marina y de las Colonias del futuro imperio de Nueva Caledonia a las ruinas de la antigua metrópolis parisina, donde los exploradores acabaron afincándose y adoptando las costumbres de sus habitantes semisalvajes, tan amigos de revoluciones como los del París contemporáneo de la Comuna, pero también vivos y espontáneos, a diferencia del ordenancismo burocrático imperante en el futuro imperio neocaledonio. Sin embargo, antes de *asilvestrarse* de esta guisa,

los arqueólogos habían procedido a estudiar las ruinas y otros vestigios, como las estatuas erigidas con frecuencia a los grandes hombres en el siglo XIX, lo que sirve tanto para reírse de instituciones y fenómenos decimonónicos entonces muy respetados como para burlarse de las pretensiones científicas de la ideología positivista de aquella centuria a través de las hipótesis sesudas sobre los objetos y fenómenos históricos estudiados por los arqueólogos expedicionarios. El conocimiento directo que tienen los lectores del presente de su realidad contrasta entonces cómicamente con las disparatadas explicaciones que propone a veces la arqueología.

El ejemplo de Franklin fue seguido también en España. Entre las anticipaciones de este tipo destaca «*El descobriment de Madrid*», del doctor Schulze-Pfalz» publicada en la revista de lengua catalana *Joventut* en 1904 bajo el extraño seudónimo de M. Servet (a) Raves¹, correspondiente al parecer a Ramon Miquel i Planas² (1874-1950), asiduo colaborador de *Joventut*. Miquel y Planas era un notorio bibliófilo y editor riguroso de textos antiguos, por lo que conocía las técnicas y el discurso de la filología, igual que Pompeu Gener, otro literato erudito y también colaborador asiduo de *Joventut*. En cualquier caso, es la disciplina

¹ Nuestra traducción se basa en la primera edición, no habiéndose reeditado modernamente de forma íntegra: M. Servet (a) Raves, «*El descobriment de Madrid* per el doctor Schulze-Pfalz», *Joventut*, v, 207 (28.1.1904), pp. 59-61. El relato original fue dado a conocer con ortografía actualizada en la antología *Els altres mons de la literatura catalana* (Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2004), con selecció de textos de Víctor Martínez-Gil, pero apareció sin sus tres últimos párrafos debido a un error mecánico de los técnicos editoriales. Víctor Martínez-Gil los ha restituido en una nueva edición del texto, también con ortografía actualizada, que sigue a la traducción.

² Según Albert Manent y Josep Poca, *Diccionari de pseudònims usats a Catalunya i a l'immigració*, Lleida, Pagès, 2013, p. 539. Por su parte, Imma Ferrer Villalta aporta en las páginas 104-105 de su tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona en 2016 y titulada *Joventut (1900-1906) i el darrer modernisme* [*Joventut (1900-1906) y el último modernismo*] buenos argumentos para atribuir el pseudónimo a Pompeu Gener (¿1848?-1920). Este era un notorio antimadrileño, tal y como evidencian varios artículos suyos en la propia *Joventut*, y el pastiche filológico no le era en absoluto extraño, pudiéndose aducir a este respecto su edición de «Una teogonía india» [*Una teogonía visbnuita*] inventada y firmada por él que publicó en 1901, también en *Joventut*. M. Servet (a) Raves firmó en esta revista otros artículos similares, también escritos presuntamente después del año 2100, tales como «Sampere i Miquel no fou català ni res» [Sampere i Miquel no fue catalán ni nada] (1903) y «La reconstitució de Catalunya» [La reconstitución de Cataluña] (1904).

filológica la que aporta con exclusividad la forma de escritura del texto. En efecto, este es una reseña filológicamente impecable del libro que figura en el título, que habría escrito el arqueólogo alemán al que dicho libro se atribuye. Según la reseña de M. Servet (a) Raves, se trata de un estudio, escrito en francés (la lengua de la ciencia entonces), en el que se da cuenta del descubrimiento de las ruinas de Madrid, la antigua capital de España, efectuado por Schulze-Pfalz mucho tiempo después del abandono de la urbe a mediados del siglo XX. El doctor alemán también argumenta en su libro las razones por las que cree que se trata efectivamente de las ruinas de Madrid, pese a no encontrarse allí donde estudiosos anteriores las habían buscado. El reseñador comenta y admite esos argumentos, y señala algunos de los misterios que rodean las ruinas, pese a las inscripciones encontradas, cuyo sentido según afirma permanece aún indescifrado. El lector del presente sabía, por supuesto, lo que era una *plaza de toros* o lo que era el parque madrileño del Retiro, pero las hipótesis emitidas al respecto por el autor y, a su vez, por el reseñador del descubrimiento de Madrid sirven no solo para sugerir los límites y errores de la ciencia arqueológica, sino sobre todo para satirizar el Madrid pasado, que era el Madrid de 1904.

Este Madrid satirizado con mucha gracia en el texto es aquel que, tras la pérdida de las colonias españolas de América y Asia en 1898, se podía ver desde otras ciudades españolas económicamente más pujantes entonces, como la Barcelona de la revista *Juventut*. Era un Madrid al que se acusaba de ser una ciudad de políticos más bien corruptos o, en cualquier caso, ineptos, y de burócratas en ejercicio o en paro (los *cesantes* de las novelas galdosianas...), de bohemios y pícaros especialistas en dar

sablazos, esto es, en sacar dinero mediante infundios diversos a amigos y conocidos, entre otros tipos humanos propios de una sociedad carente de fundamentos económicos, políticos y humanos sanos, esos fundamentos que sí existían supuestamente en una Barcelona entonces legítimamente orgullosa de los logros de sus hijos. Frente a este orgullo catalán, los intelectuales españoles de lengua castellana no eran los últimos en compartir la idea de que Madrid había entrado en una lenta decadencia irreversible, una ciudad que sería cada vez más pobre económica y culturalmente, hasta hacer verosímil el abandono anticipado en la ficción que nos ocupa. Por lo demás, este abandono se antoja un fenómeno natural, pues la reseña del libro imaginario confirma, con un determinismo geográfico típico de su tiempo, que ninguna civilización podría prosperar en los secos paisajes de la meseta central ibérica. Sin embargo, transcurrido ahora más de un siglo desde la publicación de este desahogo antimadrileño y antimeseteño del autor catalanoparlante que no se atrevió a firmar con su nombre, tal vez por lo extremado de sus juicios, Madrid ha desmentido radicalmente esta anticipación, como ocurre a menudo cuando son los prejuicios, nacionalistas o no, los que se imponen a la reflexión.

Estos prejuicios, tan presentes en el texto y que, por lo demás, abrigaban numerosos escritores castellanoparlantes entonces y tal vez también ahora, se expresan aquí mediante una escritura íntegramente filológica. Esta escritura se adopta tan a rajatabla que no le falta detalle. Ahí están para demostrarlo las amplias notas, algunas con una bibliografía unas veces real y otras fantástica, así como las citas sin traducir de lenguas extranjeras³, como si fuera realmente un artículo o reseña de tipo académico. Esta

³ Para facilitar el disfrute del texto de estas citas, las traducimos a continuación. Cita en catalán: «Es bien difícil saber qué distancia hay entre la corte de España y la capital de Cataluña»; primera cita en francés: «Madrid es todo lo contrario»

retórica aparenta sostener la autoridad científica de lo que se describe y afirma, pero su empleo con fines de ficción humorística determina la tonalidad irónica del texto, matizando inteligentemente hasta lo que podría parecer más prejuicioso. De esta manera, lo podemos

leer no solo como un curioso testimonio de una mentalidad nacional(ista) determinada, sino también como un ameno ejercicio de comicidad dirigido a desmontar las pretensiones de una ciencia asimismo demasiado entregada a sus propios prejuicios.

de Pompeya. En el enterramiento de esta contemplamos la grandiosa caída del gigante alcanzado por un rayo. Madrid, por el contrario, cae lenta, cobardemente, como un mendigo miserable al que su degradación deja indiferente y que, por una aberración inconcebible, parece sentir cierto orgullo y una especie de goce morboso al administrar su propia degradación, a la que, por una ironía inconsciente, califica de “regeneración”»; segunda cita en francés: «Fueron primero los trabajadores de la idea quienes abandonaron un lugar en el que su esfuerzo ya no era apreciado; a su vez, los trabajadores manuales tuvieron que abandonar un pueblo donde su existencia se había vuelto precaria, pues su actividad ya no encontraba sobre qué ejercerse. Allí solo quedaron los “arrimaos”, los “cesantes” que se cargaban unos a otros con sus formidables “sablazos”. ¿Cuánto duró esta extraña agonía? Nadie lo sabrá nunca, pero los cuadros del Prado, abandonados y cubiertos de una espesa e ignominiosa capa de porquería, fueron los testigos mudos de esta macabra bacanal».

El descubrimiento de Madrid, del doctor Schulze-Pfalz

Critica prioribibliográfica¹

El año de 2217, que acabamos de empezar, se nos presenta como bueno para los amantes de los estudios arqueológicos al poder registrar la aparición de un libro como el del Dr. Schulze, del cual voy a ocuparme en el presente escrito. No es que crea en *agüeros* (como decían los castellanos²), pero un hecho de esta especie es una buena señal para todos quienes nos interesamos por el esclarecimiento de aquel nebuloso período histórico que cerró la segunda edad media y abrió al mundo los horizontes de la verdadera civilización.

El Dr. Schulze-Pfalz, de Leipzig, no es un desconocido en el dominio de las ciencias modernas. Investigador infatigable, a sus iniciativas se debieron principalmente los trabajos de exploración realizados en la antigua *meseta* centroibérica, cuyo resultado fue el descubrimiento de la antigua capital hispánica. El fruto de estas investigaciones lo condensó el sabio doctor en un primer volumen³ publicado hace dos años; el libro de ahora no es más que la ampliación de aquel con trabajos más recientes y con el desarrollo de los nuevos puntos de vista que ofrece el estudio de la cuestión⁴.

¹ *La découverte de Madrid*, par le Dr. Schulze-Pfalz. 1 vol. in-4.º de 240 pp. (Librairie «L'Avenç», París, 2217).

² Es de lamentar que no se haya publicado todavía el *Vocabulari de l'antic dialecte castellà*, que prepara desde hace tantos años el estudioso Menéndez Pidal.

³ *Madrid, ville abandonnée du xixe siècle*. 1 vol. in-4.º de 120 pp. (Gauthier-Villars, París, 2214).

⁴ Tengo entendido que pronto saldrá en Barcinópolis la traducción al esperanto de este libro, pero como las traducciones de la casa Maucci gozan desde tiempos inmemoriales de una fama especialísima, quien no se entere del libro por la edición original o por esta breve reseña se expondrá a creer que lee la 32.000.ª edición del viaje del *Stella Polaris* refundido con las aventuras del capitán Hatteras.

Eran numerosos los estudios ya hechos por el doctor Schulze cuando se decidió, a principios del año 2213 a emprender la exploración de los lugares donde él creía posible hallar los vestigios de la ciudad castellana. En un capítulo preliminar de su libro explica el autor el proceso de sus trabajos conducentes a determinar los límites del antiquísimo estado hispánico y el emplazamiento de la capital, abandonada en pleno siglo XX y como desaparecida por completo de entre las cosas reales. Algunos incluso llegaron a decir que probablemente Madrid debía acabar figurando al lado de países imaginarios como Eldorado, como Jauja, o bien como los pueblos no menos fantásticos de Lilliput y Brobdingnag, aunque estos tal vez puedan con el tiempo ser reconocidos en alguna tribu del hemisferio austral. Cabe recordar que las búsquedas efectuadas en el continente africano, sobre todo en el espacio comprendido entre el litoral del Río de Oro y los límites primitivos del Imperio del Sahara no habían dado absolutamente ningún resultado, pese a que todos los antecedentes extraídos de algunos escritores de la época coincidían en localizar la ciudad perdida en dicha región; al menos así se había interpretado lo que decía Quadrado⁵: «*Internada en campos yermos y solitarios, a orillas de un arroyo más bien que río (¿Río de Oro?: los castellanos todo lo veían de color de oro), sentada en desigual terreno y rodeada de aridez en un horizonte raso y monótono sin ser dilatado, tres siglos ha que una villa gobierna la España y se engrandece a costa de las antiguas metrópolis de la monarquía*». Igualmente se encuentra en otro autor algo posterior⁶

lo siguiente con referencia a la situación de Madrid: «*en un despoblado arenal, glacial en invierno, abrasado en verano, en cualquier tiempo desapacible y pobre, y apartado de todas las vías por donde corre la vida del globo...*» Sin embargo, lo que más había contribuido de todo a que las investigaciones se dirigieran hacia regiones apartadas es un documento auténtico; se trata de un fragmento del *Diari Català* del domingo 4 de julio de 1880, en el que se encuentra este enigmático párrafo⁸: «*És ben difícil saber quina distancia hi ha entre la cort d'Espanya i la capital de Catalunya*».

Todas estas referencias, que se ven confirmadas por otros escritos de Maragall, Pujulà i Vallès y muchos otros, habían sido la causa de la inutilidad de las pesquisas hechas por los sabios del siglo XXII. Fue el propio doctor Schulze quien, estudiando un códice del siglo XIX, el tratado de Geografía de Sidi Sebio Corominas, moro barcelonés, atinó al afirmar la posibilidad de que Madrid hubiera existido en el centro inexplorado de la península ibérica, aunque pareciera extraño que desde tales lugares poco conocidos se hubiera podido gobernar un estado semicivilizado como la España del siglo XX. El resultado de las investigaciones ha sido afirmativo y ha servido para comprobar que, efectivamente, un pueblo regido desde allí nunca habría podido alcanzar más que un estado de civilización muy relativo.

En el capítulo siguiente de la obra se refieren de manera altamente sugestiva, sin abandonar por ello los términos de la verdad histórica más rigurosa, las causas de la decadencia española y las vicisitudes por las cuales, después de la total

⁵ *Recuerdos y tristezas de España. Castilla la Nueva*, vol. I, cap. I (Barcelona, 184...).

⁶ *La capital de España*, de G. Reparaz (Barcelona, Janer, 1904).

⁷ Conviene no olvidar que el Sahara se volvió habitable gracias al esfuerzo del primer emperador, el gran Lebaudy, en el siglo XX.

⁸ Biblioteca-Museo Oliva, de Miropex, número 38.647 de la sección de incunables.

desmembración colonial⁹, cayó en su ruina definitiva la llamada *patria del Cid*¹⁰; entonces quedó abandonada a los osos y demás bestias fieras la que había sido la villa del oso y de las bestias cortesanas, pero no como Pompeya a consecuencia de un gran cataclismo, sino tranquilamente, con ese estoicismo musulmán que explica las heroicas gestas cantadas por Tirteo en sus odas¹¹.

Aquí se expresa el Dr. Schulze-Pfalz con una intuición admirable, hija de sus conocimientos profundos sobre la época y el lugar en que se desarrollaron los hechos: «*Madrid est tout l'opposé de Pompéi. Dans l'ensevelissement de celle-ci on contemple la chute grandiose du géant frappé de la foudre. Madrid, au contraire, tombe lentement, lâchement, comme un gueux misérable que sa dégradation laisse indifférent et qui, par une aberration inconcevable, semble ressentir une certaine fierté et comme une jouissance morbide à présider à son propre abaissement que, par une ironie inconsciente, il qualifie de "régénération"...*»¹²

Y más adelante aún¹³ dice así: «*Ce furent d'abord les ouvriers de l'idée qui abandonnèrent un lieu où leur effort n'était plus apprécié; à leur tour, les ouvriers manuels durent quitter une ville où leur existence devenait précaire puisque leur action ne trouvait plus rien sur quoi s'exercer. Il ne resta là que des "arrimaos", des "cesantes"*¹⁴ *qui s'accablaient mutuellement de leurs formidables "coups de sabres". Quelle fut la durée de cette étrange agonie? Nul ne le saura jamais; mais les tableaux du Prado, délaissés et recouverts d'une*

épaisse et ignominieuse couche de crasse, furent les témoins muets de cette bacchanale macabre».

No tengo tiempo de analizar detenidamente todo el libro, que contiene enseñanzas de primer orden tanto en el concepto científico como en el que podríamos decir político o social. Es interesante la detallada explicación que da el autor del viaje de exploración siguiendo las nuevas orientaciones del mismo Schulze-Pfalz y al fin el hallazgo de la ciudad, abandonada desde hacía casi dos siglos. Se comprende que, en este espacio relativamente corto de tiempo, se hubiera borrado todo recuerdo de Madrid: los fugitivos no tenían por qué acordarse de la miseria que dejaban si no era con el propósito de no volver allí más y, en cuanto a los habitantes de las regiones del litoral ibérico, no debían sentir más que desprecio hacia la ciudad privilegiada, causa eficiente de su ominosa y prolongada esclavitud.

Las exploraciones que se están efectuando sin cesar dentro de Madrid, y que durarán seguramente unos cuantos años por las dificultades del trabajo en aquel clima y sobre una tierra ya calificada por Almirall de abrasiva, reservan a la arqueología las más inesperadas revelaciones. El Dr. Schulze habla con admiración de un lugar de la *urbs matritensis* donde supone que se reunía el Gobierno. De forma circular, con multitud de asientos todo alrededor, al estilo del Coliseo de Roma, ostenta en la parte de fuera el extraño lema PLAZA DE TOROS; no se ha podido

⁹ Montero Ríos, *el pau de París* (Babia, 1898).

¹⁰ Un aventurero que había tenido la gran idea, mucho antes que los Humbert, de hacerse dejar dineros sobre una caja cerrada, aunque vacía.

¹¹ Λα μωρὰ δὲ Καδῖς.

¹² Pág. 42.

¹³ Pág. 47.

¹⁴ No se sabe con certeza el valor de estos nombres. Probablemente se trataría de dos fracciones locales como los *Capuleti* y los *Montecchi*, los *güelfos* y los *gibelinos* (no *golfos* y *girondinos* como ha dicho Marsillach), los *liceístas* y los *cruzados*, los *butifarras* y los *chuetas*, los *perdidos* y los *cucutaires*, etc.

desentrañar aún el sentido de estas palabras. También se ha reconocido la ubicación de lo que se llamaba el RETIRO, adonde se cree que iba la gente inútil, la cual, a juzgar por la extensión del lugar, debía de ser mucha, y así parece confirmarlo la referencia de una crónica del tiempo¹⁵ que afirma que, en el año de 1903, entraron dieciocho *exministros* y cómo, en los dos años de la república (1905 y 1906), lo hicieron setenta y seis *expresidentes*¹⁶. No dice si, para entrar allí, se exigía antes dejarse registrar.

El libro del Dr. Schulze contiene una errata trascendental al hacer conjeturas sobre

un personaje llamado Coria, de quien se ha encontrado el retrato pintado por Velázquez, además del monumento funerario. Sin embargo, este último no se basa más que en la reconstrucción, hecha por el sabio alemán, de la inscripción hecha trozos del monumento. Él la interpreta como Caro Coria, esto es, «apreciado o estimado Coria», como expresión de la estima que mereció tal personaje. Yo creo que eso está completamente equivocado, si bien no tengo por ahora datos para establecer una nueva hipótesis.

M. Servet (a) Raves

¹⁵ *Manual de los noveles ardides madrileños por el cronista D. Mariano de Cavia, académico de la Violeta.*

¹⁶ Los *exlibristas* eran otra clase de gente y se los llevaban todos a Leganés, lugar aún no descubierto.

APÉNDICE:

El descobriment de Madrid, **pel doctor Schulze-Pfalz**

Crítica prioribibliogràfica¹

Bona anyada se'ns presenta, la del 2217 que tot just comencem, per als aimants dels estudis arqueològics, al poder registrar l'aparició d'un llibre com el del Dr. Schulze, del quin vaig a ocupar-me en el present escrit. No és que cregui en *agüeros* (com deien els castellans²), emprò un fet d'aquesta mena és una bona senyal per a tots els qui ens interessem en l'esclariment d'aquell boirós període històric que tancà la segona edat mitjana i obrí al món els horitzons de la vera civilització.

El Dr. Schulze-Pfalz, de Leipzig, no és pas un desconegut en els dominis de les

ciències modernes. Investigador infadigable, a ses iniciatives principalment se degueren els treballs d'exploració realitzats en l'alta *meseta* centreibèrica, quin resultat fou el descobriment de l'antiga capital hispànica. El fruit d'aquestes investigacions el va condensar el savi doctor en un primer volum³ publicat fa dos anys; el llibre d'ara no es més que l'ampliació d'aquell amb els treballs més recents i amb el desenrotllament dels nous punts de vista que ofereix l'estudi de la qüestió⁴.

Nombrosos eren els estudis que el doctor Schulze portava fets quan se decidí, a començos

¹ *La découverte de Madrid*, par le Dr. Schulze-Pfalz. 1 vol. in-4.º de 240 pp. (Librairie «L'Avenç», París, 2217).

² És de doldre que no s'hagi publicat encara el *Vocabulari de l'antic dialecte castellà*, que tants anys fa prepara l'estudiós Menéndez Pidal.

³ *Madrid, ville abandonnée du xixe siècle*. 1 vol. in-4.º de 120 pp. (Gauthier-Villars, París, 2214).

⁴ Tinc entès que aviat sortirà a Barcinòpolis la traducció esperanto d'aquest llibre, mes com sigui que les traduccions de can Maucci gosen des de temps immemorial d'una fama especialíssima, el que no s'enteri del llibre per l'edició original o

de l'any 2213, a emprendre l'exploració dels llocs a on ell creia possible retrobar els rastres de la ciutat castellana. En un capítol preliminar de son llibre fa l'autor el procés dels seus treballs conduents a determinar els límits de l'antiquíssim estat hispànic i l'emplaçament de la capital, abandonada en ple segle xx i com desapareguda per complert d'entre les coses reals. Alguns fins arribaren a dir que probablement Madrid devia acabar per figurar al costat dels països imaginaris, com l'Eldorado, com Xauxa, o bé com els pobles no menys fantàstics de Lil·liput i Brobdingnag, per més que aquests tal volta puguin amb el temps ésser reconeguts en alguna tribu de l'hemisferi austral. Cal recordar que els escorcolls efectuats en el continent africà, sobretot en l'espai comprès entre el litoral del Riu d'Or i els límits primitius de l'Imperi del Sàhara, no havien donat absolutament cap resultat, malgrat que tots els antecedents trets d'alguns escriptors de l'època coincidien en establir la ciutat perduda en la regió susdita; almenys aixís s'havia interpretat lo que deia Quadrado⁵: «*Internada en campos yermos y solitarios, a orillas de un arroyo más bien que río (Río de Oro?, els castellans tot ho veien de color d'oro), sentada en desigual terreno y rodeada de aridez en un horizonte raso y monótono sin ser dilatado, tres siglos ha que una villa gobierna la España y se engrandece a costa de las antiguas metrópolis de la monarquía*». Igualment se troba en un altre autor un xic posterior⁶ lo següent amb referència a la situació de Madrid: «*en un despoblado arenal, glacial*

en invierno, abrasado en verano, en cualquier tiempo desapacible y pobre, y apartado de todas las vías por donde corre la vida del globo...» Emprò, de tot, lo que més havia contribuït a que les investigacions se duguessin vers regions apartades és el document autèntic, un fragment del *Diari Català* del diumenge 4 de juliol de 1880, en el quin ja es troba aquest enigmàtic paràgraf⁸: «*És ben difícil saber quina distància hi ha entre la cort d'Espanya i la capital de Catalunya*».

Totes aquestes referències, que es troben confirmades en altres escrits de Maragall, de Pujulà i Vallès i molts més, havien estat la causa de la inutilitat de les pesquises fetes pels savis del segle xxii. Fou el propi doctor Schulze qui, estudiant un còdice del xix, el tractat de Geografia de Sidi Sebïo Corominas, moro barceloní, atinà en la possibilitat de que Madrid hagués existit en el centre inexplorat de la península Ibèrica, per més que semblés estrany que des de tals llocs poc coneguts s'hagués pogut governar un estat semicivilizat com l'Espanya del segle xx. El resultat de les investigacions ha sigut afirmatiu i ha servit per a comprovar que, efectivament, un poble regit des d'allí mai hauria pogut assolir més que un estat de civilització molt relatiu.

En el següent capítol de l'obra es refereixen d'una manera altament suggestiva, sens abandonar però els termes de la veritat històrica més rigorosa, les causes de la decadència espanyola i les vicissituds per les quines després del total desmembrament colonial⁹ davallà a sa

per aquesta breu ressenya s'exposarà a creure que llegeix la 32.000 edició del viatge de la *Stella Polare* refòs amb les aventures del capità Hatteras.

⁵ *Recuerdos y tristezas de España. Castilla la Nueva*, vol. i, cap. i. (Barcelona, 184...).

⁶ *La capital de España*, por G. Reparaz (Barcelona, Janer, 1904).

⁷ Convé no oblidar que el Sàhara se feu habitable mercès a l'esforç del primer emperador, el gran Lebaudy, en el segle xx.

⁸ Biblioteca Museu Oliva, de Miropèix, número 38.647 de la secció d'incunables.

⁹ *Montero Ríos, el pau de París* (Bàbia, 1898).

definitiva ruïna l'anomenada *patria del Cid*¹⁰; aleshores fou abandonada als ossos i demés bèsties feres la que havia estat vila de l'os i de les bèsties cortisanes, emprò no com Pompeia a seguit del gros cataclisme, sinó tranquil·lament, amb aquell estoicisme musulmà que explica les heroïques gestes cantades per Tirteu en ses odes¹¹.

Aquí s'expressa el Dr. Schulze-Pfalz amb una intuïció admirable, filla de sos coneixements profonds sobre l'època i lloc en què es desenrotllaren els fets. «*Madrid est tout l'opposé de Pompéi. Dans l'ensevelissement de celle-ci on contemple la chute grandiose du géant frappé de la foudre. Madrid, au contraire, tombe lentement, lâchement, comme un gueux misérable que sa dégradation laisse indifférent et qui, par une aberration inconcevable, semble ressentir une certaine fierté et comme une jouissance morbide à présider à son propre abaissement que, par une ironie inconsciente, il qualifie de "régénération"...*»¹²

I més endavant encara¹³ diu aixís: «*Ce furent d'abord les ouvriers de l'idée qui abandonnèrent un lieu où leur effort n'était plus apprécié; à leur tour, les ouvriers manuels durent quitter une ville où leur existence devenait précaire puisque leur action ne trouvait plus rien sur quoi s'exercer. Il ne resta là que des "arrimaos", des "cesantes"*¹⁴ *qui s'accablaient mutuellement de leurs formidables "coups de sabres". Quelle fut la durée de cette étrange agonie? Nul ne le saura jamais; mes les tableaux du Prado, délaissés et recouverts d'une*

épaisse et ignominieuse couche de crasse, furent les témoins muets de cette bacchanale macabre».

No tinc temps d'analitzar detingudament tot el llibre, que conté ensenyances de primer ordre tant en el concepte científic com en el que podríem dir-ne polític o social. És interessant la detallada explicació que fa l'autor del viatge d'exploració seguint les noves orientacions del mateix Schulze-Pfalz, i per fi la troballa de la ciutat, abandonada des de prop de dos segles. Se comprèn que en aquest relativament curt espai tot record de Madrid s'hagués esborrat; els fugitius no tenien per què recordar-se de la misèria que deixaven si no era pel propòsit de no tornar-hi mai més, i, en quant als habitants de les encontrades del litoral ibèric, no devien sentir més que despreci envers la ciutat privilegiada, causa eficient de llur ominós i perllongat esclavatge.

Les exploracions dins de Madrid que s'estan portant a cap sense treva (i que duraran ben segur uns quants anys per les dificultats del treball en aquell clima i damunt d'una terra ja qualificada per l'Almirall de terra d'*escudelles*) reserven a l'arqueologia les més inesperades revelacions. El Dr. Schulze parla amb admiració d'un lloc de l'*urbs matritensis* a on suposa que es reunia el govern. De forma circular, amb multitud de llocs tot a l'entorn (a estil del Colosseu de Roma), ostenta en la part del defora l'estrany lema PLAZA DE TOROS; no s'ha pogut esbrinar encara el sentit d'aquests mots. També s'ha reconegut la situació del que s'anomenava el RETIRO i a on se creu que es duia a la gent inútil,

¹⁰ Un aventurer que havia trobat l'enginy, molt abans que els Humbert, de fer-se deixar quartos damunt d'una caixa tancada encara que buida.

¹¹ Λα μυχὰ δὲ Καδὶς.

¹² Pàg 42.

¹³ Pàg 47.

¹⁴ No se sap pel cert el valor d'aquests dos noms. Probablement se tractaria de dues fraccions locals com els *capuleti* i *montecchi*, els *güelfs* i *gibel·lins* (no *golfs* i *girondins* com ha dit en Marsillach), els *liceistes* i *cruzados*, els *botifarres* i *xuetes*, els *perdidos* i *cucutaires*, etc.

que, a judicar per l'extensió del lloc, devia ésser molta, i aixís sembla comprovar-ho la referència d'una crònica del temps¹⁵ que diu com en l'any 1903 hi entraren divuit *exministres*, i com en els dos anys de la República (1905 i 1906) hi feren cap fins a setanta-sis *expresidents*¹⁶. No es diu si per a entrar allí dins s'exigia abans deixar-se escorcollar.

El llibre del Dr. Schulze conté una errada transcendental al fer conjectures sobre un personatge apel·lat Coria, de qui s'ha trobat el

retrat fet d'en Velázquez i además el monument funerari. Mes això darrer no es basa més que en la reconstitució, feta pel savi alemany, de la inscripció trossejada del monument. Ell la interpreta per Caro Coria, això és, «estimat o apreciat Coria», com expressió de l'estima que meresqué el tal personatge. Jo crec que això és equivocat del tot, si bé per avui no tinc prous datos per a establir una nova hipòtesis.

M. Servet (a) Raves

¹⁵ *Manual de los noveles ardides madrileños por el cronista D. Mariano de Cavia, académico de la Violeta.*

¹⁶ Els *exlibristes* eren gent d'altra mena i els duien tots a Leganés, lloc no descobert encara.



© Sara Martín

© Mariano Martín Rodríguez

JOAN CREXELLS

Reversing History

*INTRODUCTORY NOTE BY MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
AND TRANSLATION BY SARA MARTÍN*

Among the modern thinkers who have presented their ideas in Catalan, Joan Crexells (1896-1930) stands out from a literary point of view for his short speculative work “La història a l’inrevés” (*Reversing History*). It was published in the second volume, issue 7 (January 1925) of the *Revista de Catalunya* (Journal of Catalonia) as a mock scholarly essay, but it was only collected in 1968 in a selection from his oeuvre titled *La història a l’inrevés*.¹ This choice of title suggests how important that essay was considered by the publishers, who might have even considered it his masterpiece. Although Crexells was primarily an influential thinker

across several fields (mostly philosophy, but also economy and even statistics!), none of his works is as original as this “reverse history.” Its form is, at least, certainly unusual for an essay, since it combines reflection and speculative fiction, notably science fiction. Indeed, Crexells explicitly asks his readers to embrace a cognitive distancing similar to that proposed by Darko Suvin as a defining feature of science fiction (*cognitive estrangement*) by inviting them to admit his hypothesis of a future journey of several scholars to a distant star, from where they have been able to follow Earth’s history from the present to AD 3000. They send

¹ The following translation is based in a later edition: Joan Crexells, «La història a l’inrevés», *Obra completa*, 1. De Plató a Carles Riba, pròleg de Joaquim Molas, Barcelona, La Magrana, 1996, pp. 170-189.

then to our present their conclusions, reached following their reversed perspective: whereas we, modern men, tend to see the future as a potential path to continuous progress, they see our future as a continuous path backwards.

Crexells' essay summarizes their findings as a review of their successful specialty books, from philosophy to religious studies, from economy to human biology. All these studies constitute diverse views on the evolution of terrestrial humanity, but all have in common their inverted perspective. They insist on approaching the historical march of humanity as a path of progress... in reverse. On Earth, it is believed that progress advances in the same direction in time, forward, towards an increasingly technological and sophisticated society, whereas the travelling scholars see and contend that the course of progress is towards a higher level of complexity, and that this complexity is always lower as society moves away from its past. The reasons for this unorthodox view on human history are rigorously and convincingly argued using the methods, concepts and discourses of their respective sciences. As a conclusion, the narrative voice asks for a relativistic approach underpinning the equivalence of both positions: the usual one supporting the idea that the line of progress from simple to complex follows the temporal arrow from past to future, and the alternative one posited by the featured imaginary scholars, who reverse

that arrow by showing that past societies were the more complex as the more primitive they seem to us... After all, the key is to recognize the fundamental unity of humankind above contending ideas on history understood as the expression of human mind and agency.

This conclusion does not cancel the paradoxical nature of the essay, since its author extensively uses irony to dispel any dogmatic stance. The scholars and their shocking theories are presented with humor as representatives of different national schools of thought. These schools are subject to satire, as well as to a comic mimicking of their ways of writing, from the obscurity of German philosophical jargon to the light rhetoric of the French essay tradition. These exercises in the pastiche mode show that Crexells wished to offer a literary work likely following a similar approach to that of the ironical and paradoxical prefaces of contemporary playwright-essayist George Bernard Shaw (1856-1950), who is mentioned in this reverse history. On the other hand, Crexells' writing in the parts where he speaks for himself as narrator and commentator is rather flat and repetitive, perhaps due to the fact that he knew that his readers in his country were not familiar with scholarly writing, and that they needed additional help to understand his point. Nevertheless, this is an exceptional example of science fiction written as a piece of scholarly fiction non-fiction inviting us to read and to reflect off the beaten path.

Reversing History

History goes forward or backward according to the relative motion of the events and their observer.

Karl Pearson, *Grammar of Science*, 3rd ed., note v of the Appendix

I

There is obviously nothing sensational about it. Already at the beginning of the twentieth century, the relativity of the course of phenomena was clearly discovered. It is well known that on Earth we are often surprised by the existence of stars that have been destroyed long ago. The speed of light, although huge, is not infinite. According to science, sunlight takes eight minutes to reach the Earth. Light from a star ten times farther away will take eighty minutes. Now it's all a matter of adding zeros. The light of a star at a distance a hundred times greater than that of the Sun from the Earth, will take eight hundred minutes, etc. One can easily see that by the same simple process of adding zeros we will find ourselves in a hundred years' time and even in a thousand years. Let us now suppose a star whose distance from the Earth is such that it takes a thousand

years for its light to reach us. This is perfectly possible. The magnitude of the Universe allows it. That is why, as Kant said, every day fills us with greater admiration. Now, when you reach these heights, I propose that you take charge of something that I do not think will entail any difficulty. It is this: if we have a sufficiently powerful telescope, we will see all the events that happen in that star, though not, of course, those that occur now, but those that occurred a thousand years ago. And once here, a very easy change of intellectual situation—much easier, alas!, than the real change of position—will convince you that if that star had inhabitants and a telescope it could observe life on Earth as it happened a thousand years ago.

The last effort that I ask of the twentieth century reader who happens to read me, is to imagine an airplane whose speed is so much higher than that of the light which covers the journey from the Earth to the star in question

in a year. In a year's time, the plane will reach the star; we will see, therefore, what was happening on Earth 999 years before the time of departure. But from the moment of departure to the moment of arrival, all the events of the Earth during these 999 years will have unfolded for travellers, in a direction contrary to the current.

The reader of the twentieth century ought to realize that the problem, once posed, was already theoretically solved. It all consisted of finding the telescope and building the airplane of the power and speed respectively required. This was difficult, but not impossible.

The man of the twentieth century was convinced that the tempo of inventions was *prestissimo*. Inventions, in fact, were constant, so much so that the citizen who had not yet finished gaping at one invention, had to keep his mouth even open wider at the next. And although one day the inventions stopped and a couple of centuries passed without anyone inventing anything else—the faith of the man of the twentieth century that what he understood by progress would never stop, of course, was one of the many prejudices and superstitions of the time, which was, as later writers recognized, one of the most obscurantist and gratuitously mistaken epochs through which Humanity has ever passed—and an era without inventions did pass, the activity of the wise men was resumed after some time and, at last, the airplane and the telescope together with all the apparatus necessary to undertake the long journey were invented.

To recount the incidents and the course of the journey that took place around the year 3000, in which Mr. G. Brown, Sc.D., F.S.S. and F.R.S.; the illustrious economist, Herr Geheimrat Dr. Braun, professor of Philosophy at the University of Donaueschingen—at that time, all German villages with more than 1,000 inhabitants had at least one university—; Herr

Oberregierungsrat Professor Mendelsohn, professor of Biology; and M. P. Mendel, the illustrious specialist in Sociology at the Institut de France, took part would be, I say, the work of a writer with a novelist's temperament.

Here we are not interested in anything but the results.

The four illustrious professors had an experience that no one had ever had before. They recreated history the other way around. This led them to some curious ideas that they presented in various reports to their respective scientific associations. Until then, history had been experienced in only one direction. From that moment on, four eminent men followed it in the opposite direction. And what was bound to happen happened.

The humanity that lived in the twentieth century was convinced that the twentieth century was a progress with respect to the nineteenth, for the simple reason that it came after it. But what would have happened if it had been the other way around, if the twentieth century had been perceived by someone before the nineteenth century? Would there not have been an invincible tendency to consider that between the twentieth and nineteenth centuries there was undoubted progress?

The professors found themselves in that situation. Their work promoted great discussions. They, from their star, were citizens of a remote era of Humanity and had lived through the eras that ordinary humans called later. And yet, they could send their messages to present-day humanity, as the journey only lasted one year. It was therefore something unique. The primitive man, through the mouth of the illustrious professors, introduced himself to the current one to say simply: "It is not true that from me to you there is progress. Humanity, on the contrary, by passing from you to me, has progressed." For the four professors,

the people of their time on Earth were a pure memory; for the people of the land, the time in which the professors lived was definitely over. It happened like with that discussion of the book *Alice's Adventures in Wonderland*. When Alice meets the unicorn, he assures her that Alice is a fabulous being, just as Alice considers him fabulous. Unfortunately, there is no superior disinterested being who can decide whether the fabulous being is Alice or the unicorn; likewise, there is no higher being who decides whether we are a memory for the men of the first century or they a mere memory for us.

But let us limit ourselves—simple reviewers of other people's works—to reproducing the works of some of the scholars in question.

II

Here are some excerpts from Prof. Braun's report presented to the Hegelian Society in Berlin.

"Humanity," affirmed Prof. Braun, "humanity progresses. It is evident that there is progress from the man of the thirtieth century to the man of the twentieth century and from the man of the twentieth century to the man of the tenth century. But strictly speaking, it is not the progress of man, but the progress of the Idea that runs beneath him and is the reason for his deepest evolutions. The great personalities as well as the great human communities that have come to turn Humanity around are simple organs of the Idea, which is revealed in them. Each person, each epoch, is a revelation of the Idea, a revelation subject, of course, to restrictions, because it is the conditioning of the unconditioned (*Die Bedinglichkeit des Unbedingten*)."

"Everything that is real," he further added, "is rational. You just must look for its reason. It

is true that reason sometimes takes apparently absurd paths to express itself. It is true that it often seems that evolution is driven and motivated solely by some individual selfishness. But here is the cunning of the Idea, which uses the individual drivers and motives for realizing itself. When slavery was established in the mid-nineteenth century, the institution that later became widespread with such success, the states of the South of North America believed they were defending economic advantages, but they were actually a simple instrument of the Idea. It was necessary, in fact, to extend the usefulness of inorganic nature to the lower part of organic nature, so that the sovereignty of the spirit would hover over them. It was a necessary moment in the evolution of history. Just as Hegel claims when talking about human inventions, when he studies History in the sense considered normal by humans, when an invention was needed for the needs of the evolution of the Idea, the invention appeared, so it can be said that the appearance of slavery came from a need of the Idea. Gunpowder was needed, says Hegel, and here it is! Likewise, we could say: slavery was necessary: here it is!"

"The movement of history follows a course, the elementary scheme of which is that of the three dialectical moments: thesis, antithesis and synthesis. Synthesis is at the same time the thesis of a higher development. The periods of history are ordered according to the aforementioned scheme."

"The first period runs from the year 3000 to the year 2000. It is the time of absolute submission to the formal principle of order. Each individual's life program is perfectly determined. Freedom is annulled. Machines fully perform the functions of man. It is the total mastery of inorganic principles. Spiritual spontaneity is reduced to a minimum. Spiritual simplicity is absolute. The simplest

explanations, that is, scientific explanations, are given of all things.”

“The first period in the history of mankind—the North American period—is that of the sovereignty of form.”

“In opposition to this period, in the year 2000 the great turn of history began. The spirit rebels against form and tries to free itself from it. But this spirit is strictly speaking still a simple product of form. The form, by imprisoning the spirit, has created it. And the spirit, when it externalizes itself, rebels against form. We end up depending on the ghosts that we ourselves have created, it has been said. And that is what happened at that time.”

“The regulation of human activities took place by the fact of the existence of a formal principle of order, by an objective right. When the revolution became, however, subjective law was born.”

“The second period of humanity—the Germanic period—is that of the mastery of the spirit as the consciousness of subjective law.”

“The activity of the spirit is applied in this period to the exercise of what is right. This entire period is characterized by the predominance of the question of law over all other questions. Freedom lies simply in the exercise of what is right.”

“Yet this long period up to Christianity is interesting enough to warrant a more detailed analysis.”

“It begins with the simple awareness of the form of the law. The end of the exercise of freedom is freedom itself. That is, the content of freedom is its own form. In order to fill up this form, further evolution was necessary.”

“The so-called Middle Ages provides it. The end of the exercise of freedom was in the Middle Ages, certainly not an earthly end, but an ultra-earthly end. The triumph of the Church over the State signifies the progress of the evolution

of the idea on its way to complication and completion. The organ of exercise of the law, instead of being the individual in the abstract—the individual as a subject of the law—becomes the natural collectivity, the nationality.”

“And a final evolution brings to the Germanic tribes the exercise of the law to the natural individual instead of the natural collective organ.”

“The synthesis of form and matter is carried out here in the field of the law. The support of the law, the actor of the law, said the first period, is the individual in the abstract—that is, insofar as he fulfils his duty—. The support of the law, said the second period, is the particular natural collectivity. The support of the law, added the third period, is the particular individual.

“As can be seen, we have gone, in these two stages, from the pure objectivity of the law to pure subjectivity. The synthesis was given by Rome. Rome said: there is a subjective right of the natural State (Rome) which is the objective right of individuals, and a subjective right of individuals which is the objective right of the State. In the first period of the subjective law, it was purely that which implied the objective law; in the second period the objective right was that which implied the subjective right; in the third period, subjective law and objective law are constituted in a harmonious totality.”

“The time of the law was definitively completed in this synthesis; a new moment could only appear with the denial of the law. To achieve this, a new bearer of the new idea had to appear.”

Here came a long description of Greece and a beautiful analysis of its natural conditions; it was explained, for example, how the limitation of horizons implied progress from the conception of the law, which is an infinite ideal, to the conception of beauty, which is a finite ideal, and other ideas that were much applauded

on the day Professor Braun read them. He then continued, following the ideological scheme:

“The principle of law could only be denied in one way: by asking oneself about the right of the law. What is the right with which we use or suffer the law?, the Greeks asked. The right cannot be maintained if it is not based on an idea. I have the right to do something as long as the thing is right. It makes no sense to say that I have or do not have a right simply to something. You need to know if this thing is fine or not. If it’s right, I have the right to do it; if it is not, I do not. Here is an aesthetic principle introduced into the law. Thus, the right remains subordinate to beauty.”

“We now have the two principles in opposition, the principle of law and the principle of beauty. What formula will unite them? The formula that unites them is a religious formula, as it appeared in the Eastern empires. In the high religious purpose of the Eastern empires, aesthetics and the law were combined. The organization of these empires was perfect; as an immediate product of the divinity, it had all the characteristics of beauty and in this organization (organization by castes) all rights resided.”

“But this synthesis of law and beauty in religion was first and foremost the new thesis that humanity put forward. Strictly speaking, we cannot speak of religion, but of religions; every family, every tribe, has its gods, such was the principle that appeared then. And these gods are pure natural beings; the divinity is nature. Not one nature, but multiple natures. The divinity is this tree that I see, this animal, this stone. The full realization of human nature is limitless. The spirit is created as nature, the gods are seen in their natural characters...”

“This is the stage in which we find ourselves,” Prof. Braun concluded, “free from all ancient prejudices, with a soul richer than ever,

language forgotten, the unilateral conception of the law forgotten, beauty as a norm forgotten, free of all artifice, free, in short, in the fullness of our individual nature...”

Prof. Braun’s report sparked great discussions. Naturally, the people who were so accustomed to following these ideas when they went in one direction, were very surprised to hear them being applied in reverse. The comments, in general, were unfavourable, although everyone praised the philosopher’s ideological vigour.

On top of this report, Prof. Braun wrote some *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (in a volume of more than a thousand pages) that were very popular. For more than three months they were the most fashionable book. The *Weltgeschichtliche Betrachtungen* were quickly translated into Spanish. “To complete the ideological landscape of Spain with an august Northern pine,” said the professor of Philosophy from Madrid, who wrote the prologue to the translation.

III

The illustrious economist Mr. Brown presented a report before the Society for Economic Studies in London on the evolution of the forms and instruments of production in history.

“The organization of production goes from simplicity to complication. The simplest way to produce something is to produce it with a machine; the most complicated way is to produce it with the arms and hands of man, which are obviously the most complicated machines that exist. The same goes for the means of transport; the simplest transport instruments are airplanes, trains and automobiles; the most complicated are the legs. Man, in evolving,

has gone in production, as in all other things, from the simplest to the most complicated. In the production by the most complicated means, the depersonalization of the work is otherwise avoided. In the serial production that characterized the totality of production at the beginning of history, the personality of the worker was eliminated. Today, on the other hand, the work directly produced with the hands or with instruments that do little more than establish a brief separation between the hand and the product bears the imprint of one's own personality."

"But the evolution of the instruments of production brought with it the evolution of their organization. The system of the division of labour characterized the primitive age of humanity. This system meant that an individual who regularly pressed a lever every minute got for this work, house, food, a kind of ragged ornaments called dresses, etc. Nothing was made by him alone; everything was made with very simple movements of the others as well. Of course, for those people who possessed an ideology of naïve simplicity, that was enough. But as soon as humanity began to feel the need to find in products that delicate perfume of personality that is their best perfection, the organization changed. The trust replaced the guild. The personalization of the work progressed. The guild gave a personality to its products. It is true that the individualization of work was not absolute, but progress was already very respectable. It was felt, however, that in one's own instruments it was necessary to see not the personality of others, but one's own, so as to reach the highest perfection."

"This development was considerably favoured by the abolition of the currency. Currency was, in fact, the fundamental misunderstanding."

"Currency was used to set parallels and equivalences between things, which was truly fantastic. Everything was reduced to the money 'standard', and so it turned out that a jug was the same as two hours of work, thanks to the primary idea that both things were worth the same amount of money. Today we have come to the consideration that two different things are always absolutely different. The man of the ancient centuries in his simplicity carried out an operation called barter. Barter among us today is impossible, because we have a fine perception of the delicate differences between things. Barter, in modern times, has been replaced by the double present. A has a pair of earrings and B a bracelet, and A desires the bracelet and B the earrings. The ancients made the reduction to money, and if the pair of earrings was worth—to give a simple example—the same amount of money as the bracelet, they bartered. But we moderns, who have a fine perception of differences, say: barter is impossible because between a pair of earrings and a bracelet there is no common denominator: That A makes B the present of his earrings and B makes A the present of his bracelet. Here you are in a conception perhaps a little complicated by the prehistoric men of the twentieth century AD, but perfectly clear and natural for the modern man of the twentieth century BC, having fulfilled all the needs of barter without the violence of conception that requires considering earrings and bracelets equivalent."

"Otherwise, however, among modern men little use is made of this substitute for barter; a need is considered not to be sufficiently fulfilled if it has to be fulfilled with something that is not done or discovered by oneself."

"This progress that exists in economic life is revealed even by the simple external observation of the life of modern man. Today's life is much more hectic than the life of man in the centuries

that the people of the Earth call modern and that for us are the oldest. The life of man in the twenty-first century AD, for example, was usually spent sitting. The machines did their job. The man of the twenty-first century, when he woke up, sat in an elevator, then sat in a car that took him to a factory, then sat in front of a machine that worked for him, etc. This does not mean that the man of the twenty-first century did not believe that he led a very hectic life, but, in fact, it was the agitation of machines and not that of man; strictly speaking, man has never lived a simpler life than in this century and the following ones."

When the report reached this point, all the honourable members of the Economics Society took it as an insult. They tolerated everything. They even tolerated a report by another illustrious member stating that "the present economic system was based on the plundering of the poor rich." But what they could not tolerate is that it was said that modern man on earth did not live a much more hectic life than the old one. That was an intolerable insult. Because in those days men granted to past ages all kinds of superiorities, unless life was more hectic than theirs. It was the time of the professionals of agitation.

IV

The report of the Oberregierungsrat Dr. Mendelsohn dealt with "Selection and its progress." Professor Mendelsohn's thesis was that the means of selection had improved since the earliest times (which we must not forget are the last) of Humanity. Like all the people of his country, Professor Mendelsohn had the faculty of generalizing and reasoning with extraordinary acuity. He had been very passionate about Eugenics. This probably

explains some of his concerns. The illustrious professor said:

"Nature not only makes the fittest triumph, but day by day makes the measure of aptitude finer and more rigorous. In primitive times, the play of a series of impure elements that were mixed with it made the selection weak. There was the law that protected the weak; there was medicine that protected the weak; there was hygiene that protected the weak; there was the disgusting humanitarian feeling that protected the weak. All this made selection almost impossible. If a being was inferior, hygiene and medicine prevented him from gradually consuming himself, the Law prevented him from succumbing in struggle with other stronger natures; the humanitarian feeling sustained him in life, and even put at his service those stronger natures, which in advanced times would have been precisely one of the most effective elements of selection. If this state of affairs had lasted for a long time, it is certain that Humanity would have disappeared. This kind of perpetuation of the inept was not possible, this reverse selection."

"Fortunately for the moderns, none of these forces act. The weak are killed by diseases or by their fellows and only strong natures are preserved for as long as they are strong."

"Today's man is the super-man that Nietzsche envisioned at the end of the twentieth century: a magnificent natural instrument carrying within himself all the force that nature empowered to an insurmountable degree gives and more perfected day by day."

V

Finally, the sociologist M. P. Mendel wrote a book on *The Ideological Mechanism in Modern Societies*, which was awarded a prize

by the Institut de France. M. Mendel, who was influenced by Auguste Comte, divided humanity into three periods: scientific period, metaphysical period, religious period. Each of these stages, he claimed, supposes and surpasses the previous one. Reproducing long fragments of the book would be inappropriate. We will reproduce some significant points.

"The scientific period," said M. Mendel, "is characterized by a truly crude materialism. The world is purely material, the relationships that exist between its elements are fixed and very simple relationships. The existence of the human soul and the spiritual element in nature is unknown."

"The metaphysical stage begins a transformation; the soul is discovered, and it is a question of interpreting nature in terms of it. The last elements of the universe, it is claimed, have something of a spiritual foundation. But this spiritualism still keeps traces of the first purely scientific stage. One wants to explain reality metaphysically by the same procedures, although not with the same elements. Finally, the religious stage completes the course of History. A fruitful spiritualism guides our knowledge of nature. The world is absolutely spiritualized. The effects of the spiritual powers on him are discovered. No materialist prejudice falsifies any immediate data of consciousness. Full reality in all its complication and all its spirituality."

On the category of causality, Professor Mendel wrote very apt words such as these:

"At first, the principle of function was applied to the relations between phenomena. It means that between two phenomena there was no other relationship but a completely external relationship. The man of science, that is, primitive man, said that A was the cause of B, but his only representation at this point was that A regularly followed B."

"Then, when the metaphysical stage came, the concept of cause was finely developed. When one saw that a stone thrown at a windowpane broke this glass, it was said that the blow was the cause of the brittleness, and one imagined the stone forcing the glass to break. In the first period it had been said: the blow of the stone is followed by the breaking of the glass. In the second it was said: stone breaks glass. In the metaphysical period, when the stone breaks the glass, one sees in the stone a force analogous to the human muscular effort in throwing the stone. The hand throws the stone, the stone breaks the glass, they are two absolutely analogous moments. The cause is linked to the representation of effort in both cases."

"Finally, came the last stage, the religious stage. In it, this simplicity vanishes. When an event occurs in nature, its cause is not unique or merely material, but the material cause is purely occasional. Strictly speaking, spiritual powers produce the fact by making use of material causes."

"The mentality of the men whom people call primitive," he added elsewhere, "is infinitely more complicated than that of men they call civilized. How can we compare, for example, the idea of cause to the idea of omen? What poverty in the first! What a wonderful complication in the second! How can a man accustomed to purely scientific reasoning conceive the idea of a totem? A tribe bears the name of an animal, and it is therefore necessary to respect all the animals of that name if you do not want to cause great misfortune. Is it there something more complicated?"

"A man is dead because a stone has fallen on him. The vulgar man of the twentieth century AD will say that the cause of death is the stone. What superficiality! The man who among ordinary humans is called primitive will see the

stone as an instrument of a spiritual power that has wanted to take revenge or punish him. For one, all deaths are natural; on the other hand, all deaths are supernatural. To rise to the latter conception is certainly not the work of any superficial brain."

Professor Mendel followed in this same line of reasoning talking about the complications of the idea of taboo, divination, the signs provided by dreams, etc. And he affirmed emphatically that no man of the thirtieth century, and even less of the twentieth century, was capable of understanding any reasoning like the ones which those the ignorant called savages used to explain any event.

"The fact is that," he concluded, "the man of the thirtieth or twentieth century lacked that admirable intuition of the whole, that wonderful instinct which makes us discover in natural and even material things the presence and efficacy of the supernatural powers which are intimately united with the world of our nature."

VI

It has been noted of Bernard Shaw that his paradoxes would be even more brilliant if he did not want to explain their mechanism to us in the prologues of his dramas. Bernard Shaw shows the trick, it has been said.

It is quite possible that teaching the trick considerably diminishes the aesthetic effect of things. But, on the other hand, it serves to clarify them. One can call the man that shows the trick a bad artist, but one must recognize a certain taste for the truth all clean of rhetorical details.

Hoping that I am considered a friend of the truth rather than of paradox, although I am in love with both, I will allow myself to show

the trick of this article, explaining what my intention is. It is a fact that in the evolution of Humanity some things have been obtained; in a certain order of ideas, some progress has been made. But it is a fact that to obtain this progress we have had to sacrifice and allow many other things to be destroyed. It is logical and natural that we think that the ones we have saved are the most important.

But what would a man say if he lived history the other way around? Do we have the right to suppose that he would agree with us, or would he rather find that the important things are those that we have been losing, that for him would be the ones that he would have gained?

One can see that the line of reasoning of those who defend the existence of profound progress in human history can often be easily turned upside down.

Two beings who live in opposite directions of time will probably believe that they are both progressing. The solution would be given by a third being who lived above the two and who understood all the value of the reasoning of the two. But since this being is not easy to conceive, we find ourselves in great difficulty.

You will tell me, of course, that it is also difficult to conceive of the possibility of the journey that I propose, to which I will reply that what is difficult to conceive is the possibility of realization, but that theoretically the possibility is perfect. And why not give a chance to argue to the being, for now imaginary, to make the singular journey that I propose?

Earlier I have spoken of that extraordinary book of philosophy called *Alice's Adventures in Wonderland*, where the author, acting in perfect fairness, gives the unicorn the means of arguing his assertion that the imaginary being is Alice and not him. In this discussion, of course, they do not understand each other. But there comes

a time when a possibility of resolution begins. The unicorn proposes to Alice:

“Let’s play and play! I will believe that you are a real being on condition that you believe that I am a real being.”

Likewise, our two men, the one who has followed history in the normal sense and the one who has followed it in the opposite direction to the normal, could perhaps agree by proposing to each other:

“If you accept my progress, I will accept your progress.”

It would be a perfectly admissible arbitration formula for both.

Although the ideal formula would be this:

—There is a certain progress going forward in history as there is a certain progress going back in history. But both lines of progress are secondary to the fundamental unity of human nature.





Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905