
Research Article

El cuerpo otro en *Fragmentos de la Tierra Rota* de Elaine Vilar Madruga

Rodrigo Pardo Fernández

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Abstract: In the recent panorama of Latin American science fiction written by women, Elaine Vilar Mandruga (Havana, 1989) stands out, both for the recognition of her literature and for the number of books she has published in various registers. For the purposes of this article, I am interested in addressing the stories grouped in *Fragmentos de la Tierra Rota* (2017), which narrate a post-apocalyptic dystopia in which the body (wounded, deformed, transformed) becomes the axis of reflection. From the descriptions of the body (female, other) and the way in which it is narrated in a liminal context, we seek to question certain conceptions about the human body and its characteristics, its limits, and its capacity for transformation from a reading that takes up elements of gender theory (the body, the cyborg) and social studies on science fiction (subjectivities, identity).

Keywords: becoming, body, science fiction of women in Latin America, dystopia, Elaine Vilar Mandruga

Resumen: En el panorama reciente de la ciencia ficción latinoamericana escrita por mujeres destaca Elaine Vilar Mandruga (La Habana, 1989), tanto por el reconocimiento de su literatura como por la cantidad de libros que ha publicado en diversos registros. Para los fines de este artículo, me interesa abordar los relatos agrupados en *Fragmentos de la Tierra Rota* (2017), los cuales narran una distopía posapocalíptica en la que el cuerpo (herido, deformado, transformado) se torna el eje de la reflexión. A partir de las descripciones del cuerpo (femenino, otro) y el modo en el que es narrado en un contexto liminar se busca poner en cuestión ciertas concepciones sobre el cuerpo humano y sus características, sus límites y su capacidad de transformación desde una lectura que retome elementos de la teoría de género (el cuerpo, el cyborg) y los estudios sociales sobre la ciencia ficción (las subjetividades, la identidad).

Palabras clave: devenir, cuerpo, ciencia ficción de mujeres en América Latina, distopía, Elaine Vilar Mandruga

1 Introducción

La ciencia ficción escrita por mujeres, en español y en América Latina ha tenido figuras de gran relevancia a partir de la segunda mitad del siglo XX; las más habituales (Cuenca Pozo, 2018), por su impronta y trayectoria son la argentina Angélica Gorodischer (Aletta de Sylvas, 2009) y la cubana Daína Chaviano (Soltero Sánchez, 2021). En los últimos años destacan, entre otras muchas, las mexicanas Martha Riva Palacio y Cecilia Eudave, la boliviana Liliana Colanzi, la uruguaya Fernanda Trías y la argentina Samanta Schweblin. Como la mayor parte de las anteriores (incluidas Gorodischer y Chaviano), la cubana Elaine Vilar Mandruga (La Habana, 1989) es una prolífica escritora que aborda distintos géneros, desde la poesía hasta el teatro, ensayos de no ficción, cuentos y novelas. A Vilar Mandruga se le ubica como parte de la Generación 0 en Cuba (Medina Ríos, 2017; Morales Utría,

*Corresponding author: Rodrigo Pardo Fernández E-mail: rodrigo.pardo@umich.mx

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

2021; Viera, 2021), en referencia a punto de inflexión que significó el cambio de siglo¹. De su nutrida obra, alrededor de 20 libros y colaboraciones en una docena de antologías, he seleccionado un libro de ciencia ficción (Sánchez, 2004; Soltero Sánchez, 2021) de esta autora que aborda distintas cuestiones que podrían relacionarse con la ecocrítica, el feminismo del género y el estudio de las distopías. En este artículo centraré mi atención en las formas en que se experimenta el cuerpo, deviene; el modo en el que es vulnerado, transformado, y la carga significativa que estos procesos conllevan.

El libro *Fragmentos de la Tierra Rota* (Vilar Madruga, 2017) está constituido por cuatro textos, de extensión dispar, que engarzados presentan un mundo posapocalíptico, a lo largo de un periodo indeterminado pero que se aprecia comprende milenios². La desconexión entre los mitos, las tradiciones y la memoria colectiva son signos que nos permiten reconocer el tiempo transcurrido entre la primera historia, “Khatakali”, y la última, “Promesas de la Tierra Rota”; se aprecian de igual manera la pervivencia de ciertos elementos recurrentes, como las ciudades fortificadas que resguardan ciertos avances tecnológicos y son descritas como laberintos; la omnipresencia de la guerra como leitmotiv y la existencia de campos minados entre las urbes; la referencia a ciertos artefactos de hierro que vuelan³ y algunas palabras como *nake*⁴.

A lo largo de los textos se refieren además distintos hechos catastróficos, desde la Generación Destruída, la peste de Nake y el Largo Invierno, que se asocian a una guerra nuclear; la Guerra del 76, que se precisa es posterior y forma parte de las sucesivas confrontaciones que vertebran el libro; el Gran Derrumbe y la Gran Tala, que refieren a la caída de ciertas estructuras sociales y a la deforestación intencional para la expansión demográfica y, de manera paralela, la instalación de extensos campos de minas.

El contexto del universo ficcional se propone como una sociedad de castas, que tiende a impedir cualquier posibilidad de cambio social, en la que se manifiestan distintas expresiones religiosas (se habla de un Dios, de Diosas, de dragones protectores) y se asocia el poder a dos ámbitos particulares y opuestos al interior del relato: el conocimiento de la magia, que se presenta débil, agonizante, perseguida, pero con valor positivo; y el conocimiento relacionado con la tecnología, las máquinas, también en decadencia y amenazado, con signo negativo.

A partir del establecimiento de la propuesta conceptual formulada por Meri Torras (2007b) del cuerpo como un devenir, humano o posthumano (Parra Díaz, 2011), y no como algo que se tiene o que se es, en primera instancia identifiqué el modo en el que los cuerpos son nombrados, así como los ritos y mitos del universo ficcional que los construyen.

1 Entre otras personas consideradas en la que se llamó primero Generación Año 0 y después sólo Generación 0, se encuentran Alessandra Santiesteban, Gelsys Ma. García Lorenzo, Paola Martínez, Legna Rodríguez Iglesias, Yansy Sánchez, Orlando L. Pardo Lazo, Liuvan Herrera, Fabián Avila, Javier L. Mora, Rogelio Orizondo, Yornel J. Martínez, Reynier Leyva Novo, Carlos Machado Quintela, Ranfis Suárez y Abel Poblet (Medina Ríos, 2017, p. 245).

2 La construcción fragmentaria, el modo en el que se presenta el universo ficcional y la extensión a través del tiempo de los relatos recuerda en muchos sentidos la obra de Angélica Gorodischer *Kalpa Imperial* (1990). Sobre la relevancia de esta autora en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana, ver Cortés Correa, 2022; López Pellisa & Kurlat Ares, 2020.

3 Helicópteros, que transportan mercancías y personas, pero que conforme avanza el tiempo intratextual dejan de funcionar.

4 Se infiere que significa radiación, y en el libro por extensión se aplica, en singular y en plural, a quienes han nacido con alguna deformidad física o cognitiva a causa de ella.

En segundo término selecciono personajes y situaciones específicos que aparecen en los cuatro relatos⁵ de *Fragmentos de la Tierra Rota*, relacionados con los distintos procesos de los cuerpos; de esta manera extraigo fragmentos significativos que pueden ser utilizados para el análisis y la ejemplificación de cada uno de los temas por desarrollar.

Para el análisis me baso en distintas perspectivas teóricas, la primera relativa a las ideas sobre el cuerpo, tal y como son problematizadas por Maribel Moraña a partir de los textos literarios:

Las artes visuales y la literatura parecen haber captado aspectos que han permanecido ocultos para la observación científica. Han representado, bajo formas simbólicas, la capacidad relacional y la energía de los cuerpos, su futilidad y resistencia, así como la singularidad de la experiencia del cuerpo propio y la ansiedad que provoca el cuerpo de otro. (Moraña, 2021, p. 21)

Retomo también de Moraña la aproximación al cuerpo como constructo y como relato, en los términos que subyacen en el texto narrativo ficcional. Para explicar el cuerpo como proceso refiero a Torras (2007a), en cuanto a la idea de devenir, la cual a su vez se relaciona con la propuesta de Simone de Beauvoir sobre la mujer, que es posible entender también como un proceso sujeto a las condiciones sociohistóricas.

Utilizo el concepto de Donna Haraway de ciborg, entendido como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. [...] El cyborg es materia de ficción y experiencia viva” (1991/1995, p. 253). Desde esta perspectiva el concepto es subversivo, apunta a experiencias que van más allá de ciertas nociones de lo humano. En tanto híbrido, el ciborg representa hasta cierto punto un proceso de deshumanización, por ejemplo, cuando responde a las prácticas ideológicas que plantean la “necesidad” de las violencias, pero en otras lecturas puede significar “la emancipación, con nuevas formas de ser que logran eludir el poder y compensar la vulnerabilidad corporal” (Moraña, 2021, p. 341). Ambas perspectivas, la que define al ciborg como elemento de cambio como aquella que lo visualiza como autómatas deshumanizados coexisten en la obra de Vilar Mandruga, por lo que resulta útil tenerlas como referencia.

De manera complementaria, busco problematizar lo social al interior del texto ficcional con base en China Miéville (2004), quien propone una lectura sociológica y marxista de la fantasía y la ciencia ficción. A partir de estas perspectivas formulo tres categorías de clasificación: devenir madres, devenir soldados y devenir *otros*, y busqué definir y explicar cada una de ellas.

Para concluir, abro una discusión a partir de las metáforas “dragón” y “sueños” de la propia novela de Vilar Mandruga y propongo una reflexión en torno a la intencionalidad de la obra, así como las posibilidades de crítica y extrapolación de la cuestión del cuerpo al interior del texto ficcional.

5 Los relatos son “Khatakali”, sobre una niña que ha nacido con “una mano atrofiada, semejante a la aleta de un pez” y que anhela ser convertida en “normal”, si bien la transformación la incomunica; el segundo es “Paradoja”, donde la magia, con signo positivo, se opone a las violencias de la guerra, si bien parecería en el protagonista masculino, Sial, acaba siendo un hilo sin albedrío en el tejido de la historia; el tercero es “Mariposas del Oeste”, sobre una niña a quien le han realizado una “corpotransformación” para que le crezcan alas en la espalda y sea “deseable” para el Dios masculino y la haga su Esposa (una de muchas), y cierra el volumen con la novela corta “Promesas de la Tierra Rota”, protagonizada por Addyra, madre de Melkar, quien invoca a un dragón, Sulk, para que críe a su hijo hasta la edad madura; la mayor parte de la historia se desarrolla en torno a la relación entre Sulk y Melkar, cuando este tiene alrededor de 13 años.

2 El devenir de los cuerpos: palabra y rito

De manera destacada, a partir de la novela de inspiración gótica *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, el cuerpo (su concreción, su paradoja, su transformación o pervivencia) se torna punto de inflexión para distintas propuestas narrativas de ciencia ficción del siglo XX. En este contexto, se puede mencionar como ejemplos de distintos modos de reflexionar sobre el devenir del cuerpo las novelas clásicas *Childhood's End* (1953), de Arthur C. Clarke, que propone una evolución del ser material al ser de energía; *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) de Philip K. Dick, que reflexiona sobre las creaciones humanas y lo que nos define como tales; *The Female Man* (1975), de Joanna Ross, que aborda el tema sexo-genérico, y *Neuromancer* (1984) de William Gibson, quien recrea un mundo donde se vuelve habitual la integración ser humano-máquina, ser biológico al que se integran elementos tecnológicos externos.

En un tenor similar, recuperando las distintas perspectivas referidas, la novela *Fragmentos de la Tierra Rota*, propone transformaciones corporales, voluntarias la mayor parte de las veces, a partir de un hecho que sucede con anterioridad a la narración: una guerra atómica. La radiación, llamada *nake*, causa deformidades en varias generaciones de bebés. Esta infancia, la Generación Destruída, es vista a partir de la mirada de una voz narrativa intradiegética, una niña llamada Khatakali, además de otra voz narrativa externa, que se refiere a ella en segunda persona y la define en estos términos: “No eras la única. Otros habían nacido peor que tú. Sin piernas. Sin rostro. Sin ojos. Sin sexo. Niños-árboles. Niños-sapo. Niños-cara-de-tigre. Niños-sirena. Niños-cíclope. Monstruos” (Vilar Madruga, 2017, p. 12). Destaca la necesidad de nombrar, de referir con términos particulares a cada uno de estos cuerpos, de estos seres que se corresponden con una visión heteronormativa y maniquea, donde se reconoce “lo humano” de manera simplificada, a partir de la justificación de la sexualidad considerada sólo en su faceta de reproducción. En este sentido, esta visión:

Het culture thinks of itself as the elemental form of human association, as the very model of intergender relations, as the indivisible basis of all community, and as the means of reproduction without which society wouldn't exist. Materialist thinking about society has in many cases reinforced these tendencies, inherent in heterosexual ideology, toward a totalized view of the social. (Warner, 2007, p. 21)

Esta perspectiva totalizadora, cuestionable en tanto limitada, exige la adecuación a una “normalidad” encorsetada, y condena en la novela a estos cuerpos anómalos al ostracismo o a la muerte... a menos que opten por el cambio que ofrecen, de manera poco clara, las artes de “los domos y las Factorías” (Vilar Madruga, 2017, p. 16).

A partir de esta circunstancia, y a lo largo de la obra (que abordo como una unidad significativa, a pesar de que es referida como tres cuentos y una novela corta⁶), los personajes, en su mayor parte menores de edad, sufren transformaciones corporales de diversa índole que, de un modo u otro, forman parte de rituales de transición (devenires) que la mayor parte de las veces no son explicados con claridad dado que los personajes sólo tienen una idea vaga de su razón de ser.

La imposición de estos rituales en pro de una “normalidad” (llamada así en el texto, y a quienes la poseen se les denomina *norma*) se asocia a las funciones sociales válidas en la ficción: las labores cotidianas que se puede desempeñar, la posibilidad de procrear o la

6 En distintas obras similares se pone en práctica esta forma de construir un universo a partir de distintos relatos en torno a una temática común y en el mismo universo ficcional. Por ejemplo, es posible mencionar libros de géneros tan disímiles como *I, Robot* (Asimov, 1950), de ciencia ficción; *Le città invisibili* (Calvino, 1972), literatura fantástica, y *Dilvish, the Dammed* (Zelazny, 1982), que podría ubicarse en la fantasía heroica.

capacidad de pelear en la guerra. Las opciones no son muchas para los personajes, que se indica pertenecen a una casta, que se presupone inferior, sometida a una voluntad expresa de *medcs*, sacerdotes o dioses, personajes que se definen a sí mismos como tales. Los dioses (la sombra que lleva a su pueblo al sacrificio, la araña que fecunda a mujeres mutantes, la mujer denominada diosa por su fertilidad) son transitorios, y su valor hiperbólico se asocia a su poder, de signo masculino dado que se relaciona con prácticas y validaciones del paradigma patriarcal: la violencia interiorizada (Han, 2013/2016), la guerra como leitmotiv y espectáculo (Sontag, 2003/2018; Valencia, 2010), el sexo con fines reproductivos (Butler, 1993/2022).

De esta manera, de manera similar a como opera el mundo objetivo, extratextual, al interior de *Fragmentos de la Tierra Rota* el cambio de los cuerpos en una estructura social, de relaciones de poder particulares se torna en un devenir, no en algo definitivo sino en un proceso; Torras lo define como:

El cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen *visible*. Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, nos *convertimos* en un cuerpo. (Torras, 2007b, p. 20)

Lo que Torras propone de manera metafórica, a fin de explicarnos, Vilar Madruga lo explicita en un contexto adverso, de situaciones hiperbólicas y cuerpos heridos como resultado de la acción de los seres humanos: cuerpos radiados, cuerpos ciborg, cuerpos mutilados, cuerpos enfermos, cuerpos *cáscara* (sin mente). El universo de la Tierra Rota es una extrapolación de situaciones que hoy suceden en torno a fábricas donde las personas que trabajan son cosificadas como elementos de una maquinaria; en zonas de conflictos bélicos presentes o pasados donde la vida de la población gira en torno a la guerra; en el entorno de centrales nucleares o basureros radioactivos, en grandes extensiones de terreno contaminadas por abonos, smog o lluvia ácida, donde quienes las habitan sufren deformaciones, enfermedades y carencias significativas. De este modo, esta ficción como otras similares de acuerdo con Miéville, pone en evidencia la visión crítica que subyace en ella:

The usual charge that fantasy is escapist, incoherent or nostalgic (if not downright reactionary), though perhaps true for great swathes of the literature, is contingent on *content*. Fantasy is a mode that, in constructing an internally coherent but actually impossible totality –constructed on the basis that the impossible is, for this work, *true*– mimics the “absurdity” of capitalist modernity. (2004, p. 337)

Siguiendo esta propuesta de aproximación formulada por Miéville, en el sentido de la pertinencia de abordar textos no realistas y reconociendo su verosimilitud, el mundo posatómico de la Tierra Rota extrapola situaciones de la economía actual, centrada en la guerra como motor y fin de los medios de producción, justificada por una serie de mitos asociados a una falsa idea de seguridad, civilización y desarrollo (Payne, 1995/2009), el cual se constituye y se valida de manera acuciada de acuerdo con los avances tecnológicos.

Además, la mayor parte de los personajes de esta sociedad ficcional, cuyo entramado se aprecia más en sus efectos que en la descripción de su forma de operar, tiene asumido (la mayor parte de las veces, sin cuestionarla) el statu quo y el papel (limitado, fragmentario) que juega en él, dado que no se plantea la subversión o el cambio, y cuando se sugiere se considera fuera de lugar, cuando no blasfemo. Además, como se aprecia en el diálogo entre Melkar, un joven criado por un dragón y Mey, un cyborg con severos daños que habita la ciudad-labirinto como paria, cuando se habla de una idea que parece englobar el gobierno, la religión, la identidad, la el Estado y la familia las respuestas se tornan absurdas:

- Dime, Mey, ¿qué es la Iroke? ¿Quién es la Iroke?
—Mi Padre y mi Madre... —dijo lentamente, casi solemne—. La Iroke me construyó. Y a cada uno de nosotros.
—Pero, ¿qué es?
—Todo... la Iroke es todo.
—No entiendo. ¿Cómo puede ser todo?
—Porque lo es, niño. —La frente de Mey se frunció en una mueca. Le hizo parecer, más que nunca, una máscara—. ¿Cómo quieres que te explique eso? No hay nada que explicar. Es así, y punto. (...)
—Mey, ¿nunca has visto a la Iroke? (Vilar Madruga, 2017, p. 137–138)

El sinsentido de la argumentación pone en evidencia no sólo la inercia con la que se mantiene un estado de cosas, sino de manera destacada el papel que juegan los personajes en su mantenimiento. Ya sean los Cazadores obedientes al mandato del dios Humo y sus niños soldado, en “Paradoja”; las niñas-esposas de “Mariposas del Oeste”, o las Diosas destinadas a procrear carne de cañón (en el texto sería “carne de mina”) para la Iroke, todos comparten la idea de mantenerse obedientes, de cumplir con su papel, de validar y perpetuar las condiciones de un poder que no conocen de cierto, pero al que temen justamente por su sentido etéreo y por la inercia de las violencias que lo imponen. Esta idea la expresó Michel Foucault en 1975 en los siguientes términos

La eficacia del poder, su fuerza coactiva, han pasado, en cierto modo, al otro lado —al lado de su superficie de aplicación. El que está sometido a una cámara de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; (...) inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos... (Foucault, 2004, p. 199–200)

La cámara de visibilidad es real y metafórica; los personajes que detentan el poder en la Tierra Rota pueden leer señales para los demás imperceptibles, leen el pensamiento o controlan la producción y la distribución de alimentos. En este sentido, mantienen la sujeción de quienes componen las castas a partir de distintos mecanismos coercitivos, así como posibilitan la perpetuación de las estructuras y las prácticas que defienden, asumen y reproducen los mismos personajes alienados.

A manera de ejemplo, en el relato de Khatakali en un primer momento son las madres quienes buscan el modo de salvar a sus hijas e hijos; más adelante, hay quien opta de manera voluntaria por el cambio, por acudir a las ciudades blindadas e ingresar para ser sometido a misteriosos procedimientos por parte de humanos y máquinas cuyos resultados son terribles:

Aquella historia sonaba a leyenda. A mentira.
Algunos acudieron a las Factorías.
Muchos, incluso, regresaron.
Cambiados.
Pero sanos.
Pero cambiados.
Sanos. (Torras, 2007b, p. 20)

Sin embargo, la transformación que no es resultado de la agencia (la propia voluntad de actuar) y que no se controla o desea en realidad conduce en el relato a la apariencia física, a una de las facetas de la falsa dicotomía del cuerpo: la material, la operativa, pero deja de lado otras facetas de la corporeidad como las emociones, la memoria, la razón y el ámbito sensorial. El devenir del cuerpo al que apunta Torras se torna disolución, automatismo, cuando no conduce a la especialización en dos aspectos, desde una perspectiva maniquea para mantener funcionando la máquina de la guerra: la procreación, devenir madres, y la lucha, devenir soldados. Sin

embargo, el libro de Vilar Madruga deja espacio para la disensión, por lo que abordaré también el devenir *otros*.

2.1 Devenir madres

En el sistema social de castas de la Tierra Rota el papel de los personajes femeninos, de manera recurrente, es el de madres-reproductoras. Más allá de la carga ideológica contenida en la *determinación* de la maternidad, incorporo el término *reproductora* porque la mayor parte de las mujeres de estas historias de Vilar Madruga⁷, solo parecen cumplir con la función de procrear nuevos niños; las niñas son y están en un segundo término, como Kathalaki, niña y deforme (*nake*, que ha sufrido alteraciones por la radiación) al no corresponder con las características físicas que se esperan de ella. Los niños también están destinados a cumplir una sola función específica: participar como infantería en una guerra continua, o mejor dicho, en una serie de guerras encadenadas a lo largo de siglos, “entregamos a nuestros retoños a una guerra sin fin” (Vilar Madruga, 2017, p. 42).

Por otro lado, en “Mariposas del Oeste” la niña-mujer Anahira, y en “Fragmentos...” la Diosa-madre Nanu tienen como única aspiración ser esposa, en función de la procreación, o en el extremo Diosa, es decir, mujer-fértil-que-pare-hijos para la Iroke, que se presenta como una entealequia:

—¿Qué es la Iroke? —preguntó entonces Sulk [...]. —La Guerra —dijo el muchacho, como sorprendido ante la ignorancia de los dos extranjeros—. Todos lo saben.
—Dime, Mey, ¿qué es la Iroke? ¿Quién es la Iroke?
—Mi Padre y mi Madre... —dijo lentamente, casi solemne—. La Iroke me construyó. Y a cada uno de nosotros. —Pero, ¿qué es?
—Todo... la Iroke es todo. (2017, p. 137)

Iroke es la maquinaria de la guerra: la que mantiene el statu quo, la que realiza el reclutamiento forzado de niños, la que utiliza a las mujeres fértiles como factorías de soldados de infantería, la que configura los mitos y las palabras que la sustentan a pesar de su carácter inasible. En este contexto, Nanu, deidad efímera en el área del conflicto bélico, no sólo reconoce su papel, sino que lo asume con plenitud, dotando de un significado fútil su devenir como procreadora:

—Soy Diosa —dijo la pelirroja—. Estás en nuestro Nido, y esas mujeres que ves son también Diosas. (...)
—Y tú eres mía por ahora —siguió diciendo ella—. No hay nada que me puedan negar (...).
—¿Nunca habías escuchado de mí hasta ahora? —preguntó la mujer, con una mueca de desilusión.
—Señora... hay tantas cosas que desconozco.
—Puede ser, puede ser... —reconoció ella—. Pero se supone que todo el mundo sepa de mí. Soy yo quien trae la nueva vida, ¿no? Soy yo quien alimenta la Iroke.
Con un gesto triunfal, la mujer se descubrió el vientre. (...).
—Tendré hijos —dijo, como si no fuera más que evidente. (...)
Las otras mujeres observaban a la pelirroja con una mezcla de envidia y respeto. (2017, p. 114–115)

En estas líneas se aprecia que la capacidad de procrear como presunto valor es clara, pero también se evidencia la imposibilidad de agencia: Nanu no elige ser madre, es una cautiva que sólo es útil y valiosa mientras cumpla esa función. En este sentido, la denominación de ella como Diosa es algo pasajero, circunstancial y se encuentra determinado por personajes que no aparecen en la historia, pero que establecen las reglas de operación del universo ficcional con

7 Las excepciones son la madre sin nombre de la ciudad fortificada, incapaz de comunicarse con su hija transformada y Addyra, madre del niño Melkar, quien es criado por el dragón Sulk hasta los 13 años.

claros parámetros masculinos y dicotómicos. El valor transitorio de la mujer-procreadora se evidencia en el siguiente fragmento:

—Soy la Diosa de este Año —dijo la pelirroja, con una sonrisa triste—. No hay nada que me puedan negar. Ni siquiera las otras Diosas. ¿Sabes que me odian un poco?

Sulk afirmó.

—Pero pronto ya no. Cuando los niños vengan, se acabará mi tiempo de Diosa, ¿eh? Volveré a ser una más, como ellas, y miraré a la afortunada con el mismo odio conque ellas me miran a mí hoy. (2017, p. 115)

En términos de lo que refiere Foucault, Nanu valida y perpetúa su propio sometimiento. Al no cuestionar su situación, e incluso asumirla con orgullo, reconoce y asume como suyos los condicionamientos que la tienen sujeta. Al cabo, como aprecia Sulk, el dragón: “Nanu existía solo para llevar la corona, durante todo el tiempo que durara su preñez. / Y nada más. / Nada más” (2017, p. 127). Para entender las características de Sulk, más grande que un humano promedio, pero lejos de las dimensiones de los dragones míticos, debemos considerar que:

La imagen moderna del dragón (cuello largo, cuatro patas y dos alas) es una evolución de la forma de la serpiente [...] el ejemplo más antiguo del dragón alado con cuatro patas, la versión más conocida en la imaginación moderna, corresponde al M.S. Harley 3244, un bestiario medieval que data de 1260 d. C. (De La Ossa, 2020, p. 15, 17)

En correlación con su función como guardianes de tesoros, los dragones cada vez más escasos del universo ficcional de la obra de Vilar Madruga acompañan, educan y cuidan a algunos niños, desde que son bebés hasta su “adultez”: alrededor de los 14 años. A partir de la experiencia de Sulk frente a una Diosa se pone en evidencia el carácter masculino del dragón, y su extrañamiento frente a la fecundidad y las razones que determinan el comportamiento de personajes femeninos. La incompreensión y el aislamiento (en ocasiones, expreso rechazo) entre ambos sexos biológicos y sociales (Moraña, 2021, p. 14) se manifiestan en distintos momentos de los relatos.

De manera similar, en confirmación con la coherencia de los parámetros sociales al interior de estos relatos encadenados, la personaje Anahira es “elegida” por un ente masculino que nadie ha visto pero que elige a sus Esposas en términos de su fertilidad; en contraste, las Concubinas son estériles y por tanto se encuentran condenadas, en términos alegóricos y factuales, al ostracismo y a la muerte, a manos del ente que las utiliza y controla.

De manera correlativa, frente a esta simplificación de los roles y las posibilidades de elección de las protagonistas, transfiguradas en seres híbridos con alas de mariposa, se encuentra el personaje de signo masculino, cuya única función es la de fertilizar a las niñas-mariposa a su arbitrio. La representación de este personaje, referido como Dios, es un ser monstruoso, también híbrido, donde lo que reconocemos como humano sólo son las manos, cuatro pares de ellas, y dicha multiplicidad anómala trastoca el modelo de lo normativo junto al resto de la descripción:

las manos del Dios me acariciaban, e iba llenando de saliva cada uno de mis poros. Sus manos estaban en mi rostro, en mi cuerpo, sobre mis alas, oprimían mis caderas contra el suelo, todo al unísono; el Dios estaba en mí y en todas partes de la habitación, incluso encima de la oscuridad. (...)

Fue la primera vez que pude verlo.

Su cuerpo estaba en mí y en cada rincón del aposento.

Su cuerpo era la masa negra de una araña que tenía ocho manos de hombre, cada una en un lugar distinto de mi piel. Su mandíbula aferraba mis alas, las trozaba, las mordía, iba inyectando el sueño entre mis poros. En cada rincón del cuarto había un nicho de saliva y tela, y de él colgaban los cadáveres de algunas Esposas Menores, y de las Concubinas. (Vilar Madruga, 2017, p. 62)

El monstruo-dios seduce a sus víctimas modificando sus pensamientos y envenenando su cuerpo, sin que se distinga con claridad la diferencia entre uno y otro proceso. Así, el destino de la mariposa estéril es ser *consumida*, cuando ha dejado de cumplir su función de devenir madre deviene en alimento. Y cuando es fértil sólo puede (debe) procrear hembras, dado que es un objeto a merced de los deseos (exigencias) de signo masculino: “Pero yo solo quiero hembras. No comparto mis Mariposas con ningún macho” (2017, p. 57), afirma el Dios insecto.

El cuerpo deviene en acciones, en procesos, al cabo en el lenguaje (en el sentido aludido por Certeau en Vigarello & Certeau, 2006): en formas de ser nombrado: niña, niña-mariposa, esposa fértil, pareja sexual, madre-incubadora, mariposa estéril, concubina, alimento, desecho. El final de la historia de “Mariposas del Oeste” es una vuelta a un momento previo a la transformación, antes de la vulneración del cuerpo, pero no es más que una ilusión.

En “Fragmentos...” se contraponen dos figuras maternas. La primera de ellas, Addya, habita en una aldea aislada de la Tierra Contaminada, entre montañas. Ella es una estupenda agricultora, y además con la capacidad de procrear hijos para su comunidad. Addya asume libremente su papel de madre más allá del parto (ejerce su agencia), a diferencia de la mayor parte de las personajes del libro, busca la identificación con su bebé recién nacido:

Addya, la primera madre de la Primavera, se sentó sobre la estera de *piel-nogal*. Aún sentía sus huesos como si fueran de polvo, rotos por la fuerza del hijo que se había abierto paso a través de ellos. Pese a todo, estaba feliz. (...) Fruto bendecido (...) también por las nubes de los montes Uzurra, donde nacen los dragones. Pero Addya no pensaba en eso. Sólo contemplaba al niño que dormía junto a ella, como un montón de carne arrugada. *¿Se parecerá a mí?*, pensó, con una sonrisa. *¿Tendrá mis ojos, mi nariz, mis manos?* No era demasiado hermoso, pero Addya no podía imaginar un placer mayor que verlo dormir en sus pliegues de carne, todavía sucio por la sangre de sus entrañas. No había un placer mayor que tenderse junto a él y mirarlo hasta que la eternidad se reducía a cenizas, y nada parecía existir más allá de aquel cuerpo diminuto. (2017, p. 64)

Por contraste, en una de las Ciudades Numerarias, fortificadas, aisladas unas de otras, dedicadas a la guerra unas contra otras, la personaje Nanu se erige como Diosa (temporal) por su capacidad para ser fertilizada de manera artificial para dar a luz camadas de criaturas humanas, mutantes y ciborg a las que no verá de nuevo el resto de su vida:

Algunos venían doblados, como las hojas muertas del otoño en Río Arriba. Otros, con los ojos muy abiertos, como bestezuelas. (...). Algunos, ni siquiera eran humanos, pero aun así las mujeres los recibían con un canto, y Nanu sonreía orgullosa a cada criatura que comenzaba a salir a la luz. Por un momento, pensé que acabaría. Estaba equivocado. De inmediato, otra oleada de Hijos de la Iroke se abrió paso entre la carne de Nanu. Ella volvió a gemir. Yo miré entre sus piernas. No debí hacerlo. Los ojos de aquellas criaturas, envueltas en una membrana, me encontraron. Entonces, supe como nunca que, incluso aquellos que parecían ser los más humanos, no eran otra cosa que imitaciones de un cachorro. Algunos llevaban pedazos de metal incrustados a la carne, como armas viejas. Otros, ni siquiera estaban completos. (2017, p. 133)

Al cabo, lo que se aprecia es que en el universo ficcional la mayor parte de las veces las personajes devienen en procreadoras, en algunos casos simples incubadoras de seres deformes que no se relacionan con ellas (ni con lo que se suele identificar como humano) de ningún modo, no hay vínculo posible. Y esa ruptura es la que posibilita la continuidad de las castas, de la estructura toda de la guerra como un continuum que al parecer no se pone en cuestión por quienes participan de manera activa en ella: los soldados.

2.2 Devenir soldados

La integración de la guerra como parte del imaginario colectivo (Pichel Pérez, 2007) y no sólo como ejercicio del poder (Fortanet, 2009; Muriel Restrepo, 2014) requiere de la pervivencia a lo largo de siglos de esta práctica en una sociedad particular. En estos relatos es referida en primer lugar como algo del pasado (“como un cuerno de hadas”, Vilar Madruga, 2017, p. 9), y después como un fenómeno de un presente continuo, sin clara fecha de inicio o término, lo que la configura en un sentido mítico, incluso sagrado y por tanto, incuestionable. La normalización (asunción plena) de la guerra y uno de sus principios básicos, el sacrificio, se manifiesta en el siguiente fragmento:

Los soldados pasaban frente a ellas en compactas filas de hierro que se confundían con la marea de botes venenosos: la cadencia de aquellos pasos llegaba hasta el fin de las edades del hombre. (...) Solo los profetas eran capaces de ordenar los ejes de aquel universo. Por eso, en cada solsticio acudían millones de servidores a ofrendar su vida en el ara de los deseos de Humo y su principal intérprete: Jiogald. Jiogald el visionario, que se proclamaba a sí mismo señor de los Campos de Aruh, recibió con placer los cadáveres colocados en filas interminables, mezcladas las castas. (2017, p. 36)

Parte del éxito de la guerra como elemento cosustancial de la cultura de la Tierra Rota es, como se aprecia en el texto, el emborronamiento del sistema de castas, o al menos su simulación: quienes participan, son heridos o mueren en la guerra son todos “iguales”, lo que fortalece la idea del conflicto como estandarización y la posibilidad de sobresalir del grupo, “ser alguien”, aunque se pierde de vista que se trata de un callejón sin salida:

Diabald reconocía su carga. Su senda era la guerra... Muiar le había otorgado el don del combate, y debía honrarlo, para que la sangre de su familia continuara limpia del mal. Y quizás podría regresar alguna vez; aunque fuese como volvió su padre: con la cara desfigurada por un tajo profundo y el corazón inundado de rabia. Sí, quizás retornaría como Diabald el héroe, Diabald el de puños recios o Diabald la espada vencedora, mensajero de la gloria. Aún no soñaba con morir en otra tierra que no fuera la suya. (2017, p. 45)

En la narración quienes participan en la lucha dejan de ser individuos y devienen en masa ingente, en multitud irracional: “Diabald se aproximó al ejército, chillando como un animal. Las hordas contrarias corrían hacia ellos, estableciendo el cerco, murmurando palabras ahora sin sentido” (2017, p. 47). Nada parece distinguir a los integrantes de uno u otro bando, desdibujados por motivaciones e inercias heredadas.

De manera similar a como se reducen las posibilidades de decisión para las mujeres ficcionales, los personajes masculinos de *Fragmentos de la Tierra Rota* ven reducidas sus opciones a ser meros peones en un escenario bélico, sin conocer las motivaciones del conflicto y habiendo sido desplazados de la fecundación. La única descripción, de carácter sórdido, de un hombre sosteniendo relaciones sexuales con una mujer es muy elocuente:

Mi padre era uno de los últimos hombres que habían sobrevivido a la Guerra. (...) Estaba de licencia cuando conoció a mi madre: buscaba una puta y la encontró a ella, una de las pocas *niñas limpias* de la ciudad, que deambulaban entre los escombros, cambiando sexo por un pedazo de pan. Después de aquella única noche, no volvieron a verse nunca. Era tan lógico. (2017, p. 51)
El hombre –aquella palabra abstracta– me provocaba asco. No podía imaginarme a mi madre debajo de una masa cubierta de pústulas que la besaba, la mordía y le susurraba en el oído: *Voy a hacerte un hijo que venza a la muerte*. (2017, p. 56–57)

Tal y como referí en el apartado anterior, en este fragmento se aprecia que en la Tierra Rota lo que prima es la mujer como instrumento reproductor, no como persona, como evidencia la situación descrita y las palabras del personaje masculino: denigran a los personajes femeninos, son utilitarias, burdas. Y tienen algo de vaticinio: el soldado quiere procrear hombres como él, que cumplan con su deber-ser aunque no tenga sentido para el individuo que participa en ellas, y al cabo tampoco para quienes la conocen como una historia que sucede a otros:

—¿Cuándo se deja de ser soldado, Mey? —Melkar sabía poco de todo eso. Imaginaba extensos ejércitos de niños, que marchaban al ritmo de alguna melodía, como en aquellas historias que le contaba Sulk sobre flautistas, combates, niños eternos que eran arrastrados por la música. Pero, algo dentro de él le decía que aquellas ideas eran idiotas. La guerra era una cosa mucho más sucia que un cuento de hadas.

—Nunca —Mey rio—. (2017, p. 138)

La guerra es de manera sistemática el punto de inflexión en el que los niños pasan a ser soldados; la adultez sólo es considerada como el momento en el que se puede sostener un arma y cumplir de este modo con la función social determinada, cuando “tu cuerpo está ya marcado por el llamado a la guerra” (2017, p. 29): el castigo es ineludible al interior del relato, como si se tratara de una situación *programada* o una maldición, teniendo en cuenta que no se distingue con claridad en el universo ficcional de la Tierra Rota la diferencia entre ciencia y magia. Vemos el contraste entre un niño de las ciudades y otro criado en el territorio denominado Río Arriba, aislado y ajeno a las guerras:

—Eran otros tiempos. —El soldado se quitó la capucha de metal de la cabeza, y por primera vez dejó ver su rostro. Era apenas un poco mayor que Melkar, pero llevaba el pelo a rape, con costras de sangre que mostraban un mal manejo del filo de la cuchilla. Todavía no le crecía la barba, pero Melkar se sentía a su lado como el primer niño de la primavera que todavía no ha visto su primer otoño. Aquel soldado era un hombre, y él todavía un cachorro. (2017, p. 109–110)

Melkar constituye un elemento ajeno a los contextos recurrentes referidos en los relatos del volumen; se trata de uno de los personajes distintos y por tanto, subversivos en la Tierra Rota; son quienes devienen en *otros*.

2.3 Devenir otros

2.3.1 *Khatakali, la niña*

En “Khatakali”, la protagonista es una niña de la Generación Destruída, la Generación del Largo Invierno, se infiere que consecuencia de un conflicto con armas nucleares. Ella tiene una mano deforme por la radiación que la hace *verse* incompleta o insuficiente para la mirada masculina de los demás:

Una Factoría podría repararte. (...).

—Lo he pensado. (...)

—Pues no deberías pensarlo tanto. Caramba. Sigues siendo rara. *Nake* y mujer. Y piensas y hablas demasiado. (...)

—(...) Una Factoría podría repararte. ¿Lo has pensado? Ser *norma*.

—¿*Norma*? (...)

—E incluso más... Alguien podría quererte. Al fin y al cabo, no eres tan fea. (2017, p. 18–19)

Como se puede ver en el fragmento, el desprecio va más allá de apariencia y comprende su ser mujer ante el sujeto masculino: ella piensa, se expresa, decide. Aunque en principio su actuar se encuentra influida porque requiere ser *vista* por alguien, al cabo los resultados se traducen en otra posibilidad muy diferente.

Este desprecio y la *invisibilización* de Khatakali la incitan a buscar su *transformación*; no se trata, mas que parcialmente, del ejercicio de su agencia, dado que su aspiración está condicionada por su necesidad de sentirse aceptada por los *norma*, y lo que de ellos forma parte de sus propios prejuicios. El resultado de la intervención de su cuerpo, que no controla, la sitúa fuera de todo parámetro, más allá de lo que concebimos como humano, de manera similar a la perspectiva transgresora de Haraway con relación a la idea del ciborg (Haraway, 1985). Esto se expresa en su lenguaje, que parece pluricodicial; su pensamiento parece integrar el código lingüístico con el código numérico, lo que es un indicio de su nueva configuración mental:

Khatakali despertó. Estaba sobre una c4m4. 3xtr4ñ4.
4 su l4d0 3st4b4 l4 m4dr3.
3ll4 l3 h4bl4bl4.
—¿Me entiendes, nena?
N0. N0. N0.
L4 m4dr3 ll0r4.
Khatakali 1nt3nt4 c0ns0l4rl4, p3r0 3s 3n v4n0.
L4 m4dr3 n0 3nt13nd3.
Khatakali t4mp0c0 3nt13nde. D3j4 d3 h4bl4r.
3l s0n1d0 d3 l4s l3tr4s 3s d3m4s14d0 m0l3st0.
1ns0p0rt4bl3. (Vilar Madruga, 2017, p. 23)

De nueva cuenta el lenguaje, asociado al pensamiento, define a los personajes en tanto cuerpo en buena medida. La niña y más tarde la mujer joven dejan de ser alguien reconocible como igual (*norma*) y deviene en la diferencia:

Él te vio. Claro que te vio. Y tú, incluso, levantaste los dos brazos perfectos para decirle adiós, un gesto que —tu madre te lo había enseñado una vez más— sirve para resultar amigable. Te vio, y en su cara se esbozó una mueca de reconocimiento. Sí, y de placer. Y de rabia. Y luego de olvido.
Como todas las cosas, era preferible así.
Ya no importa.
En realidad, no importa nada. (...)
Has aprendido a hablar de nuevo con palabras. No demasiado. Cuesta. Te duelen los ojos cada vez que piensas cómo pronunciar, cómo traducir en sílabas aquellos números que rondan tu cabeza. (2017, p. 24–25)

En estricto sentido, este final del primer relato se relaciona con el cierre de la novela corta. En el primer caso, Khatakali se transforma en un ser incapaz de comunicarse, aislado del resto, y por tanto signo de los tiempos: un mundo que parece avanzar a partir de la incomunicación, el aislamiento, la extrañeza. Por contraste, como una transgresión de las costumbres que separan a las mujeres de los hombres, tanto en la crianza como en otras prácticas culturales, se observa lo siguiente:

Addyra estaba en la huerta, como casi todas las mujeres de la aldea. [...] Las otras mujeres reconocían que era la mejor sembradora de todas. Sus manos parecían tener algún poder de crecimiento: las semillas se confiaban a ella y el suelo las recibía bien. [...] Aun doblada sobre el huerto, pensaba en sus hijos. [...] Muchas veces, Addyra recordaba a su primogénito, aquel niño maravilla de la Primavera, el último de los retoños de Río Arriba que había logrado tener un protector. [...] Y, de la mano de su madre, entró el Niño de la Primavera, por las puertas amplias de Río Arriba. (2017, p. 167, 170)

Estas disociaciones entre lo masculino y lo femenino, los estereotipos que establecen dicotomías y roles arbitrarios, en muchos sentidos se encuentran en la base de los desencuentros, la violencia sistémica, la transformación radical y forzada de los cuerpos que devienen en *otros*, la guerra interminable que estructuran el mundo de la Tierra Rota. La transgresión y por tanto la esperanza de un cambio, se plantean cuando se reconocen las habilidades de Addyra, relacionadas con una magia referida de manera recurrente, pero siempre como algo a punto de desaparecer. Su capacidad como “sembradora” va más allá del cuidado o el crecimiento: se relaciona con su capacidad de comprender, de acompañar, de hablar; a diferencia de las mujeres destinadas sólo a la procreación, ella asume plenamente la crianza de Melkar y le brinda a su hijo, de manera explícita, la capacidad de soñar.

2.3.2 Melkar, el niño

Más allá de este espacio resguardado, Río Arriba y sus alrededores, en el contexto de territorios devastados por la radiación, combates sin sentido y la pervivencia de ciudades aisladas en franca decadencia, en los relatos aparecen también personajes masculinos que devienen en otros: seres marginales, ajenos a las castas y a la dicotomía establecida entre las procreadoras y los niños-soldado.

Si pensamos en Melkar, un niño de alrededor de 13 años, su punto de vista, su crianza y sus referentes son muy distintos y aportan una visión crítica, desde el conocimiento.

Melkar es un Niño de la Primavera; el último niño criado por un dragón y además el único de los valles aislados (Río Arriba y Río Abajo, resguardados entre los montes Uzurra) que llega a conocer la Zona Venenosa, el Campo Minado, las ciudades amuralladas e incluso el origen de los dragones. En el proceso, en esta exploración y búsqueda, de manera explícita el “cachorro de hombre” madura en términos físicos: “Poco a poco, se había ido transformando. Ya no era la piel del niño: le crecían vellos, la voz se le hacía un poco más gruesa. Sus ojos dejaban de ser los de un cachorro” (2017, p. 125). Así, *Fragmentos...* se evidencia *bildungsroman* donde el periplo posibilita el devenir cuerpo de Melkar.

El viaje es más que un desplazamiento físico, dado que implica una *metamorfosis* emocional e intelectual; el devenir es una red de interacciones en las que el cuerpo se configura. El niño que es criado por el dragón se transforma en alguien que hace preguntas, que llega a conclusiones. Esta circunstancia le permite, a diferencia de la mayor parte de los personajes de los relatos de Vilar Madruga recogidos en este volumen, tomar decisiones, lo que lo presenta como anómalo frente a los demás, que no lo comprenden:

Ellos no conocen otro hogar que no sea el Foco, pensó Melkar, con la sonrisa triste, la cara convertida en una mueca. Pero yo tengo a Sulk. Mi padre. Mi hogar. Mi protector. A lo mejor, hasta yo podría ser feliz en este lugar. Al menos, aquí existe la Magia todavía. Sin embargo, Sulk no está.

Sólo entonces decidió partir.

Le dijo a Mey:

—Así tenga que tragar mina, llévame donde el dragón.

Mey se cruzó de brazos y dijo:

—Me lavo las manos contigo. (2017, p. 130)

Su decisión convierte a Melkar en un transgresor. Al tiempo, resulta significativo que su conocimiento de otras realidades, que apenas entiende, lo hace sentirse vulnerable. Sin embargo, justo esa vulnerabilidad abre la puerta a la posibilidad del cambio, su desarrollo individual y el de la comunidad a la que pertenece. El personaje se construye a partir de su propia historia, la de Sulk y la de otros personajes con quienes dialoga: Urank y Mey.

2.3.3 *Urank, el mutante*

Resultado también de prácticas asociadas a la guerra, en particular el extenso, casi infinito Campo Minado, se encuentra el personaje de Urank, de las Tribus Numerarias. Se trata de un hombre con una sola e inacabable tarea: desactivar una a una las minas terrestres, a fin de hacer transitable la zona:

¿Quedan muchas minas por despejar en el Campo?

—Miles. Millones. Trillones —suspiró—. Hay otras minas en otros campos, pero ninguno como este. (2017, p. 99)

Es una labor que se hereda a un niño criado como el nuevo Urank y así, de manera sistemática. Cuando Sulk y Melkar lo encuentran parece que ha sido olvidado, ya que lleva años sin recibir provisiones o a alguien que lo sustituya en su labor. De manera mecánica cada día sale al Campo a desactivar otras minas, cada noche se resguarda en su casa blindada para evitar los ataques de otras bestias del páramo. Como todos los personajes con los que se relaciona Melkar cuenta su historia, aunque su perspectiva de las cosas sea limitada. Como explica Sulk al niño:

—Es la cabaña de un sobreviviente. Un héroe extraño, si así lo prefieres. Un pobre loco, si te parece mejor. La gente de su pueblo lo llamó hace años el Urank de los Caminos, el que abría las sendas. Aquel era su nombre y su identidad, aunque creo que la perdió hace mucho, como también perdió a su pueblo.

—¿Abandonó a su casta? —Melkar hizo una mueca de desprecio—. ¿Es un traidor de su origen?

—No todo es tan simple, cachorro. Creo que, más bien, su casta lo traicionó a él, lo olvidó, lo enterró en vida en medio de la Tierra Ciega y el Campo Minado. Es un náufrago, Melkar. Quizás ni siquiera lo sabe. (2017, p. 89–90)

La función del Urank pareciera carecer de sentido frente al olvido o el desarraigo de la comunidad a la que pertenece, pero el personaje no conoce otro modo de hacer, de estar en el mundo. De nueva cuenta el cuerpo del ser humano ha sufrido un proceso de transformación, el cuerpo que deviene (el devenir se explicita), pero a diferencia de los otros procesos: metafóricos, emocionales, físicos por elementos artificiales, en el caso del Urank el cambio se debe a consumir (convertirse en) “raíces negras, tubérculos enfermos” que crecen en la tierra radiada. El resultado, a los ojos de Melkar, es repulsivo:

El Urank caminó bajo la luz de fuego azul. Melkar dudó de si realmente se trataba de un hombre, o no era más que una de las criaturas mutadas por las radiaciones de los campamentos de guerra. [...] Tenía cuatro brazos —los del costado izquierdo completamente inutilizados— que le colgaban como renacuajos moribundos, y un ojo cerrado por una protuberancia verdosa. Arrastraba una pierna que no era más que un pedazo de madera disecada. El niño apenas contuvo una expresión de asco. Por un momento, pensó que se trataba de una «pata de palo»; luego supo que no era cierto. Aquella era la verdadera pierna del Urank, convertida en un trozo de raíz. (2017, p. 92)

Quien muestra el camino, orienta a los viajeros y desactiva minas se ha transformado en algo no exactamente humano, pero que en la práctica, lo sigue siendo. Sin embargo, su apariencia se ha transfigurado como una hipérbole de lo que la contaminación produce en los cuerpos. El Urank ha mutado en otro, y su metamorfosis lo convierte en un extraño. Melkar y Sulk, con todo, lo reconocen como alguien a partir de su actuar, no por su apariencia, por su persistencia y por la historia que les comparte.

2.3.4 Mey, el ciborg

Cuando se encuentra separado de su dragón, Melkar se encuentra con Mey, un ciborg desechado por la maquinaria bélica (la Iroke que se mencionó más arriba), quien sobrevive con otros como él, en condición de paria, en el laberinto caótico de una Ciudad Numeraria. Su descripción se relaciona con su integración como ciborg, fragmentaria, a partir de indicios:

La voz estaba rota, como un trozo de vidrio que resplandeciera bajo el sol del desierto, para dañar los ojos de todos los peregrinos. No parecía demasiado humana, [...]

—Oh, yo lo sé todo —respondió la voz, ya sin risa—. Yo soy un Hijo de la Iroke.

—¿Un hijo de la...?

La pregunta se quedó colgando en el aire. Melkar fue incapaz de terminarla.

La voz había salido a la luz.

Aquello se había mostrado. [...]

Forcejeó a ciegas contra aquella masa informe que era la voz, pero era fuerte como un escudo: cada uno de sus golpes caía en vacío o en metal. Jamás en la carne de la Cosa. (2017, p. 119–120)

En tanto con modificaciones para participar en la guerra, Mey conjunta características humanas y otras expresamente artificiales. Los cambios, de nueva cuenta, son parte de un devenir ciborg, cuerpo híbrido pero sin la capacidad subversiva; por el contrario, su transformación en un ente poshumano se relaciona con la mecanización, el devenir en máquina. La constitución de Mey apunta a una deconstrucción, que refiere a la pérdida de elementos orgánicos que se asocian con lo humano y la integración forzosa de elementos metálicos y mecánicos que la acaban cosificando, convirtiéndola en algo que ya no es alguien: “Ya había visto a la Cosa, tan poco humana y a la vez tan parecida. Sin sexo que la definiera. Con aquella voz andrógina, con las zarpas, los vellos, los agujeros, los músculos quebrados” (2017, p. 121). La condicionante externa que ha transformado a Mey es la guerra, que se refiere en términos simbólicos y míticos como la Iroke. La confrontación interminable decodifica, “rompe” la estructura de lo humano en Mey y lo transfigura en *otro*.

3 Devenir sueños

El libro *Fragmentos de la Tierra Rota* de Elia Vilar Madruga construye un universo ficcional marcado por las violencias: la más evidente, sobre los cuerpos, desde la deformación asociada a las radiaciones o la intervención por parte de artefactos (no descritos, no visibles) sobre los personajes para hacerlos *otros*, hasta la que se relaciona con la transformación de las mujeres en meros objetos para criar seres para la guerra.

En los distintos casos, la intervención o su resultado, suelen deberse a las acciones de personajes de signo masculino: ancianos, *meds*, monstruos, máquinas, hechiceros o dioses. Sin embargo, no sólo los cuerpos femeninos son intervenidos, sino que todos sufren una modificación que puede calificarse como violenta en tanto no conduce a la posibilidad de exponenciar la agencia o consolidar positivamente la propiocepción. Dichas intervenciones pueden conllevar la pérdida de un miembro, la transformación del pensamiento o el cuerpo en su conjunto, o en casos extremos la especialización, al destacar una función sobre las demás a partir del cambio.

El resultado es un cuerpo *otro* que en principio parece corresponder de manera ineludible con el mantenimiento del statu quo, y por tanto elimina toda posibilidad de ser, de manera efectiva, una transgresión. Sin embargo, de manera paulatina, si bien excepcional, se abre la

posibilidad de la disonancia. Esto implica la transfiguración en términos de la ruptura y, por tanto, un devenir cuerpo que plantea alternativas.

La muerte del dragón al término del volumen, y su recuperación en los sueños, cuando Sulk “soñó que alguien lo soñaba”, a la manera del Rey Rojo de Lewis Carroll, abre la puerta a la imaginación, y por tanto a una realidad distinta del otro lado del espejo. De este modo, el ser extraordinario, fantástico, se torna símbolo de otras posibilidades del devenir en el mundo y por tanto, la emergencia de otras identidades, entendidas como manifestaciones y elecciones de los cuerpos.

Referencias

- Aletta de Sylvas, G. (2009). *La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer*. Corregidor.
- Asimov, I. (1950). *I, Robot*. Gnome Press.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993).
- Calvino, I. (1972). *La città invisibili*. Einaudi.
- Clarke, A. C. (1953). *Childhood's end*. Ballantine Books.
- Cortés Correa, M. (2022). Autoras marginales y subjetividades excéntricas en los espacios de la ciencia ficción sudamericana escrita por mujeres. *Mitologías hoy*, 26, 21–32. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.887>
- Cuenca Pozo, C. (2018). Tres mujeres en los confines de la ciencia ficción. Angélica Gorodischer, Daína Chaviano y Elia Barceló. En B. Brito Brito, J. Cáliz Montes, y Ruiz Ortega (Eds.), *Todos los siglos de la lluvia: El canon en la literatura hispánica* (pp. 41–54). Renacimiento.
- De La Ossa, I. A. (2020). De los poetas de la Antigüedad a la literatura fantástica: Una historia general de los dragones en Occidente. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22(1), 13–49. <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82291>.
- Dick, P. K. (1968). *Do androids dream of electric sheep?* Doubleday & Company.
- Fortanet, J. (2009). Guerra, poder y liberalismo: politización en la obra de Michel Foucault. *Ideas y Valores*, 139, 21–30.
- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Ace Books.
- Gorodischer, A. (1990). *Kalpa imperial*. Alcor.
- Han, B. C. (2016). *Topología de la violencia* (P. Kuffer, Trad.). Herder. (Obra original publicada en 2013).
- Haraway, D. (1985). A Manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65–108.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (M. Talens, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1991).
- López Pellisa, T., y Kurlat Ares, S. G. (Eds.). (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*. Iberoamericana Vervuert.
- Medina Ríos, J. (2017). Una Cuba de Rubik: Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión). *Revista de Estudios Hispánicos*, 51(2), 245–274. <https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0029>
- Miéville, C. (2004). Marxism and fantasy: An introduction. En D. Sandner (Ed.), *Fantastic literature. A Critical Reader* (pp. 334–343). Praeger.
- Morales Utria, Y. (2021). *Ficción especulativa en narradores cubanos de la Generación Cero* [Tesis doctoral]. University of Houston.

- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Herder.
- Muriel Restrepo, A. (2014). La finitud de la guerra o la guerra infinita. *Ideas y Valores*, 63(156), 223–241. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n156.37250>
- Parra Díaz, A. I. (2011). *Del cibercuerpo o las paradojas de la corporeidad: ¿devenir cuerpos (post)humanos?* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Payne, R. J. (2009). La cultura de la violencia de EE. UU. Choques con culturas distantes (M.I. Banet Santa María, Trad.). Ellago. (Obra original publicada en 1995).
- Pichel Pérez, B. (2007). Rastros de la muerte en la guerra: El imaginario colectivo y las ciencias de la vida en la primera mitad del siglo XX. *Bajo Palabra*, 2, 177–182. <https://doi.org/10.15366/bp2007.2.020>
- Ross, J. (1975). *The female man*. Bantam Books.
- Sánchez, E. S. (2004). Del panfleto político al ciberpunk. La ciencia ficción en Cuba (1980–2000). En *Actas XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*: Vol. IV (641–648). Asociación Internacional de Hispanistas.
- Soltero Sánchez, E. (2021). La ciencia ficción cubana desde la Revolución a nuestros días (1957–2019). En T. López Pellisa & S. G. Kurlat Ares (Eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad* (pp. 225–265). Iberoamericana Vervuert.
- Sontag, S. (2018). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Debolsillo. (Obra original publicada en 2003).
- Torras, M. (2007a). *Cuerpo e identidad*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Torras, M. (2007b). Introducción. En *Cuerpo e identidad* (11–36). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Viera, K. (2021). Generación 0: Escritores cubanos conversan. *Caracol*, 21, 1214–1219. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i21p1206-1211>
- Vigarello, G., & Certeau, M. de. (2006). Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau. *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, 68–70, 13–21.
- Vilar Madruga, E. (2017). *Fragmentos de la Tierra Rota*. Sportula.
- Warner, M. (Ed.). (2007). *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory* (7. printing). University of Minnesota Press.
- Zelazny, R. (1982). *Dilvish, the damned*. Ballantine Books.