

Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló¹



Isabel Clúa

© Isabel Clúa, 2019

En 1989, Elia Barceló, una de las voces más destacadas de la ciencia ficción española contemporánea, publica su primer libro: la colección de relatos y novelas breves *Sagrada*. La aparición de este volumen resulta a la vez sintomática y excepcional en el ámbito de la ciencia ficción española. Por una parte, su publicación dentro de la colección Nova (Ediciones B) da cuenta de la progresiva estabilización y consolidación del género en la industria editorial española². Como Miquel Barceló, el director de la colección, señala en el prólogo a *Sagrada*, la ciencia ficción es un género bien establecido en la tradición anglófona pero su penetración en España a lo largo del siglo XX ha sido lenta y tortuosa y ha encontrado su principal vía de entrada al mercado literario por caminos periféricos; entre ellos subraya las revistas especializadas como pieza clave en la profesionalización de los escritores españoles de ciencia ficción, muy en especial, la revista *Nueva Dimensión* (1968-1982). No obstante, la consolidación del género en España es más compleja y deben considerarse otros actores y formatos implicados

en él. Moreno Serrano (2007) destaca entre ellos las traducciones de relatos cortos y antologías (muy populares desde los años 60), el empuje de las colecciones especializadas en los 70 y, por supuesto, la publicación de revistas y fanzines como *Kandama* (1980-1984), dirigida por el propio Miquel Barceló y en el que Elia Barceló empezó a publicar. Este campo de cultivo promovió la aparición de reconocidas novelas como *Lágrimas de luz* (1982) de Rafael Marín o *Mundos en el abismo* (1988) de Javier Redal y Juan Miguel Aguilera. Estas suponen un punto de inflexión en la ciencia ficción española hasta el punto de que Moreno Serrano propone incluir a estos autores en lo que denomina «la Generación de los Noventa», un grupo de aficionados a la ciencia ficción, conectados por la amistad y la participación conjunta en eventos y publicaciones, que finalmente se convirtieron en escritores profesionales en los 90 (Moreno Serrano, 2007: 133-134). Elia Barceló formaría parte, precisamente, de este grupo, también conocido como la «Generación Hispacón».

La publicación de *Sagrada* es un ejemplo perfecto del proceso complejo de implementación de la ciencia ficción en el mercado español gracias a una combinación específica de prácticas lectoras, mecanismos de publicación y renovación generacional, como explica la propia Barceló:

¹ Publicación original: «Dark Mothers and Lovelorn Heroines: Avatars of the Feminine in Elia Barceló's *Sagrada*», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 268-281.

² Nova, que inició su andadura en 1987, publica clásicos del género (Orson Scott Card, Dan Simmons, Frank Herbert, etc.) así como destacados escritores españoles como César Mallorquí o Rodolfo Martínez. Es una de las muchas colecciones especializadas (Acervo, 1974-993, Biblioteca Orbis de Ciencia ficción 1985-87, etc.) que son esenciales en la estabilización de la ciencia ficción en España.



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

Mi primer libro fue una novela corta de ciencia ficción que se publicó con una colección de relatos cortos de ciencia ficción [...] Cuando tenía veintidós años, empecé a publicar relatos en todos los fanzines y revistas que había en España y poco a poco empecé a ser conocida en el pequeño mundo de los aficionados a la ciencia ficción [...] Algunos años después, una de las personas que había estado publicando fanzines accedió a un trabajo con una gran editorial y me preguntó si me gustaría publicar un libro con ellos. Naturalmente dije que sí y mi primer libro —*Sagrada*— se publicó en Ediciones B en 1989. (*apud* Engles, 2011)

La aparición de este volumen [*Sagrada*] resulta a la vez sintomática y excepcional en el ámbito de la ciencia ficción española.

La excepcionalidad de *Sagrada* deriva del hecho de que Elia Barceló es una mujer, asunto que ella misma subraya en la entrevista citada, en la que se refiere a dos factores esenciales en su consolidación como autora de ciencia ficción: «Creo que ayudaron dos cosas: mi estilo literario (que en la época era inusual en los relatos de ciencia ficción) y que soy una mujer (de hecho, la única escritora de ciencia ficción de éxito en España)» (*apud* Engles, 2011). Si bien está claro que ser mujer y escritora de ciencia ficción en España era, y todavía es, bastante inusual, no creo que sea un factor determinante en el éxito de Barceló, mientras que su distintivo estilo, sin duda, sí lo es. No obstante, la centralidad de las cuestiones relacionadas con el género/sexualidad y la relevancia de sus poderosos y sofisticados personajes femeninos son fundamentales en su obra.

La exploración del género y la sexualidad no es, por supuesto, nada nuevo dentro de la ciencia ficción: de hecho, hasta cierto punto podría decirse que las mismas reglas de este género promueven este tipo de especulación. Como Melzer señala, «el elemento de extrañamiento, o la confrontación con sistemas/puntos de vista normativos y las implicaciones de nuevos marcos normativos» (2006: 4) que la ciencia ficción explora a nivel estructural y su preferencia por temáticas como las relaciones socioeconómicas o la construcción de categorías como naturaleza y cultura ha dotado al género de un enorme potencial político que las autoras feministas han reconocido. El resultado ha sido una amplia lista de obras literarias que cuestionan la «naturalidad» del mundo patriarcal y la creencia en la superioridad masculina sobre la que se funda» (Lefanu, 1988: 93) a fin de representar a las mujeres en nuevos papeles y desafiar la subordinación a la que han estado sujetas (Cranny-Francis, 1990) o, en última instancia, desarrollar nuevos mitos más allá de los roles genéricos pre-establecidos (Russ, 1995). En mi opinión, Barceló pertenece a esta tradición literaria (a la que también pertenecerían Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Margaret Atwood y Nalo Hopkison, por nombrar a unas pocas), pues sus trabajos cuestionan constantemente la naturalidad de las categorías mujer/hombre, exploran el orden social en el que se insertan las relaciones de género, examina las consecuencias que estas tienen para los individuos y ofrece representaciones alternativas de identidad de género.

Estos patrones temáticos ya son visibles en el primer trabajo de Barceló: muchos de los relatos de *Sagrada* desarrollan una intensa reflexión sobre los vínculos emocionales entre humanos y/o no humanos, situando a menudo a los personajes femeninos en el centro de esta red de relaciones. Esto conduce a una exploración poco convencional de los ro-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

les de las mujeres, dando preeminencia a figuras inusuales y también deconstruyendo las representaciones tradicionales de lo femenino; así, por ejemplo, se desafía la idea de la mujer como dadora de vida o se rechaza la imagen de la mujer enamorada como figura pasiva e inerte. Aunque la revisión crítica de la feminidad se organiza en torno a clichés como las sociedades matriarcales o las relaciones madre-hija, Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de «lo femenino»; por el contrario, como trataré de mostrar, rechaza cualquier definición esencialista de la Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género y la identidad que la misma autora explorará en profundidad en posteriores novelas.

Madres, hijas y asesinas

Uno de los rasgos más característicos de *Sagrada* es el destacado papel que los personajes femeninos desempeñan en muchos relatos, una elección que la propia autora comenta:

la verdad es que en mis lecturas del género me molestaba bastante esa falta de personajes femeninos creíbles. Había alguna mujer, pero siempre como excusa para que el héroe hiciera algo con ella o por ella. Y se suponía que las mujeres debíamos identificarnos con los personajes masculinos, igual que cuando se dice que «el hombre ha llegado a la Luna» hay que suponer que ese «hombre» significa también «mujer». En mis historias desde el principio aparecen mujeres que hacen de todo, cualquier cosa que pueda hacer un hombre. Las hay «malas» y «buenas», dulces y coléricas, suaves y crueles, porque en mujeres reales también hay de todo. (*apud* Sánchez, 2004)

La afirmación de Barceló corresponde con lo que otras autoras y críticas también han observado: la ciencia ficción clásica está llena de imágenes y modelos abiertamente sexistas

y a menudos los escritores de ciencia ficción mantienen a los personajes femeninos subordinados al marco de las relaciones entre los sexos. Esta es la tesis defendida por el clásico artículo de Joanna Russ titulado «Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction» (1980), que también sostiene que la ansiedad en torno a las relaciones de género a menudo se resuelve en la ciencia ficción mediante narrativas basadas en la inversión de papeles que frecuentemente orbitan en torno al mito del matriarcado, ya sea para presentarlo como una utopía deseable o como una distopía amenazadora.

En realidad, como Sharona Ben Tov (1995) observa en su estudio de los mitos de la ciencia ficción feminista, algunas de las narrativas con inquietudes feministas fantasean con lo que De Lauretis describe como «un pasado matriarcal o un moderno reino «de las madres» presidido por la Diosa, un reino de tradiciones femeninas, marginal y subterráneo, pero completamente bueno y positivo, amante de la paz, ecológicamente correcto, matrilineal, matrifocal...» (1987:57). De Lauretis rechaza estas fantasías por su carácter esencialista y, en última instancia, por su incapacidad, como señala Hollinger, para «deconstruir las jerarquías oposicionales que organizan el universo falocéntrico» (en línea). No obstante, estas fantasías son defendidas por algunas de las tendencias del feminismo, como es el caso del ecofeminismo, que reclama «la imagen de la diosa como símbolo de la liberación de las mujeres y la naturaleza [...] [y] también propone reevaluar, celebrar y defender lo que el patriarcado ha devaluado, esto es, lo femenino, lo no humano, el cuerpo y las emociones» (Sanz Alonso, 2014: 70).

Estos últimos cuatro términos pueden aplicarse sin reservas a la temática de la novela corta «Sagrada» que, además, se centra en el matriarcado y la maternidad y utiliza la imagen de la diosa. Sin embargo, la historia de Barceló no se limita a una exaltación de



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

este imaginario sino que «invita a la deconstrucción de oposiciones binarias: magia/tecnología, religión/ciencia, hombre/mujer, gobernantes/gobernados» (Rímolo de Rienzi 2013: 173) y, añadiría, examina audazmente los vínculos emocionales entre mujeres y redefine la maternidad.

Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de «lo femenino»; por el contrario, como trataré de mostrar, rechaza cualquier definición esencialista de la Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género.

Uno de los rasgos más curiosos de «Sagrada» es que incluye rasgos propios de la fantasía y se organiza como una *quest* que se desarrolla en un mundo pre-tecnológico, dominado por la magia y el culto a una religión matriarcal cuya sacerdotisa, la Intocable, es su cabeza visible. La protagonista de esa *quest* es la letal asesina Nawami Fang Tai, a quien la Confederación Intergaláctica ha encargado deshacerse de la Intocable. Nawami procede de un planeta avanzado, altamente tecnologizado, gobernado por parámetros puramente racionales. Las idiosincrasias del mundo al que se dirige son muy distintas, pues «la fe religiosa, las emociones y la familia son lo más importante en las vidas de la gente» (Rímolo de Rienzi, 2013: 176). Así mismo, la mitología del planeta sitúa a las mujeres en

el origen del mundo, por lo que los hombres ocupan un lugar secundario en la organización social.

Sin embargo, pese a usar el mito del matriarcado y la diosa, el texto no cae en una simple narrativa de inversión de papeles, sino que se organiza mediante una constante tensión entre opuestos (naturaleza/cultura, magia/tecnología, razón/emoción, etc.). Por ejemplo, en la sociedad tecnológica y racional de la que procede Nawami Fang Tai, lo numinoso está todavía presente, como lo evidencia el hecho de que ella y su madre acuden a la lectura de los Arcanos recurrentemente para conocer su futuro. Esta tensión también afecta a la configuración de la mitología femenina en el planeta periférico. En un principio, el relato parece limitarse a invertir el esquema de jerarquía de géneros —en este caso, las mujeres tienen el poder, mientras que los hombres están subordinados— y a la reformulación de estereotipos de género: las mujeres son resueltas, poderosas y agresivas mientras que los hombres son sumisos. Según Rímolo de Rienzi, esta estrategia muestra la relatividad del sistema de género/sexo aunque, en última instancia, «deconstruir los estereotipos de género simplemente invierte la polarización del binario masculino/femenino y al mismo tiempo confirma que todos los hombres y mujeres, humanos y post-humanos, están sujetos al poder central» (2013: 193). En mi opinión, Barceló aborda estas cuestiones de un modo bastante más sofisticado. Por una parte, la reversión del binario masculino/femenino no está exenta de crítica, como se aprecia en las reflexiones de Nawami Fang Tai sobre el sistema social del planeta al que acude para cumplir su letal misión:

¿Qué gente más extraña! Unos dominando a otros por la sencilla razón de haber nacido con un sexo invariable. Los hombres esclavos de las mujeres y orgullosos de ello. ¿Tan importante será haber nacido hombre o mujer? ¿Habrán en-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

tre ellos alguna diferencia de nacimiento y no provocada por la educación? No sé. Hay muchas cosas que no sé y tampoco sé si quiero llegar a saberlas... (1989: 125)

Nawami no va más allá en su análisis de esta situación, sino que de inmediato se centra en sus objetivos profesionales y personales: matar a la Intocable y encontrar a su madre: «Entonces la mataré, volveré a mi mundo y empezaré a buscar a Tai Fang Djem» (127). Como se revela más adelante, ambos objetivos son el mismo puesto que la Intocable resulta ser la madre de Nawami. Como su hija, Tai Fang Djem fue una eficiente asesina también contratada por la Confederación Intergaláctica para eliminar a la anterior sacerdotisa. Tras completar su misión, fue abandonada en el planeta y acabó ocupando el lugar de la sacerdotisa asesinada. Precisamente, quiero subrayar que el encuentro con la madre y la exploración del vínculo madre-hija remiten al cuestionamiento de la subordinación al poder al que Rímolo de Renzi se refiere. Al mismo tiempo, el encuentro entre sacerdotisa y asesina, madre e hija, erosiona la idea tradicional de la maternidad y el matriarcado.

Tanto Tai Fang Djem como Nawami Fang Tai son asesinas profesionales, instrumentos de poderes superiores que operan en una sociedad estrictamente organizada a cuyas leyes están sujetas. En este contexto (y desde el principio del relato, que se centra en Tai Fang Djem) es evidente que la maternidad está lejos de ser un elemento de celebración y exaltación de una feminidad esencial. Por el contrario, se configura como un espacio de resistencia a la ambigua dinámica de esa sociedad.

Como sabemos, al principio del relato, Tai Fang Djem pertenece a una clase social («los niños estatales») cuyos miembros solo pueden ejercer profesiones técnicas (pilotos intergalácticos, ingenieros de minas, etc.) y a quienes no se les permite tener descendencia, pues el

Estado regula la reproducción humana y solo los ciudadanos más ricos tienen acceso a este privilegio. Aunque no se dice de manera explícita, esta política parece estar acompañada de medidas más drásticas pues leemos que Tai Fang Djem «como todos los niños estatales, era estéril» (34). Su trabajo como asesina, como dadora de muerte, le permite acumular una fortuna que, irónicamente, le permite convertirse en madre, en dadora de vida. La conexión entre la capacidad de dar vida/muerte, en la que el vínculo madre/hija se basa, no solo da la vuelta a la noción convencional de maternidad, sino que funciona también como mecanismo de control del cuerpo que empodera al sujeto. Así, la decisión de Tai Fang Djem de gestar a Nawami Fang Tai en su cuerpo —una práctica que es vista como «monstruoso primitivismo» (35) por su sociedad— es paralela al acto de recibir la muerte de la mano de su hija: una decisión individual que le permite resistirse al destino impuesto por la Confederación, tal y como se muestra en esta conversación entre Nawami y la sacerdotisa:

—¿No quieres venir conmigo? ¿No quieres irte de aquí? [...]

—¿Qué te crees que he querido los últimos doscientos veinte años, cada día y cada noche inacabable que he pasado encerrada en este volcán? ¿Para qué te crees que he vivido, más que para esperar una muerte digna y hermosa en lugar de arrojarme a uno de estos pozos o dejarme morir de debilidad y desesperación? Te esperaba a ti, a ti o a otra asesina de nuestro mundo que me diera la muerte a la que tengo derecho. Me lo han quitado todo, menos eso. Y por fin ha llegado mi hora. Tú estás aquí. (153)

Aquí, la elección individual erosiona la visión exaltada y convencional de la maternidad como hecho biológico, algo evidente en la concepción artificial de Nawami Fang Tai, su gestación parcial en el cuerpo de su madre y su nacimiento sin parto. Al mismo tiempo, la



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

conexión entre las dos mujeres está atravesada por una intensa emoción. Así, cuando la Intocable está segura de que Nawami Fang Tai va a acudir, sentencia: «Con amor Tai Fang Djem le había dado la vida. Con amor su hija, Nawami Fang Tai, le daría la muerte» (157). De hecho, la muerte les permite reconstruir el lazo roto por la intervención de la Confederación, como podemos ver en la escena de la muerte de Tai Fang Djem:

Ella había ido desconectando a Tai lenta, amorosamente, con el primoroso cuidado del que desmonta una valiosa joya para engazarla en una nueva montura, para que pudiera sentir la dulzura de la muerte que va llegando paso a paso, como el sueño, como el placer. Había tenido tiempo para decirle cuánto la había querido, para darle las gracias por su amor, por su cuidado, por haberle entregado la casa, por haberla llevado dentro de sí antes de convertirse en lo que era, por haberla hecho llegar a ser lo más hermoso que puede ser un humano: una dadora de muerte, una asesina. (169)

Esta última frase constituye, en mi opinión, un atrevido desafío a la mística de la maternidad entendida como el más alto y más noble destino de una mujer. Significativamente, el relato usa la maternidad no solo como tema central sino como vehículo motor de la trama: el cierre revela que la búsqueda de la madre no es solo la razón que mueve a Nawami Fang Tai a cumplir su misión sino que también es la principal motivación de su compañero de viaje. Arven se dirige a visitar a la Intocable para tratar de descubrir qué le sucedió a su madre, quien desapareció cuando él era niño. Finalmente, sabemos que la madre de Arven era la anterior Intocable, la mujer a la que Tai Fang Djem asesinó y reemplazó. La *quest* heroica en la que Arven y Nawami cooperan para conseguir sus objetivos resulta ser, pues, una doble búsqueda de la madre a fin de recomponer los vínculos emocionales con su pasado. En suma, «Sagra-

da» parte de uno de los mitos clásicos de la ciencia ficción feminista, pero elude la simple inversión de papeles y el esencialismo que a menudo se asocia a ello. Por el contrario, la maternidad, que ya no es concebida como un hecho puramente biológico, se imbuje de implicaciones políticas y se convierte en un instrumento de afirmación identitaria en respuesta a las regulaciones sociales.

Esta redefinición de la maternidad reaparece con distintos matices en otros relatos de *Sagrada*. La tensión entre la gestión social de los afectos y los vínculos emocionales con los hijos es importante en «La mujer de Lot», un cuento en el que Barceló desarrolla una intensa crítica de los roles femeninos tradicionales. La protagonista principal es Paula, una mujer madura quien, tras vivir varios años en el planeta Idella como esposa de un colono, rememora toda su vida. Su historia recuerda a la de tantas mujeres de generaciones anteriores (muy significativamente, Barceló dedica la pieza a su abuela), que dedicaron su existencia al cuidado de sus maridos y sus hijos y renunciaron a cualquier otro desempeño vital debido a la interiorización del discurso hegemónico: «ella nunca había servido para mucho; no había estudiado, como sus hermanos, se había limitado a aprender de su madre y de su abuela todo lo necesario para ser una buena mujer de su casa y lo había sido durante muchos años, mientras hizo falta; ahora sólo le quedaba la soledad» (290). El elemento de extrañamiento introducido en este familiar trasfondo es la falta de recursos en Idella, por lo que se establece una separación obligatoria entre padres e hijos cuando estos llegan a la adolescencia. Paula recuerda la despedida de su hija Moira y la legitimación de esa devastadora separación entre madre e hija por parte del oficial que se lleva a Moira: «si todos nos esforzamos para conseguirlo, pronto tendremos una auténtica civilización como la de antes, pero tenemos que sacrificar algunos sentimientos» (286).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

En este contexto, tomar el camino de la memoria constituye una rebelión o, al menos, un desafío implícito al discurso hegemónico de Idella, que fuerza a sus residentes a trabajar en la colonización plena del planeta del modo más eficiente y productiva a expensas de la ruptura de vínculos personales. La idea de la memoria como desobediencia explica el título del relato: del mismo modo que en el *Génesis* la mujer de Lot desobedeció la orden dividida y miró atrás, en el cuento de Barceló Paula evoca su pasado mientras lee la Biblia:

Cerró el Libro y pensó en la mujer de Lot. ¿Por qué habría desobedecido aquella mujer la orden del ángel? Sus pensamientos siempre volvían a esa pregunta. ¿Tanta era su curiosidad? ¿Tanta como para exponerse a su propia muerte y dejar abandonado a su marido y a sus hijas? Echó la cabeza atrás y volvió a cerrar los ojos. Mirar atrás destruye. ¿Dónde había oído eso? (299)

El paralelismo entre la mujer de Lot y la protagonista de Barceló culmina en la hermosa imagen final en la que Paula se convierte metafóricamente en una estatua de sal cuando muere de un ataque al corazón.

En suma, «Sagrada» parte de uno de los mitos clásicos de la ciencia ficción feminista, pero elude la simple inversión de papeles y el esencialismo que a menudo se asocia a ello.

La maternidad es también el tema central, aunque en un tono muy distinto, de «Embryo»,

un relato que transforma el embarazo, el parto y el cuidado del recién nacido en una experiencia de terror. Más allá de la causa real de la inquietud que marca la atmósfera del cuento, que no es otra que el nacimiento de un bebé que resulta ser un letal alienígena, el relato se recrea con detalle en la horrible imagen del cuerpo de la mujer encinta. Así se describen, por ejemplo, los sentimientos de la protagonista, embarazada, mientras contempla «hoscamente a su marido»:

Y la espantosa sensación cuando el niño se mueve dentro como una rata encerrada buscando una salida. Y las visitas al médico, con todas esas mujeres deformes, asquerosamente gordas, y el olor a desinfectante y luego el médico de sonrisa hipócrita: «pase, pase, señora, ¿cómo va eso?, la veo muy bien, échese, por favor». Piernas abiertas, mirada perdida en la pared, por favor, por favor, que acabe pronto, sus manos entre las piernas, los ojos cerrados, por favor, por favor. Verse cada mañana en el espejo y reconocerse menos cada día. Y cada minuto más cerca del final. Del dolor. (216)

Por supuesto, vemos aquí una radical desmitificación del embarazo, a menudo exaltado como un proceso de máxima plenitud para las mujeres. Pero no acaba aquí, y la capacidad de Barceló para desmontar clichés sobre la maternidad alcanza otra cima de originalidad en el tratamiento de la crianza: la falta de afecto, incluso el aborrecimiento que Marta siente hacia su hija da un giro radical al tratamiento literario de la depresión posterior al parto. Si en el clásico relato de Charlotte Perkins Gilman «The Yellow Wallpaper» la depresión posterior al parto es usada para abordar los distintos mecanismos de control de los cuerpos de las mujeres (matrimonio, medicina, reclusión doméstica, etc.), Barceló saca el máximo provecho del extrañamiento que caracteriza a la ciencia ficción a fin de despatologizar el rechazo de Marta hacia su hija de un modo muy irónico. Así, el rechazo



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

de Marta no es el resultado de una desviación psicológica sino la consecuencia de su sentido común, pues solo ella reconoce al bebé como una criatura monstruosa. De hecho, el bebé/alienígena acaba asesinando a su madre, obligándola mediante control mental a lanzarse por una ventana. «Embryo», por tanto, ofrece una cáustica crítica a la tradicional glorificación del cuerpo de la madre y del cuidado materno.

Diosas, ciborgs y amantes

La existencia de una sociedad matriarcal basada en una religión que rinde culto a una deidad femenina, como ocurre en «Sagrada», es también el punto de partida de uno de los relatos más destacados de la colección, «La Dama Dragón», que, no obstante, introduce otro significativo tema en la antología: el amor romántico.

«La Dama Dragón» destaca en el conjunto por su experimentación formal: aunque empieza como una suerte de informe científico en el que se describen los principales rasgos del culto religioso, el grueso de la historia reúne diferentes tramas, ubicadas en distintos tiempos, cuya correlación solo se atisba al final de la narración. En términos generales, la historia combina tres líneas argumentales: la llegada de la piloto Luna al planeta Hayan debido a un accidente con su nave espacial; el relato mítico de Peredur, que es esencial en el imaginario cultural de Hayan y que es narrado por el juglar Talas y, finalmente, la historia pasada de Luna antes de caer en el planeta. Estos hilos permiten al lector reconstruir la verdadera naturaleza del culto a la diosa en el planeta: es una ficción orquestada por Luna (que fue abandonada en el planeta por el mando militar) usando la tecnología avanzada que controla:

La verdad es que, cuando yo llegué, ya había

una religión muy fuerte y lo único que pude hacer para tenerlos a raya fue asustarlos un poco con nuestra «prodigiosa tecnología» [...] era una religión hermosa; el culto de la Dama Dragón, lo llamaban. (264)

Esta ficción religiosa queda paradójicamente legitimada porque entabla un armónico diálogo con los mitos del planeta, como la leyenda de Peredur que, a su vez, como Talas confiesa, no es más que un mito que ha ido creando en sus actuaciones. Talas concluye su reflexión confesando que ha visto a la Dama Dragón y ha acabado por creer en su propia historia. De hecho, los relatos de Talas y Luna cooperan inesperadamente creando el culto a la diosa: Talas se inspira en los rumores surgidos alrededor de la llegada de Luna para elaborar la historia mítica de Peredur, que a su vez proporciona una genealogía para el culto religioso promovido por Luna. Cuando la piloto abandona el planeta con su dragón/nave espacial, cumpliendo con las profecías, ambos relatos dejan de ser ficción para convertirse en realidad.

Como hemos visto anteriormente, «La Dama Dragón» comparte con «Sagrada» no solo la referencia a una religión basada en la figura de la diosa sino también el cuestionamiento de la autenticidad del discurso religioso, pues ambos casos exponen el mito de la diosa como una narrativa construida por determinados individuos en beneficio de sus intereses particulares. En ambas historias, no obstante, esta mirada posmoderna a las ficciones culturales no invalida el valor de lo legendario, lo trascendente, lo maravilloso, aunque estos elementos se hayan perdido en las sociedades racionales y tecnológicas a las que pertenecen las protagonistas (Tai Fang Djem y Nawami Fang Tai por un lado y Luna por otro). En el caso de «La Dama Dragón», María, la antigua amante de Luna, expresa esta pérdida con enorme intensidad:



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

La religión es el mejor camino para explicar todo lo que uno no puede o no quiere comprender, decía María [...] Pero eso mata la voluntad investigadora y entontece a la gente, contestó Luna. Sí, claro que sí, pequeña, pero les hace felices; a veces me odio a mí misma por no haber conocido nunca esa felicidad simple que debe sentirse al aceptar lo maravilloso, la dicha inmensa de amar a un dios, o a varios. Una vida de sentimiento por encima de la racionalización tiene que ser algo muy bello. Mira nuestra civilización: hemos perdido por completo el poder de asombrarnos ante lo hermoso, lo grande, lo desconocido. Todo es reducible a cifras y siempre hay un especialista que lo puede explicar. Y así somos nosotros: duros, secos, estériles, vacíos.

Bell y Molina-Gavilán utilizan este pasaje para ilustrar la tensión entre tecnología, religión y magia que caracteriza a este relato, un rasgo que consideran particularmente significativo en la ciencia ficción española y latinoamericana que, a menudo, manifiesta «la tendencia a utilizar motivos e iconografía cristiana [...] y retratar su reconstrucción o subversión a través del poder que tiene la ciencia ficción para desenmascarar las creencias religiosas mediante la oposición entre razón y fe» (2007: 15). Sin duda alguna, «La Dama Dragón» desenmascara cómo funciona la religión, pero más que rechazarla como un falso discurso, el relato nos muestra el discurso religioso como un recurso emocional que Luna utiliza para hacer frente a su situación personal y profesional.

Luna no solo ha sido abandonada a su suerte en un planeta desconocido, sino que tiene que afrontar el final de su romance con María, una hermosa mujer con quien Luna ha mantenido una relación sentimental apasionada. El fin de este romance tiene lugar cuando María contrae «la famosa Enfermedad»; ante la perspectiva de perder el tacto, la movilidad, y en última instancia, morir, accede a convertirse en un cibernético, más concreta-

mente, en una nave de exploración. Más allá de la naturaleza transgresora de la relación entre Luna y María que, obviamente, pone en evidencia la fluidez de la sexualidad y de la noción misma de humanidad³, quisiera señalar cómo los elementos alabados por María en el pasaje anterior constituyen la base del mito de la Dama Dragón, así como la única esperanza de salvación emocional por parte de Luna: «Pensar en María le dolía tanto como una herida abierta, pero era un vicio casi masoquista que apenas podía reprimir. Sintió lágrimas de rabia acudir a sus ojos y, forzándose a cerrar su mente, juró que lo haría todo de la forma que a ella le hubiera gustado: con magia» (246). Así pues, Luna sitúa a María en el centro del culto, como diosa, mientras se presenta a sí misma como un avatar divino, la Sasaya, que será venerada por los habitantes de Hayan, empezando por Thorn:

Tú puedes venir a traerle ofrendas pero siempre deberás colocarte ante ella en una posición de respeto. ¿Me comprendes? Dijo que sí con la cabeza, sin apartar los ojos de la imagen. Callaron durante un rato. Luego él preguntó: ¿Dónde está ahora la Madre? Luna sintió una punzada de viejos sentimientos en el estómago. Contestó simplemente: Vuela entre las estrellas, más de prisa que la luz; puede conocerlo todo y a todos si lo desea; tiene más poder que cien mil hombres y no hay nada que sea imposible par ella [...] (265)

La afirmación final es cierta, tanto en términos racionales (en efecto, María vuela entre las estrellas porque se ha transformado en una potente nave espacial) como de fe (la descripción de la Madre/María encaja a la perfección con la idea de divinidad); de hecho, toda la descripción de la diosa que realiza Luna está marcada por esta ambigüedad. Esto permite que su historia arraigue entre los

³ La fluidez identitaria de María recuerda, obviamente, al influyente concepto de cibernético de Haraway (1991).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

nativos del planeta, lo que en último término le soluciona el problema de estar abandonada en Hayan, pues Luna consigue unas condiciones de vida beneficiosas gracias a la adoración de los fieles y las ofrendas que le entregan. Las palabras de Luna, no obstante, también revelan que más allá de los beneficios materiales, tejer una historia mítica sobre María le ayuda a sobreponerse emocionalmente a la pérdida de la amada.

«La Dama Dragón» comparte con «Sagrada» no solo la referencia a una religión basada en la figura de la diosa sino también el cuestionamiento de la autenticidad del discurso religioso

La importancia de superar la pérdida abrazando la magia, la leyenda, el mito, puede observarse mejor comparando «La Dama Dragón» con otro de los relatos de la antología, «Piel». El tono de ambas historias es, en principio, muy distinto: la propia Barceló conecta la primera con la *New Wave* y a la segunda con el *cyberpunk*, por lo que el universo ficcional de esta última es mucho más crudo y la resolución de la trama sustancialmente más oscura.

Sin embargo, las dos historias se centran en la odisea emocional de sus dos protagonistas femeninas. En el caso de «Piel» nos encontramos con Shere, una eficiente piloto de combate cuya aparición en el relato juega abiertamente con los clichés de género: Shere

muestra un comportamiento violento y pendenciero y dedica su tiempo libre a tener tanto sexo como puede. No obstante, las categorías genéricas quedan erosionadas cuando descubrimos que no están fijadas y que Shere —como cualquier otro humano— puede ser hombre o mujer a voluntad: «Pensó en buscar un Transformer's y cambiar de sexo; hacía tiempo que no era hombre. Podía ser bueno buscar una hembra y clavarla hasta hacerla gritar. O destrozarle a alguien la jeta a puñetazos. Einfach so. Pero para eso no hacía falta ser hombre» (333).

El colapso radical del sistema de sexo-género, que atribuye un género culturalmente construido a un cuerpo biológicamente sexuado, no puede ser más efectivo. De todos modos, el binomio masculino/femenino no es la principal fuente de conflicto en la historia, sino la dicotomía humano/no humano. En el mundo en que el relato se desarrolla, las relaciones románticas entre humanos están prohibidas a fin de conseguir una mayor eficiencia entre la clase militar, pues se considera que los vínculos amorosos debilitan el sentido del deber de los pilotos:

La Flota no podía permitir que su elemento humano cayera en absurdas relaciones sentimentales, que empezara a considerar el mundo en pareja en una sociedad perfectamente individualizada sin ningún tipo de ataduras personales. En otros mundos, algunos podían elegir entre diferentes formas de convivencia grupal, pero no en la Flota donde la vida no tiene valor, ni en la mayor parte de los mundos federados donde cada ser ha sido creado con una función específica. (365)

Por ello, los pilotos solo pueden mantener relaciones íntimas con androides, cuya principal función es precisamente servirles como alivio sexual. Shere, como buena ciudadana, parece asumir este orden sin mayores problemas, contemplando con horror cualquier



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

tipo de contacto sexual entre humanos, como le señala Nel: «tu magnífico entrenamiento de ciudadana de primera clase te ha hecho horrorizarte ante la idea de que un hombre y una mujer puedan» (338). Shere replica que, de hecho, semejante idea es una perversión, pero Nel la confronta con su propio deseo («pero ¿no es eso lo que quieres, piel humana?» [339]). Y ciertamente, el estado de desasosiego con el que Shere emprende su viaje tiene que ver con una experiencia de deseo que pone patas arriba la simple y eficiente economía de afectos de su mundo. Esta economía se rompe en el momento en que ve a Ilain, un androide con el que se obsesiona. El deseo de Shere actúa, así como una fuerza corrosiva que erosiona su identidad como piloto, y lo que es más preocupante, que empieza a cuestionar las regulaciones emocionales de su mundo:

¿Para qué malgastar la ínfima capacidad de amor que la Flota le había concedido en sentir por un androide, por un semi-ser producido para recreo de pilotos? ¿Y en qué otra cosa, si no? En la Flota, en la nave, en el combate estaban toda su fuerza, su locura, su vida, pero no su amor; ese pequeño amor que aún le quedaba y la hacía sentirse tan ridícula, ese pequeño amor que ponía en sus gafas, en su piedra de fuego, en su cuerpo sin una sola bioconversión, en su orgullo de piloto, en su delta. (337)

Nel organiza un encuentro entre Shere y el androide, quienes se embarcan en una apasionada historia de amor que llega a su fin cuando Ilain confiesa que es un ilegal, esto es, un humano fingiendo ser un androide. Esta revelación hace estallar una tormenta de sentimientos desatados que sitúan a Shere en una difícil encrucijada ética, pues violar la prohibición de relaciones entre humanos se castiga con la muerte. Esta tensión se canaliza en un estallido de violencia: se ve envuelta en una pelea tabernaria con otro piloto de la

Flota, lo que desencadena la intervención de la jefa de escuadrón, Lol. El diálogo entre ambas mujeres lleva a los límites la dialéctica entre razón y sentimiento, orden y deseo, individualidad y comunidad, humanidad y no-humanidad, pues Lol desprecia la relación entre Shere e Ilain al considerar a este último como un ser no-humano, un puro objeto; además, Lol ofrece a Shere o bien una remodelación, esto es, una intervención que elimina los recuerdos dolorosos para asegurar la estabilidad de los pilotos o bien la muerte si prefiere un final más épico.

La resolución de la historia explora este doble camino: Maeloc, compañero de escuadrón de Shere, se rebela contra la ley y empieza a mantener relaciones con humanos; al mismo tiempo, Shere descubre que Ilain murió, probablemente, traicionado por Lol. Devastada y confusa, denuncia a Maeloc, quien rechaza ser remodelado y elige morir mientras que Shere escoge la remodelación. El cierre del relato no deja dudas respecto a las implicaciones de esta decisión:

Maeloc se acabó para siempre. ¿Y todo por qué? Shere tragó saliva.

—Porque lo he denunciado, porque lo he traicionado.

—Porque era un perverso —cogió a Shere por los hombros y la sacudió violentamente— y porque era un perverso tan imbécil que no aceptó la remodelación.

—Era un valiente.

—Era un gilipollas. Lo único que uno tiene es a sí mismo y si lo pierdes, ¿qué te queda?

—Pero si te remodelan, ya no eres tú.

—Claro que eres tú. Sólo borran lo peligroso, lo que hace daño. Y además, ¿tú qué eres? Cuando te den otra vida, estarás contenta con ella. Has elegido bien, vieja. Me lo agradecerás.

Shere no dijo nada. No tenía nada que decir. (405)

Renunciar al amor, igual que renunciar al dolor implica renunciar a la propia identidad



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

y a la humanidad misma. El devastador final de «Piel» contrasta con la resolución de «La Dama Dragón»: tanto Luna como Shere son personajes heridos por una historia de amor que acaba mal; pero mientras la primera empieza a cerrar sus heridas acogiéndose a lo legendario e irracional, la segunda asume el orden social establecido, aceptando el olvido y, con él, la pérdida de su identidad.

Curiosamente, ambos relatos, perfectamente adaptados a las convenciones de la ciencia ficción, se centran en la exploración de emociones y su lugar en la esfera humana sirviéndose del motivo del amor fallido experimentado por sus protagonistas femeninas. La innovación de Barceló radica en rechazar la victimización de estas heroínas despechadas, que han sido abandonadas o traicionadas, no solo caracterizándolas como profesionales competentes y sujetos resueltos y capaces sino también situando sus vicisitudes emocionales en un dominio en el que es posible tomar decisiones y articular una posición empoderada, aunque esta conduzca a un final infeliz.

Conclusiones

Como he intentado mostrar, pese a ser un *collage* de historias muy diversas, parece evidente que el tratamiento literario de los estereotipos femeninos y de aspectos relativos al género/sexo es uno de los hilos conductores de *Sagrada*. Por una parte, historias como «La mujer de Lot» o «Embryo» abordan la opresión sufrida por las mujeres —forzadas a asumir los estrechos e ineludibles papeles de madres y esposas— que la Segunda Ola del feminismo denunció y de la que se nutrieron muchas obras de ciencia ficción que «generaron críticas de la opresión de las amas de casa y estudios sobre mujeres trastornadas por el patriarcado» o que fantasearon con utopías (o distopías) feministas (Donawerth, 2009: 217).

Desde esta perspectiva, «Sagrada» puede entenderse como una propuesta que aprovecha al máximo el escenario de una utopía matriarcal como punto de partida para una compleja exploración de los vínculos entre madre e hija como instrumento de resistencia al poder.

**Como he intentado
mostrar, pese a ser un
collage de historias muy
diversas, parece evidente
que el tratamiento literario
de los estereotipos
femeninos y de aspectos
relativos al género/sexo es
uno de los hilos
conductores de *Sagrada*.**

Por otra parte, historias como «La Dama Dragón» o «Piel» abordan las cuestiones genérico-sexuales desde una perspectiva más próxima al feminismo de la Tercera Ola y su rechazo de la idea de una identidad esencial, su interés en las intersecciones entre distintas formas de opresión y su visión performativa del género. La experimentación literaria en torno a figuras andróginas o híbridas, como el cibernético de «La Dama Dragón», o la idea de la fluidez del género, la sexualidad y la identidad, que se explora ampliamente en «Piel», podría conectarse con esta línea de la crítica feminista.

Este tipo de planteamiento, precisamente, nutrirá las siguientes novelas de ciencia fic-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

ción de Barceló. Así, *Consecuencias naturales* (1994) aborda irónicamente la conceptualización de cuerpos e identidades en cualquier sistema de sexo-género, así como la importancia del lenguaje en ese proceso. La enloquecida trama, que narra cómo un hombre queda encinta tras el encuentro sexual con un alienígena, muestra cómo un cuerpo sexuado aparentemente natural y biológicamente predeterminado no está exento de una interpretación cultural que lo defina. La confrontación entre el sistema genérico humano binario y el sistema de género alienígena (organizado en tres categorías, tan cerradas e intransitables como las humanas) ilumina la arbitrariedad de la noción misma de género⁴.

De un modo similar, *El mundo de Yarek* (1994) explora cómo la idea de humanidad está basada en un ideal de racionalidad, descorporización y masculinidad que encaja a la perfección con el xenólogo protagonista de la novela, Yarek. No obstante, Yarek tendrá que plantearse estas asunciones tras encontrarse con los Iloi, una especie humanoide que no parece ajustarse a las características de lo humano. El extraño contacto de Yarek con una hembra Iloi articula una interesante fábula sobre las relaciones de dominación que el sujeto masculino racional establece con el Otro, sea este mujer, animal o individuo colonizado. En ese sentido, la novela explora la intersección entre distintas formas de opresión, en línea con las aportaciones recientes de la crítica feminista.

Sagrada, por tanto, constituye una pieza clave para entender la trayectoria de Elia Barceló así como el desarrollo de la ciencia ficción de las últimas décadas en lo tocante a la reflexión sobre el género y la identidad en la medida en que utiliza una amplia gama de tratamientos literarios que han centrado los

debates del feminismo desde los años 70, no solo en España.

Bibliografía

- Barceló, Elia (1989). *Sagrada*. Barcelona: Ediciones B.
- ____ (1994a). *Consecuencias naturales*. Madrid: Miraguano.
- ____ (1994b). *El mundo de Yarek*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Bell, Andrea L., y Yolanda Molina-Gavilán (eds.) (2003). *Cosmos Latinos. An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2003.
- Ben Tov, Sharona (1995). *The Artificial Paradise. Science-Fiction and American Reality*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.) (2009). «Feminisms», *The Routledge Companion to Science Fiction*. London – New York (NY): Routledge, 214-224.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York (NY) – London: Routledge.
- Cranny-Francis, Anne (1990). *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York (NY): St. Martin's Press.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington – Indianapolis (IN): Indiana University Press.
- Donawerth, Jane (1997). *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse (NY): Syracuse University Press.
- Engles, Paul (21.4.2011). «Interview with Elia Barceló». *Maclehose Press*.
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York (NY): Routledge.

⁴ Esta idea está muy próxima a las propuestas del feminismo de finales de los ochenta (Butler 1990, De Lauretis 1987).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

- Hollinger, Veronica (1989). «Feminist Science Fiction: Construction and Deconstruction», *Science Fiction Studies*, 48, 16.2: 223-227.
- Knight, Vanessa (2004). «Transformative Identities in the Science Fiction of Elia Barceló: A Literature of Cognitive Estrangement», Shelley Godslan and Nickianne Moody (eds.), *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark (DL): University of Delaware Press, 74-99.
- Larbalestier, Justine (2002). *The Battles of the Sexes in Science Fiction*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Lefanu, Sarah (1988). *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press.
- Melzer, Patricia (2006). *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin (TX): Texas University Press.
- Moreno, Fernando Ángel (2007). «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25: 125-138
- Rímolo de Rienzi, Mirta (2013). *Simulacro, hiperrealidad y pos-humanismo: la ciencia ficción en Argentina y España en torno al 2000*. Lexington (KY): Kentucky University Press.
- Russ, Joanna (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Sánchez, María Jesús (2004). «Entrevista a Elia Barceló». *Cyberdark.net*.
- Sanz Alonso, Irene (2014). *Redefining Humanity in Science Fiction: The Alien from an Ecofeminist Perspective*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.