

RES PVBLICA LITTERARVM

Documentos de trabajo del grupo de investigación 'Nomos'



Lucio Anneo
SÉNECA

Instituto de Estudios Clásicos
sobre la Sociedad y la Política

Suplemento Monográfico Utopía 2007-02

Consejo de redacción

Director:

Francisco Lisi Bereterbide (Universidad Carlos III de Madrid)

Secretario:

Jorge Cano Cuenca (Universidad Carlos III de Madrid)

Comité de redacción:

Lucio Bertelli (Università di Torino)

Miguel Ángel Ramiro (Universidad Carlos III de Madrid)

David Hernández de la Fuente (Universidad Carlos III de Madrid)

Fátima Vieira (Universidade do Porto)

Ana María Rodríguez González (Universidad Carlos III de Madrid)

Franco Ferrari (Universidad de Salerno)

Jean François Pradeau (Paris X- Nanterre)

Edita:

Instituto de Estudios Clásicos "Lucio Anneo Séneca"

Universidad Carlos III de Madrid

Edificio 17 "Ortega y Gasset"

C/ Madrid, 133 - 28903 - Getafe (Madrid) - España

Teléfono: (+34) 91 624 58 68 / 91 624 85 59

Fax: (+34) 91 624 92 12

Correo-e: seneca@hum.uc3m.es

D.L. M-24672-2005

ISSN 1699-7840

Autor: Instituto Lucio Anneo Séneca

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

LA MARAVILLA ENSOMBRECIDA: NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA DEL CUENTO DE HADAS EN LA LITERATURA DISTÓPICA

Luis Gómez Romero*

“Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden Fragen:
Warum bin ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum? [...]
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute,
die wirklich die Bösen sind?”

Wim Wenders/Peter Handke
Der Himmel Über Berlin

I. INTRODUCCIÓN (DONDE SE DESMIENTE AL INSIDIOSO SEÑOR SENGUPTA)

Según refiere Salman Rushdie, en el lejano país de Alifbay existe una ciudad sin nombre donde se fabrica y reparte la tristeza destinada al resto de la humanidad. No obstante, aún aquella ciudad innominada de vez en cuando recibe los beneplácitos de la Fortuna, de modo que en ella habita Rashid Khalifa, célebre cuenta-cuentos cuyas alegres historias le han granjeado no uno, sino dos sobrenombres. Sus admiradores le llaman *Océano de Pensamientos* porque su sesera se encuentra tan repleta de historias felices como lo está el mar de peces taciturnos. Para sus celosos rivales, en cambio, es el *Sha de Blah*, el emperador de las mentiras. Rushdie personifica al más peligroso integrante de esta cáfila de detractores en el circunspecto vecino de Rashid, un tal señor Sengupta que paulatinamente envenena el corazón de Soraya, esposa del cuentista, sembrando en ella una amarga duda: “¿Cuál es la utilidad de unos relatos que ni siquiera son verdaderos?”¹

* Universidad Carlos III de Madrid, Grupo de Estudios Feministas. Agradezco a mi amigo Andrés Burbano Trimiño el apoyo que me prestó en el acopio de las fuentes para la elaboración del presente ensayo, con la esperanza de que los cuentos de hadas también siembren sus senderos con la *docta spes* que exige la utopía.

¹ Cfr. Rushdie, Salman, *Haroun and the Sea of Stories*, New York, Penguin, 1991, pp. 15 y ss.

¿Realmente son los cuentos maravillosos tan inútiles como presume el señor Sengupta? Un breve vistazo a la historia de este género literario es suficiente para desmentir este punto de vista. El *cuento de hadas literario* con el que estamos familiarizados no surgió como tal sino hasta el siglo XVII. Previamente, durante la Alta Edad Media y el Renacimiento, los cuentos populares con elementos mágicos –es decir, los llamados *Zaubermärchen* o *contes merveilleux*- fueron el principal patrimonio cultural de los campesinos analfabetos, cuya tradición oral los preservó de generación en generación. En aquellos tiempos, el cuento hacía las veces de consejo sapiencial que se dirigía sin distinción a niños y adultos. Si la narración oral fue ventajosa para unos y otros es porque, como lúcidamente señala Walter Benjamin, “aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida”. En todos los casos, el narrador o la narradora comunicaban una experiencia vital –propia o adquirida de terceras personas- y, en esta medida, se constituían en proveedores de “consejos para el que escucha”. El arte de narrar era uno de los ingredientes primordiales para el buen manejo de los asuntos humanos en cuanto compendiaba aquello que el propio Benjamin llamara *el aspecto épico de la verdad*: la sabiduría “entretejida en los materiales de la vida vivida”².

Sobre estas premisas históricas, Benjamin enfatiza la expresión alemana usualmente empleada para cerrar los relatos maravillosos: “Y si no han muerto, viven todavía” (*“und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch”*)³. La fórmula –lo mismo que su equivalente española, *vivieron felices y comieron perdices*- promete un jubiloso sosiego tras las hazañas descritas en la narración, siempre que quien escucha sepa comprender las enseñanzas contenidas en ésta y tenga el ánimo de convertirlas en proemio de sus propias andanzas. Benjamin afirma que, en cuanto género literario, el cuento de hadas “es el primer consejero del niño, por haber sido el primero de la humanidad”⁴. No le falta razón al crítico alemán: aún en nuestros días, dichos cuentos han conservado su calidad de mentores de la *ingenuidad*, entendido este término en función de las raíces etimológicas que lo remontan la voz latina *ingenuus*, alusiva a quien ha nacido libre; pero también al vocablo *ingenium*, que lo refiere a la facultad humana de discurrir e inventar.

² Benjamin, Walter, “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, en IBID, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, Vol. II-2, p. 442.

³ *Idem*, p. 457.

⁴ *Ibidem*

Ingenuo, empero, no es sinónimo de *infantil*. En sus orígenes, los cuentos maravillosos no fueron creados para el parvulario. El giro cultural que asoció tales cuentos con los niños y las niñas ha sido lacónica –y acertadamente- descrito por J. R. R. Tolkien como “un accidente de nuestra historia doméstica”⁵. A partir de esto aserto, C. S. Lewis ilustra las circunstancias que rodearon dicho *accidente* en los siguientes términos:

Ni siquiera el cuento de hadas *proprement dit* estaba en sus orígenes destinado a los niños; por el contrario, se contaba y disfrutaba (entre todos los lugares posibles) en la corte de Luis XIV. Como el profesor Tolkien ha señalado, fue arrinconado en el cuarto de los niños cuando dejó de estar de moda entre los adultos, así como los muebles pasados de moda eran también abandonados en las habitaciones infantiles. Ni siquiera aunque lo maravilloso gustase a todos los niños y no a ningún adulto –que no es el caso-, deberíamos decir que la peculiaridad de los niños reside en ese gusto⁶.

Hechas estas precisiones, la vinculación –si bien contingente, no por ello menos relevante- entre los cuentos de hadas y la utopía comienza a ser evidente. “Pienso”, apunta a este respecto Peter Alexander, “que es importante percibir a los autores de utopías como hermanastros [*foster-siblings*] de los hermanos Grimm, trabajando en su misma tradición aunque sus mensajes estén dirigidos a los adultos”. Según Alexander, tanto los Grimm –y, en general, los autores de cuentos de hadas- como los utopistas “juegan con los temores y anhelos” de sus respectivos lectores procurando “con el auxilio del entretenimiento” una mejor comprensión de problemas éticos en forma tal que “les incline a valorar ciertas cosas”⁷.

Ciertamente los cuentos de hadas, como sugiere Jack Zipes, pueden hacer las veces de “palabras de encantamiento” al servicio de nuestra libertad, toda vez que “sublevan nuestra imaginación” y nos capacitan para “proyectar mundos alternativos a nuestra sociedad presente”⁸. El impulso original de esperanza en una vida mejor y más plena que animó aquellos relatos maravillosos de carácter oral (y rural) que, con el tiempo, darían origen a los cuentos de hadas permaneció –como brasas bajo las cenizas- en su reelaboración aristocrática y burguesa, y no se ha desvanecido completamente de la

⁵ Tolkien, J. R. R., “On fairy-stories”, in *The Tolkien reader*, New York, Ballantine Books, 1989, p. 58.

⁶ Lewis, C. S., “On juvenile tastes”, en *IBID, Of this and other worlds*, edición de Walter Hooper, Londres, Collins, 1982, p. 76.

⁷ Alexander, Peter, “Grimm’s Utopia: Motives and Justification”, en AAVV (Alexander, Peter y Gill, Roger, eds.), *Utopias*, Londres, Duckworth, 1984, p. 41.

⁸ Zipes, Jack, *When dreams come true. Classical fairy tales and their tradition*, Londres, Routledge, 1999, p. 29.

tradición literaria que desde entonces conforman. De ahí que Ernst Bloch califique la esperanza concentrada en los cuentos de hadas como “un trozo de Ilustración, mucho antes de que ésta existiera”⁹. Para Bloch, el fondo utópico del cuento de hadas radica en que “valor y argucia” son el escudo del héroe o la heroína, mientras que “el entendimiento, [es] su punta de lanza”¹⁰. Al colocar la inteligencia y el coraje por delante de la fuerza desnuda, el cuento de hadas muestra en el poder de los gigantes la carcoma de “un agujero por el cual puede deslizarse el débil”¹¹.

Estos horizontes utópicos han mantenido la vigencia del cuento de hadas aún en nuestros días. *Das Märchen geht selber in der Zeit*, tituló Bloch a un breve estudio sobre esta materia que fue publicado hacia 1930: *el cuento se mueve por sí mismo en el tiempo*, narra una esperanza que no está necesariamente limitada por la época en que fue formulada sino que, abierta al gozo del *había una vez*, todavía afecta nuestras visiones del futuro¹². El cuento de hadas, sostiene Bloch, conservó en pleno siglo XX la armonía entre el valor y la astucia, ese temprano atisbo ilustrado que nutre relatos como *Hänsel und Gretel* y que apremia a todos sus lectores de la siguiente manera: “considérate nacido libre y autorizado a ser totalmente feliz, atrévete a hacer uso de tu poder de razonamiento”¹³. De este modo, concluye Bloch, el cuento de hadas aviva las expectativas de libertad más allá de su concreto marco histórico, incluso frente a las manifestaciones actuales de la opresión:

El final feliz se conquista, del dragón no queda resto, a no ser encadenado; el buscador de tesoros encuentra su dinero soñado, los esposos se reúnen. Tanto la fábula como la novela por entregas son castillos en el aire, pero castillos en un buen aire, y además, y en tanto que ello puede decirse de una obra del deseo: el castillo en el aire es cierto. Procede, en último término, de la Edad de Oro, y quisiera asentarse de nuevo en otra, en la dicha que apremia de la noche a la luz. De tal manera, finalmente, que al burgués se le quiten las ganas de reír, y el gigante, que hoy se llama grandes Bancos, pierda su escepticismo en la fuerza de los pobres¹⁴.

⁹ Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, trad. de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2004, vol. I, p. 408.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Idem*, p. 409.

¹² Bloch, Ernst, “Das Märchen geht selber in Zeit”, en *IBID, Die Kunst, Schiller zu sprechen*, Frankfurt am Main, Insel, 1969, p. 11.

¹³ *Idem*, p. 14.

¹⁴ Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, cit., vol. I, p. 424.

La perspectiva utópica de los cuentos de hadas, entonces, parece depender de aquello que Tolkien designara como *eucatástrofe*: “el gozo del final feliz o [...] la buena catástrofe”¹⁵. No obstante, los *mundos secundarios* perfilados en tales relatos constituyen también auténticos *lugares de la prueba*, dentro de cuyos confines se extiende una *oscuridad inexplorada* que el héroe o la heroína están llamados a vencer. El cuento de hadas jamás ha sido ajeno a toda suerte de villanías y mezquindades. Pensemos, por citar sólo un par de ejemplos, en Pulgarcito y sus hermanos bajo la amenaza del ogro; o en el brutal acero del Nazgûl que, clavado en el hombro izquierdo de Frodo Baggins, deja tras de sí un intenso dolor que permanece latente al paso de los años. El país de las hadas, tal como nos previno el propio Tolkien, aún “es una tierra peligrosa” en la que hay “trampas para los desprevenidos y calabozos para los temerarios”¹⁶. Quien se adentra en tales territorios, por necesidad debe sortear múltiples dificultades antes de asegurarse un final feliz. Por eso, como veremos a continuación, el cuento de hadas no limitó su influencia a la utopía, sino que también irrumpió en la distopía literaria y, a la postre, influyó decisivamente en la evolución hacia sus modalidades más críticas.

II. ÉRASE UNA VEZ... UNA REVOLUCIÓN TRAICIONADA

En el año de 1945, George Orwell publicó *Animal Farm*, relato al que añadió el siguiente subtítulo: *A Fairy Story (Un cuento de hadas)*. Orwell empleó esta expresión en un sentido amplio y coloquial, que –siguiendo a Tolkien- cabe remitir, en el idioma inglés, a tres esferas semánticas: a) una ficción sobre las hadas; b) una historia irreal o increíble, y c) una falsedad¹⁷. El señalamiento de dicho género literario por parte del autor persigue, en este caso, un evidente afán satírico. *Animal Farm*, como es sabido, trata sobre una revolución emprendida por un grupo de animales domésticos en contra de sus amos humanos. La fábula está fundada, por tanto, en un elemento constante en los cuentos maravillosos: las bestias parlantes. Al propio tiempo, la revuelta animal narrada por Orwell corresponde a hechos históricos reales, inequívocamente referidos a la Revolución Rusa y las primeras décadas de existencia de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U. R. S. S.). Orwell centró su crítica en tres periodos de la

¹⁵ Tolkien, J. R. R., “On fairy stories”, cit., pp. 85-86.

¹⁶ Tolkien, J. R. R., “On fairy-stories”, en IBID, *The Tolkien reader*, introducción de Peter S. Beagle, Nueva York, Ballantine Books, 1989, p. 33.

¹⁷ *Idem*, p. 34. Tolkien funda esta delimitación semántica de la locución *fairy-tale* en aquella consignada en el “Supplement” del *Oxford English Dictionary* desde el año de 1750.

historia soviética: la colectivización (1929-1933), las purgas (1933-1938) y el acercamiento a la Alemania nazi (1939-1941). Yosif Stalin, Lev Trotsky y el poeta Vladimir Mayakovsky se encuentran claramente representados en sendos personajes del relato: los cerdos *Napoleon*, *Snowball* y *Minimus*, respectivamente. De igual forma aparecen sucesos clave tales como la rebelión de Kronstadt (1921), la invasión alemana sobre Rusia (1941-1943) o la Conferencia de Teherán (1944)¹⁸. En resumen, mientras que por un lado la narración orwelliana echa mano de las convenciones típicas del cuento maravilloso, por otro denuncia la falsedad inscrita (desde la perspectiva de Orwell) en atribuir al régimen soviético el calificativo “*socialista*”. *Animal Farm* bien puede definirse, entonces, como un ejercicio de fantasía literaria que conjuga hábilmente, mediante el cuento de hadas, la llamada *sátira menipea* con la alegoría política¹⁹.

Quizás la síntesis más concisa y exacta de *Animal Farm* sea aquélla formulada por Stephen Ingle: “la historia de la revolución traicionada”²⁰. Sobre esta base cabría calificarle como una obra que trasciende el mero afán alegórico y alcanza las dimensiones de una reflexión con pretensión universal en torno al fenómeno revolucionario y el cambio político. Tal como señala el propio Ingle, es una narración que puede ser leída como “una crítica de la revolución soviética y sus consecuencias”, o bien como “una exposición de la inevitable supremacía, en el caos revolucionario, de una clase intelectual cuyo objetivo es capturar y retener el poder”, mismo que “ya no sería empleado para el progreso de las causas revolucionarias, sino para fortalecer la capacidad de esa clase para explotar a los trabajadores”²¹.

En perspectiva alegórica, la trama de *Animal Farm* puede describirse como una crónica progresivamente decadente que arranca en las esperanzas utópicas generadas

¹⁸ Sobre el paralelismo entre *Animal Farm* y el desarrollo histórico de la U. R. S. S., véase Pearce, Robert, “Animal Farm”, *History Today*, Vol. 55, Núm. 8, Agosto de 2005, pp. 47-53.

¹⁹ Véase Hunter, Lynette, *George Orwell. The search of a voice*, Milton Keynes, Open University Press, 1984, pp. 178 y ss. Northrop Frye identifica el relato utópico con una tradición narrativa que denomina indiferentemente *sátira menipea*, *sátira varroniana* o *anatomía* (esto último, en obsequio de Robert Burton y su *Anatomy of Melancholy*). Dicha forma literaria fue inventada por un cínico griego llamado Menipo, cuyos escritos están perdidos para nosotros. Frye especifica que una anatomía “trata menos de las personas en cuanto tales que de sus actitudes mentales”. Parecida a la confesión en virtud de su capacidad para manipular ideas y teorías abstractas, la anatomía presenta a los personajes como portavoces de las ideas que postulan. El elemento satírico del género reside en el contraste axiológico entre las ideas confrontadas –de un lado, la comunidad utópica; del otro, la sociedad del autor o la autora-, que implica cierta censura sobre aquélla que es presentada como inferior. Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 309 y 365 (véase la voz *anatomy* que aparece en el glosario).

²⁰ Ingle Stephen, *George Orwell. A political life*, Manchester University Press, 1994, p. 115.

²¹ Ingle, Stephen, “The anti-imperialism of George Orwell”, en AAVV (Baumeister, Andrea y Horton, John, eds.), *Literature and the political imagination*, Londres, Routledge, 1996, p. 226.

por el ascenso de los bolcheviques y que –paradójicamente- tiene su clímax en las simas de la tiranía estalinista. Orwell cuenta que los animales de una granja inglesa –conocida inicialmente como *Manor Farm*- adquieren una noción gradual de la negligencia y los malos tratos a los que les somete Mr. Jones, el granjero. Este proceso de concienciación inicia cuando, cierta noche, *Old Major* –un anciano verraco que había sido premiado en una exposición porcina- reúne a los animales para transmitirles la “sabiduría” que había adquirido durante su “larga vida” a fuerza de meditar en la soledad de su pocilga. El discurso pronunciado por Old Major ante los animales congregados es un llamado a la revolución: “No hay animal libre en Inglaterra. La vida de un animal es sólo miseria y esclavitud; ésta es la pura verdad [...] los seres humanos nos arrebatan casi todo el fruto de nuestro trabajo [...] es la única criatura que consume sin producir. No da leche, no pone huevos, es demasiado débil para tirar del arado y su velocidad ni siquiera le permite atrapar conejos. Sin embargo, es el dueño y señor de todos los animales [...] Entonces, ¿qué es lo que debemos hacer? ¡Trabajar noche y día, con cuerpo y alma, para derrocar a la raza humana! Ése es mi mensaje, camaradas: ¡Rebelión!”²².

Old Major también señala a los animales los medios para preparar el camino que conducirá a la caída del dominio humano: “transmitid mi mensaje a los que vengan después, para que las futuras generaciones puedan proseguir la lucha hasta alcanzar la victoria”²³. Desde la perspectiva de Major, la labor urgente para la liberación animal residía en educar, en crear conciencia política. El discurso de Major, según cuenta Orwell, surtió inmediatamente el efecto deseado. Los animales más avezados comenzaron a ver la vida partiendo de “un punto de vista totalmente nuevo” puesto que, aún ignorando la fecha en que tendría lugar la Rebelión anunciada por el visionario cerdo, “vieron claramente que su deber era prepararse para ella”. A continuación, el narrador añade que la preparación de la revuelta “recayó naturalmente sobre los cerdos, a quienes se reconocía como los más inteligentes de los animales”²⁴. En concreto, dos entre ellos asumen el liderazgo de la agitación: Napoleon (Stalin) y Snowball (Trotsky).

Major muere sin ver la revolución, pero los acontecimientos precipitan su advenimiento. Una tarde de verano Jones se emborracha y olvida alimentar a los animales. A medida que avanza el día, la desesperación de los animales hambrientos crece hasta que, finalmente, una vaca rompe la puerta del depósito de los forrajes,

²² Orwell, George. *Animal Farm*, en IBID, *The Complete Novels*, Penguin, Londres, 2000, pp. 14-15.

²³ *Idem*, p. 15.

²⁴ *Idem*, p. 18.

permitiendo así a sus compañeros en el forzado ayuno acceder a éstos. Jones y sus peones se hacen entonces presentes, látigo en mano. Los azotes exacerbaban la ira de los animales, quienes “unánimemente, aunque nada había sido planeado con anticipación, se abalanzaron sobre sus torturadores”²⁵. Aquella imprevista insurrección aterroriza a los hombres, obligándoles a huir. El primer punto de la agenda revolucionaria trazada por Old Major es cumplimentado de esta forma con sorprendente facilidad: el amo humano es derrocado por la rebelión. La mayoría de los animales, relata Orwell, estaba encantada con la partida de los seres humanos aunque, en el fondo, careciera de cualquier idea propia sobre el rumbo que debería tomar su futuro:

[... Los animales] se despertaron al amanecer, como de costumbre, y, acordándose repentinamente del glorioso acontecimiento, se fueron todos juntos a la pradera. A poca distancia de ahí había una loma desde donde se dominaba casi toda la granja. Los animales se dieron prisa en llegar a la cumbre y miraron en torno suyo, a la clara luz de la mañana. Sí, todo lo que podían ver era de ellos. Poseídos por este pensamiento, brincaban por doquier, se lanzaban al aire dando grandes saltos de alegría. Se revolcaban en el rocío, mordían la dulce hierba del verano, coceaban levantando terrones de tierra negra y aspiraban su fuerte aroma. Después hicieron un recorrido de inspección por toda la granja y miraron con muda admiración las tierras de labranza, el campo de heno, la huerta, el estanque, el soto. Era como si nunca hubieran visto aquellas cosas anteriormente, e incluso ahora apenas podían creer que todo era de ellos²⁶.

La actitud de los cerdos es distinta. El lector pronto advierte que Napoleon y Snowball se han hecho con el control de la situación posrevolucionaria. Orwell nos informa que, durante los meses previos a la rebelión, los cerdos habían aprendido a leer y a escribir y que, mediante el estudio concienzudo del discurso de Old Major, habían llegado a reducir los principios del *Animalismo* (*Animalism*) a siete mandamientos capitales, que Snowball se encarga de imprimir, en grandes letras, sobre una de las paredes del granero principal. Tales preceptos serían la ley de la ahora llamada *Animal Farm*, cuyo espíritu bien podría resumirse en el séptimo de ellos: “Todos los animales son iguales”²⁷.

Dos detalles, empero, previenen al lector sobre el peligroso cariz que el proceso revolucionario estaba adoptando. Primero, el destino de la leche y las manzanas producidas por la granja, que son reservadas para el exclusivo consumo de los cerdos.

²⁵ *Idem*, p. 19.

²⁶ *Idem*, p. 20.

²⁷ *Idem*, p. 21.

Squealer –propagandista del régimen nacido de la revolución- explica este privilegio argumentando que, desde un punto de vista científico, la leche y las manzanas “contienen sustancias absolutamente necesarias para la salud del cerdo”, puesto que ellos trabajan con el cerebro y son responsables de la administración y organización del trabajo. “Día y noche”, apunta Squealer, “velamos por su bienestar. Es por su interés que tomamos esa leche y comemos esas manzanas”²⁸. Segundo, desde los primeros días los cerdos no trabajan, pero “dirigían y supervisaban a los demás” a causa de “sus conocimientos superiores”, que hacían parecer natural que “asumieran el mando”²⁹.

Tales son las raíces de la subversión totalitaria que trastoca la visión utópica adelantada por Old Major. Con miras a consolidar su liderazgo con exclusión de quienquiera que estuviese en aptitud de rivalizar con él, Napoleon consigue expulsar a Snowball de la granja y convertirlo en un chivo expiatorio idóneo, presunto culpable de todos los problemas que aquejan el desempeño de aquélla. Tras el destierro de Snowball, los cerdos –lo mismo que sus predecesores humanos- adquieren paulatinamente la afición a dormir en las camas y utilizar las ropas abandonadas por el granjero y su esposa, a consumir alcohol, e incluso a caminar sobre las dos patas traseras al tiempo que portan un látigo en una de las pezuñas delanteras. El mandato revolucionario original que ordenaba la igualdad de los animales es finalmente sustituido por otro que ha trascendido a los manuales de Ciencia Política como un aserto que resume en forma óptima la perenne cuestión de la brecha entre el planteamiento ideal de los principios políticos y su concreción práctica: “Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros”³⁰.

Una de las preocupaciones constantes que, como escritor, obsesionaron a Orwell consistió en motivar en sus lectores cierto interés por los asuntos humanos que trascendiera su “pequeño círculo” inmediato, para lo cual consideraba necesario desarrollar nuevas técnicas literarias³¹. El cuento de hadas le prestó ocasión para ello. Richard Rorty sostiene que *Animal Farm* es la astucia de la que se valió Orwell para conducir “el carácter increíblemente complejo y sofisticado del debate político de izquierda” hacia un “absurdo alivio” mediante el recuento de la historia política del siglo XX “en términos apropiados para niños”. Aunque, como hemos visto, el cuento de

²⁸ *Idem*, p. 26.

²⁹ *Idem*, p. 27.

³⁰ *Idem*, p. 63.

³¹ Orwell, George, “As I Please” [17 de enero de 1947], en Orwell, Sonia y Angus, Ian (eds.), *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, Boston, Godine, 2000, vol. 4, p. 270.

hadas no entraña necesariamente una lectura infantil, resulta innegable que Rorty acierta en que el atractivo de *Animal Farm* no reside en su “relación con la realidad”, sino que más bien hunde sus raíces en sus vínculos con “la descripción alternativa más popular de los eventos recientes”³². Orwell comprendió bien la primitiva dinámica del *conte merveilleux* oral, y la aplicó a la crítica del régimen soviético: el relato es puesto de esta forma al servicio de la sabiduría, en este caso, política. “*Animal Farm*”, anotaría hacia 1946, “fue el primer libro en el que traté, con plena conciencia de lo que estaba haciendo, de fundir el propósito político y el artístico”³³. Se trata, en efecto, de una obra que nació al calor de su experiencia en la Guerra Civil Española (y las concomitantes purgas estalinistas)³⁴. Así lo confiesa el mismo Orwell en el prólogo a la edición ucraniana de dicha obra:

A mi regreso de España pensé en exhibir el mito soviético mediante una historia que pudiera ser llanamente comprendida por casi cualquier persona y que pudiera traducirse fácilmente a otros idiomas. No obstante, los detalles específicos de la narración no se me ocurrieron sino hasta cierto día (me encontraba viviendo en un pueblo diminuto) en que vi a un niño pequeño, probablemente de diez años de edad, que conducía una enorme carreta a lo largo de un estrecho sendero, azotando al caballo cada vez que pretendía dar la vuelta. Caí en la cuenta de que si tales animales tuvieran conciencia de su fuerza no tendríamos poder alguno sobre ellos, y que los hombres explotan a los animales en la misma forma en que los ricos explotan al proletariado.

Procedí a analizar la teoría de Marx desde el punto de vista de los animales. Para ellos estaba claro que el concepto de lucha de clases entre humanos era pura ilusión, puesto que en cada ocasión en que fuera preciso explotar a los animales, todos los humanos se unían contra ellos: la verdadera lucha es entre animales y humanos. Desde este punto de partida, no fue difícil elaborar la historia³⁵.

³² Rorty, Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 174.

³³ Orwell, George, “Why I write”, en Orwell, Sonia y Angus, Ian (eds.), *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, cit., vol. 1, p. 7.

³⁴ Orwell participó activamente en los grupos de voluntarios extranjeros que se unieron a las milicias republicanas durante la Guerra Civil Española. La lucha desleal que, incentivada desde Moscú, se desató entre las diversas facciones que combatían por el bando republicano provocó en Orwell, sin que abandonase su filiación de izquierda, una constante reflexión en torno a los medios para la instauración del socialismo o, dicho en términos más amplios, sobre las relaciones entre la ética y la política. Véase, a modo de síntesis sobre las impresiones orwellianas relativas al debate ideológico durante aquel episodio bélico, *Homage to Catalonia*, Londres, Penguin, 2003, pp. 188-215 (Apéndice II, correspondiente al capítulo V de la primera edición). En otro sitio he tratado con mayor detenimiento la influencia que la participación de Orwell en las brigadas internacionales imprimió sobre *Animal Farm*. Cfr. Gómez Romero, Luis, “Orwell y la revolución social. Instrucciones en clave de fábula para domar al pequeño totalitario que todos llevamos dentro”, *Lex. Difusión y análisis*, Núm. 102, Diciembre de 2003, pp. 7-30.

³⁵ Orwell, George, “Author’s preface to the Ukrainian edition of *Animal Farm*”, en Orwell, Sonia y Angus, Ian (eds.), *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, cit., vol. 3, pp. 405-406.

Más allá de esta explicación, Orwell aparentemente rehusó formular mayores comentarios sobre la reflexión política que subyace a *Animal Farm*: “[...] si [el libro] no habla por sí mismo”, manifestó, “entonces es un fracaso”³⁶. Digo *aparentemente* porque suficiente información sobre los puntos de vista del autor se encuentra desarrollada en los dos prefacios que éste escribió para la obra comentada. El primero es un ensayo titulado *The freedom of the press (La libertad de prensa)*, que no se incluyó en la edición inicial del libro y que permaneció inédito hasta que, el 15 de septiembre de 1972, fue publicado por la revista *The Times Literary Supplement* acompañado de un estudio preliminar que preparara Bernard Crick. El segundo –citado algunas líneas arriba– es el correspondiente a la traducción ucraniana elaborada por Ihor Szewczenko, misma que se encontraba destinada a los desplazados y las desplazadas de nacionalidad ucraniana que, tras la Segunda Guerra Mundial, fueron reubicados en campos alemanes que se encontraban bajo la égida de los Estados Unidos y el Reino Unido³⁷.

Para efectos del presente estudio, el prefacio a la edición ucraniana reviste mayor interés en tanto que ésta se encontraba dirigida a personas que habían colaborado –o, cuando menos, simpatizado– con la Revolución de Octubre, decididas a defender lo que habían ganado en ella y, sin embargo, inconformes con el rumbo que la Unión Soviética había tomado bajo Stalin. Quizás por ello Orwell fue más explícito respecto a los propósitos que le habían animado a escribir *Animal Farm* y formuló dos aclaraciones en torno a ellos: la primera, relativa al aludido “punto de partida” de tal fábula; la segunda, atinente a su conclusión:

Algunos lectores pueden terminar el libro con la impresión de que concluye en la completa reconciliación entre los cerdos y los humanos. No fue esa mi intención; por el contrario, lo escribí inmediatamente después de la Conferencia de Teherán, en la que todo el mundo pensó que se habían establecido las mejores relaciones posibles entre la URSS y Occidente. Personalmente, no creí que dichas buenas

Cabe recordar que en sus escritos tempranos Karl Marx apuntaba que, merced a la enajenación del trabajo, la persona “sólo se siente libre en sus funciones animales, en el comer, beber, engendrar, y todo lo más en aquello que toca a la habitación y al atavío, y en cambio en sus funciones humanas se siente como animal. Lo animal se convierte en lo humano y lo humano en lo animal”. Marx, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía*, trad. de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 1981, Primer Manuscrito (Salario, Renta de la tierra, XXIII), p. 109.

³⁶ Orwell, George, “Author’s preface to the Ukrainian edition of *Animal Farm*”, cit., p. 406.

³⁷ El original inglés de este segundo prefacio –escrito en 1947– está perdido, de modo que usualmente se cita la traducción del ucraniano al inglés, misma que ha adquirido (pese a los evidentes problemas que ello trae aparejado) un carácter virtualmente canónico. Véase Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, *Journal of Modern Literature*, Vol. XVIII, Núm. 1, Invierno de 1992, pp. 130-131.

relaciones pudiesen durar largo tiempo; y, tal como se han mostrado los acontecimientos, no estaba muy errado³⁸.

Orwell previene así al lector sobre la naturaleza política –entre alegórica y satírica– de su *cuento de hadas*. Llama la atención este inusual despliegue de didacticismo enfocado a facilitar la interpretación de la sátira, cuya explicación puede remontarse al desconcierto que el subtítulo elegido por Orwell provoca –incluso en nuestros días– entre el público: es célebre el caso de un editor que rehusó publicar el libro al considerar que era imposible “vender historias sobre animales en los Estados Unidos”. De ahí que Orwell instruyera a su agente para que, a efecto de que su relato no fuese confundido con “una historia sobre animales *bona fide*”, se indicara en la solapa de los libros destinados al mercado estadounidense cuál era su tema³⁹. El resultado de esta desconfianza hacia el lector se tradujo en la urgencia de explicar que, hacia el final de *Animal Farm*, los cerdos y los humanos sólo *parecen* idénticos, pero en realidad son esencialmente enemigos en la medida en que lo único que comparten es el deseo de poder. A fin de cuentas, la disputa entre granjeros y cerdos es el factor que completa la metamorfosis del cerdo en hombre (y viceversa)⁴⁰. La citada acotación del prefacio a la edición ucraniana parece indicar que, desde el punto de vista de Orwell, *la esperanza de la liberación de los animales se funda en la asimilación entre la nueva opresión de los cerdos y la antigua tiranía de los humanos*.

Doce voces gritaban enfurecidas, y eran todas iguales. No había duda en la transformación ocurrida en la cara de los cerdos. Los animales asombrados, pasaron su mirada del cerdo al hombre, y del hombre al cerdo; y nuevamente, del cerdo al hombre; pero ya era imposible distinguir quién era uno y quién era el otro⁴¹.

La confusión entre cerdos y seres humanos podría imprimir una marcada tendencia anti-utópica al texto en la medida en que sea interpretada como la condena al fracaso de cualquier intento de reformar, por vía revolucionaria, un orden social injusto. No obstante, desde mi punto de vista este detalle de la alegoría orwelliana más bien entraña una de las claves fundamentales para comprender en toda su dificultad y riesgo el horizonte utópico que anima la gesta de los animales defraudados. Después de todo, aunque sea tardíamente, Clover –la yegua que, al lado de Boxer, el caballo de tiro,

³⁸ Orwell, George, “Author’s preface to the Ukrainian edition of *Animal Farm*”, cit., p. 406.

³⁹ Carta de George Orwell a Leonard Moore (23 de febrero de 1946), en Orwell, Sonia y Angus, Ian (eds.), *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, cit., vol. 4, pp. 109-111.

⁴⁰ Cfr. Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, cit., p. 133.

⁴¹ Orwell, George, *Animal Farm*, cit., p. 66.

simboliza la fuerza y la nobleza de los *trabajadores* de la granja- y los demás animales caen en la cuenta de que, para efectos de la convivencia política, los cerdos y los seres humanos son una y la misma cosa. Tal es la lectura que Raymond Williams propone del suceso que clausura *Animal Farm* cuando afirma lo siguiente: “Incluso la triste escena final, en que los animales excluidos miran alternativamente del hombre al cerdo y del cerdo al hombre, sin poder afirmar cuál es cuál, acarrea una sensación que excede la desilusión y la derrota. Percibir que son iguales porque actúan de idéntica manera, al margen de las etiquetas y las formalidades, es un momento de conciencia ganada, un descubrimiento potencialmente liberador”⁴².

Old Major fue incapaz de vislumbrar que los animales eran potencialmente afines a los humanos en las motivaciones de su agencia social. “¿Acaso no es claro como el agua”, clama en su *manifiesto revolucionario*, “que todos los males de nuestras vidas provienen de la tiranía de los seres humanos? Elimínad tan sólo al Hombre y el producto de nuestro trabajo nos pertenecerá. Casi de la noche a la mañana, nos volveríamos ricos y libres”⁴³. La urgencia inscrita en este reclamo de justicia no alcanza a atemperar la falacia que, a la postre, lleva al fracaso el programa revolucionario del *animalismo*. Major supone una identificación casi metafísica entre los humanos y la perfidia política. Esta falsa premisa le impide profundizar en las reformas institucionales que deberían asegurar una libertad estable para los animales: para él, la derrota del opresor bastaba a la causa de la emancipación. El primero de los siete mandamientos que Snowball inscribe sobre el granero refleja irremediabilmente esta simplificación maniquea de las causas del conflicto social: “Todo lo que camina sobre dos pies es un enemigo”⁴⁴.

La primera reducción del *animalismo* –“¡Cuatro patas sí, dos pies no!”⁴⁵ - contiene el germen de su perversión final, una vez que los cerdos deciden caminar erguidos: “¡Cuatro patas sí, dos patas mejor!”⁴⁶. Los animales aprenden dolorosamente que sus congéneres también pueden ejercer las artes humanas (léase, capitalistas) de la expoliación. Uno de los granjeros vecinos de *Animal Farm*, Mr. Pilkington, explica cabalmente hacia las últimas líneas del libro las bases de la complicidad entre el régimen de Napoleon y los seres humanos: “¡Si bien ustedes tienen que lidiar con sus

⁴² Williams, Raymond, *Orwell*, Londres, Fontana/Collins, 1971, p. 74.

⁴³ Orwell, George, *Animal Farm*, cit., p. 15

⁴⁴ *Idem*, p. 21.

⁴⁵ Según explica Snowball a los animales, este era el “principio fundamental del Animalismo”. Como tal, fue escrito “encima de los siete mandamientos y con letras más grandes”. *Idem*, p. 25.

⁴⁶ *Idem*, p. 63.

animales inferiores [...], nosotros tenemos nuestras clases inferiores!”⁴⁷. Al hacer patentes las jerarquías recién instauradas entre los animales, Orwell invita al lector a cuestionarse la perspectiva de la lucha de clases asumida por éstos en cuanto presenta una considerable laguna desde su misma base. Old Major acierta al señalar que, para comenzar el proceso emancipatorio, es preciso identificar y derrocar al opresor más próximo y evidente. El defecto en su diagnóstico, empero, reside en que pasa por alto (y esto puede interpretarse como una crítica orwelliana a las tesis marxistas) que, una vez conseguido esto, es necesario que cada uno de los miembros de la comunidad se comprometa en preservar la libertad económica conquistada o, dicho de otra forma, en prevenir la explotación parasitaria del trabajo ajeno en sí misma considerada, con independencia de los colectivos que se aprovechen de ella⁴⁸.

La piedra toral del *animalismo* reside en la condena a quienes se benefician del trabajo ajeno sin producir por ellos mismos⁴⁹. La traición fundamental de la doctrina revolucionaria tiene lugar en el momento en que este principio es violentado a favor de una determinada casta de animales. Orwell es muy incisivo respecto a la improductividad de los cerdos y sus guardianes, los perros, quienes –nos advierte– no producían “nada comestible mediante su propio trabajo”, pero “eran muchos y siempre tenían buen apetito”⁵⁰. Cabe, entonces, suscribir el punto de vista defendido por V. C. Letemendia al afirmar que, aunque es innegable la plausibilidad ética del “análisis parcialmente certero pero insuficiente de los animales sobre la lucha de clases”, el desarrollo de la alegoría “nos muestra en forma cada vez más drástica lo inadecuado de semejante concepción como fundamento de una sociedad post-revolucionaria”⁵¹.

El error de la revolución emprendida por los habitantes de la granja, en suma, no radica en las demandas de igualdad que sustentaban su programa político, *sino en su constante negativa a ejercer frente a los cerdos los mismos derechos que reivindicaban de los humanos*. Boxer, quien probablemente sea el personaje más entrañable de la

⁴⁷ *Idem*, p. 65.

⁴⁸ Cfr. Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, cit., p. 132.

⁴⁹ La alegoría orwelliana, en este punto, podría reconducirse a la crítica marxista de la propiedad privada: “El rasgo distintivo del comunismo no es la abolición de la propiedad en general, sino la abolición del régimen de propiedad de la burguesía, de esta moderna institución de la propiedad privada burguesa, expresión última y la más acabada de ese régimen de producción y apropiación de lo producido que reposa sobre el antagonismo de dos clases, sobre la explotación de unos hombres por otros [...] El comunismo no priva a nadie del poder de apropiarse productos sociales; lo único que no admite es el poder de usurpar por medio de esta apropiación el trabajo ajeno”. Marx, Karl y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, en IBID, *Obras escogidas*, Moscú, Progreso, 1974, tomo I, pp. 111 y 121.

⁵⁰ Orwell, George, *Animal Farm*, cit., p. 61.

⁵¹ Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, cit., p. 133.

fábula, prefigura la ruina de los objetivos perseguidos por la rebelión cuando adopta la siguiente –ingenua y bienintencionada, pero a la vez terriblemente servil– consigna personal: “Napoleon siempre tiene razón”⁵². No obstante, la servidumbre a la que trágicamente se prestan Boxer y el resto de los animales no resta valor al reclamo de justicia planteado por Old Major. Tanto el horizonte como la orientación del relato son básicamente eutópicos, y no pierden esta índole en vista de la capitulación final del proyecto revolucionario, suceso que no justifica los infames privilegios que gozan, primero, los explotadores humanos y, después, Napoleon y sus secuaces.

Aunque –como sucede con cualquier otro texto literario– la intención del autor juega un papel limitado en la definición de los significados políticos que es factible discernir en *Animal Farm*, una aclaración de Orwell sobre esta cuestión podría contribuir significativamente a enriquecer nuestra lectura de la obra. Cuando *Animal Farm* fue distribuido en los Estados Unidos (lo cual sucedió en 1946, un año después de su publicación en el Reino Unido), Orwell recibió una carta de Dwight Macdonald –su amigo y editor de las revistas *Partisan Review* y *Politics*– relativa a la escasa aceptación que la obra había tenido entre los estadounidenses opositores al estalinismo. “Consideran”, señala Macdonald, “que tu parábola significa que la revolución siempre termina mal para el desvalido, luego al infierno con la revolución y viva el *status quo*. Mi propia lectura del libro es que pretende aplicarse exclusivamente a Rusia sin hacer mayores declaraciones sobre la filosofía de la revolución. Ninguno de los objetores, hasta ahora, me ha podido refutar en forma satisfactoria cuando traigo a colación este argumento; admiten explícitamente que eso es todo lo que tú pretendes hacer, pero insisten en que se encuentra implícito el sentido anterior”. A continuación, Macdonald concluye con una pregunta: “¿Cuál de los dos puntos de vista, en tu opinión, se acerca más a tus intenciones?”⁵³ La respuesta de Orwell merece, sin lugar a dudas, transcribirse integralmente:

Por supuesto que lo proyecté primordialmente como una sátira sobre la Revolución Rusa. Pero también pretendí que tuviera una aplicación más amplia en la medida en que quise decir que una revolución de ese tipo (una violenta conspiración revolucionaria, encabezada por personas con un inconsciente deseo de poder) únicamente puede conducir a un cambio de amos. Quise que la

⁵² Orwell, George, *Animal Farm*, cit., pp. 34, 36 y 60.

⁵³ Carta de Dwight Macdonald a George Orwell, 2 de diciembre de 1946, citada en Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, cit., p. 135. Este documento ha permanecido, hasta este momento, ajeno al *corpus* orwelliano más asequible. De ahí la referencia indirecta.

moraleja fuera que las revoluciones sólo producen una mejora radical cuando las masas se encuentran alerta y saben cómo cortar el vínculo con sus líderes cuando finalmente han hecho su trabajo. El punto medular de la historia es aquel en que los cerdos reclaman la leche y las manzanas para sí mismos (Kronstadt). Si los otros animales hubieran tenido la determinación de bajarles los humos [*put their foot down*] entonces, todo hubiera ido bien [...] Lo que intentaba decir era: “No puedes tener una revolución a menos que la hagas por ti mismo; no existe algo que pueda llamarse dictadura benevolente”⁵⁴.

A efecto de rescatar un proyecto socialista que su autor consideraba secuestrado por Stalin, *Animal Farm* apunta toda la persuasión de su –diremos parafraseando a Ernst Bloch- *pesimismo militante* hacia la naturaleza misma de la revolución social. Para Orwell, la única esperanza de las generaciones que se comprometen en la transformación revolucionaria de la sociedad radica en que cada uno participe en la consolidación de las libertades conquistadas en la lucha, de modo que no pueda apropiarse de ellas una casta privilegiada. *Animal Farm*, consecuentemente, no es un llamado al abandono de todo esfuerzo en pro del cambio social, sino más bien una apelación al principio de una nueva responsabilidad personal en éste. Mediante el vetusto instrumento del cuento maravilloso, Orwell quiso divulgar entre sus lectores un auténtico consejo sapiencial para efectos políticos: si queremos evitar la tiranía, todos los miembros de la sociedad deben comprometerse individualmente con la realización de los ideales de libertad e igualdad que se encuentran en el centro del programa socialista.

⁵⁴ Carta de George Orwell a Dwight Macdonald, 5 de diciembre de 1946, citada en Letemendia, V. C., “Revolution on *Animal Farm*: Orwell’s neglected commentary”, cit., p. 13 pp. 135-136. Igualmente, Bernard Crick refiere que, en el ejemplar del libro que obsequiara a Geoffrey Gorer, Orwell subrayó el pasaje sobre la leche y las manzanas indicando que era el más importante del relato. Véase Crick, Bernard, *George Orwell. A life*, Bungay, Penguin, 1982, p. 490. El episodio histórico que Orwell pretendía representar es el motín naval que tuvo lugar cuando, el día 28 de febrero de 1921, a bordo del acorazado *Petropavlosk* los marineros de Kronstadt adoptaron una resolución de quince puntos en la que exigieron, entre otras medidas, una nueva elección de los soviets por escrutinio secreto tras una campaña electoral libre; libertad de prensa y de reunión para los partidos anarquistas y socialistas, así como para los sindicatos obreros y campesinos; la liberación de todos los presos políticos pertenecientes a partidos socialistas y de todas aquellas personas que habían sido detenidas por su participación en movimientos obreros o campesinos; el derecho para todos los campesinos a disponer de sus tierras y de su ganado, y la libertad de producción para todos aquellos artesanos que no utilizaran asalariados. El Partido Comunista se negó a satisfacer tales demandas, de modo que los marineros se levantaron en armas el 2 de marzo. Con gran pérdida de vidas, el gobierno soviético logró reprimir el movimiento. Posteriormente, ejecutó a la mayoría de los insurrectos. La represión se justificó argumentando que el Partido gozaba de una prerrogativa revolucionaria consistente en imponer la *voluntad de victoria* sobre los trabajadores fatigados y dispuestos a abandonar la causa comunista. Orwell reprobaba –con toda razón- que la presunta *mejor conciencia* de los miembros del Partido sirviera para justificar la matanza de sus opositores.

III. EL CUENTO DEL ETERNO PATRIARCAL

Casi cuatro décadas después de *Animal Farm*, Margaret Atwood también emplearía las convenciones del cuento de hadas en una novela que habría de revolucionar el género distópico, abriéndolo hacia sus dimensiones críticas: *The Handmaid's Tale*, cuya perspectiva feminista le convertiría en un hito del discurso emancipador de las mujeres en pleno ascenso de la derecha religiosa estadounidense durante la década de los ochenta. Atwood nos remonta hacia un futuro próximo en que los Estados Unidos han desaparecido y en su lugar se ha erigido, hacia el extremo noreste del territorio que antaño ocupara dicho país, la República de Gilead. El régimen que norma la convivencia política en Gilead es, para decirlo llanamente, un fundamentalismo cristiano impuesto por la fuerza bruta. De hecho, la voz *Gilead* es la transliteración inglesa del nombre de aquella región bíblica (גִּלְעָד) conocida en castellano como *Galaad*.

The Handmaid's Tale constituye un texto sumamente complejo en que confluye no sólo el cuento de hadas, sino también otras tradiciones narrativas entre las que ocupa un lugar destacado el mito bíblico. En las fuentes judeocristianas, Gilead/Galaad es el escenario en que tiene lugar el último encuentro entre Jacob y Labán⁵⁵. Este dato es muy relevante para la comprensión de *The Handmaid's Tale*, puesto que Labán es el padre de Lía y Raquel; las dos esposas de Jacob que dieron a luz a quienes posteriormente encabezarían las doce tribus de Israel. Jacob, según cuenta el libro del Génesis, no amaba a la primera –sólo la acepta como esposa instrumentalmente, con el fin de acceder a su hermana-, de modo que Yahvé, a cambio del amor que le era escatimado, “le concedió ser fecunda, mientras que Raquel era estéril”⁵⁶. Atwood utiliza el pasaje bíblico que refiere los medios de los que se sirvió Raquel para paliar su infertilidad a la vez como epígrafe de *The Handmaid's Tale* y como norma medular de la constitución de Gilead:

Raquel, viendo que no daba hijos a Jacob, se puso envidiosa de su hermana, y dijo a Jacob: “Dame hijos, porque si no, me muero”. Entonces, Jacob se enojó con Raquel y le dijo: “Si Dios te ha negado los hijos, ¿qué puedo hacer yo?”. Ella le contestó: “Aquí tienes a mi esclava Bilá. Únete a ella y que dé a luz sobre mis rodillas. Así tendré yo también un hijo por medio de ella”⁵⁷.

⁵⁵ Gen 31, 21-22.

⁵⁶ Gen 29, 31.

⁵⁷ Gen 30, 1-3. Sobre la forma en que los epígrafes elegidos por Atwood sirven para enmarcar el texto de *The Handmaid's Tale*, véase Stein, Karen, “Margaret Atwood’s Modest Proposal: *The Handmaid's Tale*” en AAVV, *Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*, cit., pp. 127-140.

El poder totalitario desplegado en Gilead está concentrado casi exclusivamente en controlar el ejercicio de la sexualidad de sus súbditos –mismo que sólo es admisible con fines reproductivos-, aunque son las mujeres quienes llevan la peor parte en ello. Negada su individualidad, son reducidas a meros miembros de grupos predefinidos en orden a la función social (indefectiblemente subordinada a los varones) que desempeñan. La teocracia de Gilead restringe la agencia femenina a la tríada hogareña que ha sostenido el dominio patriarcal desde tiempos inmemoriales: *Kinder, Küche, Kirche* (niños, cocina, iglesia). Entre las clases superiores, las mujeres se encuentran divididas en *Wives (Esposas)*, quienes visten de azul y son responsables de la administración familiar; *Marthas*, quienes portan uniformes verdes y se encuentran encargadas de las labores domésticas, y *Handmaids (Doncellas)*, madres subrogadas ataviadas en rojo cuyo estatuto legal pretende reproducir las formas mediante las cuales, conforme al texto bíblico, Raquel aseguró su pretendida fecundidad⁵⁸. En las clases inferiores, tal división del trabajo no tiene vigencia, de modo que las mujeres –llamadas *Econowives (Econo-esposas)*- desempeñan estos roles conjuntamente. Aquéllas que no pueden servir a los hombres pierden toda calidad humana: son señaladas como *Unwomen (No-Mujeres)* y deportadas a colonias donde son utilizadas para manejar residuos tóxicos y llevar a cabo toda índole de tareas peligrosas.

La novela de Atwood gira en torno a las Doncellas, quienes son (literalmente) asignadas a los varones más poderosos –los *Commanders (Comandantes)*- cuyas Esposas se han mostrado “incapaces” de procrear (bajo el régimen patriarcal de Gilead, obviamente, el hombre jamás es considerado estéril). Atwood nos revela que, debido al progresivo deterioro de las condiciones ambientales, el colectivo caucásico experimenta serias dificultades reproductivas. Los fundadores de Gilead consideraban pecaminoso recurrir a la inseminación artificial o a las clínicas de fertilidad, de manera que para asegurar la *continuidad de la raza* obligaron a ciertas mujeres a mantener relaciones sexuales con miembros prominentes de la comunidad⁵⁹. Al ingresar bajo la potestad doméstica de éstos, las Doncellas deben recibir un patronímico provisional –indicativo de su situación de sometimiento- compuesto por la preposición inglesa *of (de, en el*

⁵⁸ Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, Vintage, Londres, 1996, p. 31. *Handmaid*, cabe precisar, es un término inglés arcaico empleado para designar a cada integrante de la servidumbre femenina de una casa. Desde mi punto de vista, la expresión castellana que más se le aproxima, dado el rol que desempeñan estos personajes en el relato de Atwood, es *Doncella*: una palabra hasta cierto punto caída en desuso para nombrar a una mujer virginal que, en la organización doméstica, se ocupa de menesteres ajenos a la cocina.

⁵⁹ Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, cit., p. 317.

sentido de posesión o pertenencia) y el apelativo del amo en cuestión: por ejemplo, para Glen, Warren o Wayne, la Doncella correspondiente es designada como *Ofglen*, *Ofwarren* u *Ofwayne*⁶⁰. Las Doncellas son sustraídas del hogar al que fueron destinadas una vez que han cumplido su función al haber concebido un hijo o una hija, o bien cuando no han satisfecho esta expectativa después de cierto tiempo. En el primer caso, al igual que en el pasaje bíblico, el niño o la niña son atribuidos a la Esposa⁶¹.

La formación y disciplina de las Doncellas se encuentra encomendada a otro grupo de mujeres conocidas como *Aunts* (*Tías*), puesto que los constituyentes de Gilead, basándose en experiencias históricas previas, eran conscientes de que “ningún imperio impuesto por la fuerza o por otro medio” habría subsistido sin “el control de los indígenas ejercido por miembros de su propio grupo”⁶². Cabe puntualizar, empero, que la función de las Doncellas está exclusivamente enfocada a la reproducción. Otra casta de mujeres –las *Jezebels*– practica la prostitución en forma oficial, pero encubierta, con miras al placer erótico de los dignatarios extranjeros y de los altos funcionarios de Gilead. *Offred* (*Of-Fred*, según indiqué algunas líneas arriba), la protagonista y narradora de este relato, explica sucintamente el rol social (y sexual) que juegan las Doncellas en los siguientes términos:

Está prohibido que nos encontremos a solas con los Comandantes. Somos para fines reproductivos: no somos concubinas, geishas o cortesanas. Al contrario, todo lo posible ha sido hecho para sustraernos esa calidad. Se supone que no hay nada entretenido acerca de nosotras, ningún espacio debe abrirse al florecimiento de anhelos secretos; ningún favor especial debe ser sonsacado, por ellos o por nosotras; no debe existir cualquier mínimo asidero para el amor. Somos úteros sobre dos piernas, eso es todo: vasijas sagradas, cálices ambulatórios⁶³.

Íntimamente vulnerada por la marca que sobre su persona deja el entorno hostil de la república cristiana que le oprime en todos los ámbitos de su vida (incluso su única hija le ha sido arrebatada), Offred realiza esfuerzos constantes por preservar su identidad. Con esta finalidad, pone en práctica exitosamente dos medios de resistencia personal. Primero, cavila en forma continua sobre el nombre que tenía antes de convertirse en una Doncella, mismo que nunca es revelado al lector. No es necesario: basta con tener noción de su existencia. “Mi nombre no es Offred”, dice para sus adentros, “tengo otro nombre que ahora nadie usa porque está prohibido [...] Conservo el conocimiento de

⁶⁰ *Idem*, p. 318.

⁶¹ Gen 30, 5-6.

⁶² Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, cit., p. 320.

⁶³ *Idem*, p. 146.

este nombre como algo escondido, un tesoro que sacaré a la luz algún día [...] Este nombre tiene un aura alrededor, como un amuleto, cierto encanto que ha sobrevivido desde un pasado inimaginablemente distante”⁶⁴. Segundo, una vez que ha escapado de Gilead, decide contar su historia y dejarla grabada en un conjunto de cintas magnetofónicas. Para reasumir las riendas de su existencia, Offred hace suyo el poder primigenio del narrador:

Me gustaría creer que esta es una historia que estoy contando. Necesito creerlo. Debo creerlo. Aquéllos que pueden creer que tales historias son sólo eso, tienen mejores oportunidades.

Si esto que cuento es una historia, entonces tengo control sobre su desenlace. Entonces habrá un final de la historia, y la vida continuará tras ella. Puedo recomenzar donde la dejé.

Lo que cuento no es una historia.

Lo que cuento es una historia, dentro de mi cabeza, mientras continúe en ello [...] si hay una historia, aunque sea en mi cabeza, debo estar contándola a alguien.

Uno no se cuenta una historia sólo a sí mismo. Siempre hay alguien más⁶⁵.

Offred re-cuenta entonces, asumiendo ella misma el rol protagónico y con cierto acento satírico, una añeja fábula cuya raigambre patriarcal ha sido ampliamente documentada: *Caperucita Roja*. Sharon Rose Wilson acierta plenamente al señalar que, en este sentido, cabe calificar *The Handmaid's Tale* como un “meta-cuento de hadas” que “comenta conscientemente, distorsiona en forma surrealista e incluso vuelve al revés el cuento de los hermanos Grimm”⁶⁶. Entre las versiones literarias más conocidas de este relato, en efecto, destacan dos que, dada la difusión que gozan aún en nuestros días, podemos designar como *clásicas*: por un lado, la de Charles Perrault; por otro, la de Jacob y Wilhelm Grimm. Ambas se encuentran impregnadas de violencia sexual, aunque ninguna es creación original de dichos autores. La historia que hoy conocemos como *Caperucita Roja* provino de una rica tradición oral forjada en el sureste de Francia y el norte de Italia⁶⁷. Los estudios folclóricos, históricos y etnológicos han revelado que la versión creada por Perrault (que, a su vez, sirvió como inspiración a los hermanos Grimm) constituye una derivación de cierto relato titulado *Conte de la mère-grand*

⁶⁴ *Idem*, p. 94.

⁶⁵ *Idem*, p. 49.

⁶⁶ Wilson, Sharon Rose, “Off the Path to Grandma’s House in *The Handmaid’s Tale*”, en AAVV, *Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*, cit., p. 63.

⁶⁷ Cfr. Zipes, Jack, “The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood”, en AAVV (Zipes, Jack, ed.), *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, 2ª ed., Nueva York, Routledge, 1993, pp. 18-25. Véase también, del propio autor, *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*, Nueva York, Routledge, 1983, pp. 28 y ss.

(Cuento de la abuela), registrado –tardíamente- en la región francesa de Nièvre hacia la década de 1870⁶⁸. Esta versión oral preservó una serie de elementos narrativos que Charles Perrault aparentemente censuró, comenzando por el hecho de considerar a la niña capaz de burlar los intentos de seducción del lobo y salvarse a sí misma.

La historia que sirvió como base a *Caperucita Roja* trata sobre el encuentro entre una pequeña niña campesina y un *bzou* (hombre lobo)⁶⁹. Su desarrollo –palabras más, palabras menos- es el siguiente: una mujer que recién había cocinado un poco de pan instruye a su hija para que lleve una hogaza caliente y una botella de leche a su abuela. En el trayecto a casa de ésta, la niña tropieza con el *bzou*, quien le pregunta si seguirá el camino de los alfileres (*épingles*) o el de las agujas (*aiguilles*). La niña responde que andará por este último, de modo que el *bzou* toma la primera ruta y llega antes a casa de la abuela. Tras devorar a la anciana, el *bzou* pone una parte de su carne en un plato y su sangre dentro de una botella. Cuando la niña finalmente llega a su destino, el *bzou* (disfrazado con las ropas de la abuela) le ofrece la carne como alimento y la sangre como bebida. La niña accede, y un pequeño gato la insulta por haberlo hecho. El *bzou* ordena entonces a la niña que se desnude y se acueste a su lado, indicándole también que arroje cada una de sus prendas de vestir a la chimenea, pues no las necesitará más. De nueva cuenta, la niña obedece.

Una vez que se ha metido en la cama, la niña formula al *bzou* una serie de observaciones rituales sobre su aspecto físico. “Oh, abuela”, le dice en primer término, “¡qué peluda eres!”. El *bzou* responde: “Para mejor mantenerme caliente, mi niña”. El último comentario realizado por la niña atañe al tamaño de la boca del *bzou*, quien entonces confiesa su intención de comérsela. Avispadamente, la niña advierte al *bzou* que necesita aliviar sus intestinos fuera de la casa. El *bzou* le manda que lo haga en la cama, pero la niña insiste. A fin de cuentas, el *bzou* consiente que la niña salga, aunque ata una cuerda a uno de sus pies para asegurarse de que volverá. La niña, empero, le burla al sujetar la cuerda a un ciruelo. El *bzou*, impaciente, llama a la niña pero, al ver que nadie le responde, salta de la cama y la persigue todo el camino de vuelta a su casa, sólo para verla, en el último momento, entrar en ella.

Perrault tradujo esta herencia cultural conforme al gusto –y las necesidades políticas- de la aristocracia y la alta burguesía. En la versión oral del relato, la pequeña campesina es valiente y sabe emplear oportunamente su ingenio para escapar a los

⁶⁸ Delarue, Paul, *Le conte populaire français*, París, Erasme, 1957, vol. 1, pp. 337 y ss.

⁶⁹ *Idem*, pp. 373-374.

depredadores. Perrault, en cambio, le convirtió en *Le Petit Chaperon Rouge*: una niña ingenua e indefensa cuya mayor virtud reside en ser “la más bonita que jamás se hubiera visto”. El escritor francés nos hace saber que “su madre estaba enloquecida con ella y su abuela mucho más todavía”. La anciana es quien confecciona la prenda de vestir que figura en el título de la historia⁷⁰. Bajo esta segunda visión, entonces, *Caperucita Roja* es una muchachita mimada, acostumbrada a ser el centro de atención e incluso engreída, según lo revela la coloración de la caperuza que la abuela le obsequia. Las razones por las cuales Perrault vistió de esta manera a la protagonista del cuento son inciertas, pero tenemos conocimiento de que, conforme a los cánones culturales de la época, el color rojo se encontraba asociado con el pecado, la sensualidad y el demonio⁷¹.

Perrault también coloca la niña rumbo a la morada de su abuela, guarnecida con un pastelillo y un tarro de mantequilla. En el camino se cruza con el lobo. Tras confiar a la bestia sus planes, la niña demora su marcha, “entreteniéndose en coger avellanas, en correr tras las mariposas y en hacer ramos con las florecillas que encontraba”⁷². El lobo anticipa su llegada y devora a la abuela. La niña, por tanto, encuentra al lobo disfrazado con los vestidos de la anciana dentro de la cama, desde donde le ordena recostarse a su lado. Dócil, Caperucita se desnuda y, una vez bajo las sábanas, queda “muy asombrada al ver la forma de su abuela en camisón”⁷³. Acto seguido, la niña formula unos comentarios sobre el aspecto del lobo muy parecidos a los que fueron conservados por la versión oral (con la notable omisión de la referencia al cuerpo peludo del animal). Perrault, empero, acaba el cuento en forma asaz diferente. A raíz de una alusión que la niña realiza respecto al tamaño de sus dientes, nos dice, “este lobo malo se abalanzó sobre Caperucita Roja y se la comió”⁷⁴. La moraleja que clausura la narración es una escueta advertencia a cualquier menor (pero con especial dedicatoria a las niñas) sobre los peligros que entraña hablar con personas que no conocen:

Aquí vemos que los niños pequeños,
en especial las señoritas,
bien hechas, amables y bonitas
hacen muy mal en escuchar a toda clase de gente,
y no resulta causa de extrañeza
ver que muchas del lobo son la presa.

⁷⁰ Perrault, Charles, *Le Petit Chaperon Rouge*, en IBID, *Histories ou contes du temps passé, avec des moralités*, nouvelle édition augmentée d’une nouvelle a la fin, La Haya, s/e, 1742, p. 1.

⁷¹ Zipes, Jack, “The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood”, cit., pp. 26 y 83-84, nota 20.

⁷² Perrault, Charles, *Le Petit Chaperon Rouge*, cit., p. 3.

⁷³ *Idem*, p. 4.

⁷⁴ *Ibidem*

Y digo el lobo, pues bajo su envoltura no todos son de igual calaña:

Los hay con no poca maña,
silenciosos, sin odio ni amargura,
que en secreto, pacientes, con dulzura
persiguen a las damiselas
hasta las casas y en las callejuelas.
Más, ¡ay!, bien sabemos que los zalameros
entre todos los lobos son los más fieros⁷⁵.

No olvidemos que Perrault escribió para un público integrado por adultos y niños de las clases altas, de manera que el relato guarda varios niveles de lectura: uno erótico y *picaresco*; otro, amenazador y moralizante⁷⁶. Bajo la primera perspectiva, el afán del lobo por engullir a la niña puede interpretarse como una imagen del deseo sexual masculino. La lectura de la moraleja cobra entonces dimensiones que atañen directamente a la cuestión de género. Perrault insinúa que ha sido Caperucita quien provocó al lobo para convertirla en su *alimento*, ya sea consciente o inconscientemente, al extraviarse voluntariamente en el bosque y, después, examinar con interés el cuerpo del animal⁷⁷. Al final, la niña aparece como la principal *culpable* de su infortunio por haber entablado conversación con un extraño y, por añadidura, haberse permitido vagar feliz entre el follaje. Por el contrario, los actos del lobo son justificados en la moraleja, que guarda absoluto silencio sobre el asesinato de las dos mujeres. Perrault considera que el lobo obra conforme a su naturaleza, y que ninguna otra conducta le es exigible. Encarnada en la bestia, la masculinidad se muestra poderosa pero, al propio tiempo, débil en tanto es incapaz de refrenarse frente a la atracción que sobre ella ejerce la sensualidad femenina: luego, no es “causa de extrañeza” que sacie sus apetitos en las niñas suficientemente cándidas como para prestar oído a sus palabras persuasivas⁷⁸.

Jacob y Wilhelm Grimm recibieron la historia de la niña ataviada con una capa roja según la contara Charles Perrault, cuya versión encontraron todavía demasiado sexual y sanguinaria. A efecto de adaptarla a la evolución que habían seguido los estándares culturales burgueses hasta las primeras décadas del siglo XIX, los hermanos la modificaron sustancialmente y decidieron resolverla en la salvación de la protagonista.

⁷⁵ *Idem*, p. 5.

⁷⁶ Zipes, Jack, “The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood”, cit., p. 25.

⁷⁷ Cfr. Johnson, Sharon P., “The toleration and erotization of rape: Interpreting Charles Perrault’s *Le Petit Chaperon Rouge* within Seventeenth and Eighteenth Century French Jurisprudence”, *Women Studies*, Vol. 32, Núm. 3, 2003, p. 329.

⁷⁸ La jurisprudencia de la época igualmente suponía que, dada la naturaleza *voluptuosa* y *proclive al pecado* de la mujer, la responsabilidad de cualquier forma de violencia sexual perpetrada contra su persona debía, en principio, ser atribuida a ésta. *Idem*, pp. 334-341.

Sin embargo, a diferencia de la tradición oral que confiaba a la propia niña los medios para evadir al *bzou*, los Grimm optaron por la introducción de un símbolo masculino (el cazador) como protector del orden social⁷⁹. Así, la inocente *Petit Chaperon Rouge* mudó en la modosa *Rotkäppchen* requerida por la emergente estética (y moral) burguesa decimonónica que queda sintetizada, en el caso alemán, con el calificativo “Biedermeier”⁸⁰.

Los Grimm relatan que, un buen día, Caperucita Roja es enviada por su madre a llevar un trozo de torta y una botella de vino a su abuela, quien se encuentra “enferma y débil”. La madre previene a la niña sobre el comportamiento que debe observar al estar en público: “cuando salgas a la calle, ve *encantadoramente recatada* [*hübsch sittsam*] y no te desvíes de tu camino”⁸¹. En el bosque sucede lo mismo que en las dos versiones previas. Caperucita encuentra al lobo, pero en esta ocasión la fiera le incita directamente a desobedecer las instrucciones maternas. “Caperucita”, le dice el animal, “fíjate en las flores tan bonitas que hay por todas partes [...] Vas completamente ensimismada, como si fueras a la escuela y, sin embargo, se puede pasar muy bien aquí fuera, en el bosque”. La niña mira entonces a su alrededor. Tentada por el brillante sol y “el suelo cuajado de preciosas flores”, se adentra en la espesura con la intención de recoger un ramillete que planea obsequiar a su abuela⁸².

El lobo aprovecha para adelantarse a su presa. Haciéndose pasar por Caperucita, consigue acceder a casa de la abuela, a quien zampa “sin decir una palabra”⁸³. Después, como en las versiones francesas, viste sus ropas, se coloca su cofia en la cabeza y se mete en su cama. Llegado el momento, tras las consabidas consideraciones de Caperucita en torno a la apariencia del animal, salta sobre ella e igualmente la traga en un bocado. Es en este punto donde aparece la especificidad en la reelaboración del relato efectuada por los Grimm. El lobo regresa a la cama y comienza a roncar sonoramente. Justo en ese momento pasaba un cazador frente a la casa que, alertado por los ronquidos, entra y descubre al lobo. El juicioso hombre piensa que la abuela

⁷⁹ Chase, Richard y Teasley, David, “Little Red Riding Hood: Werewolf and prostitute”, *Historian*, Vol. 57, Núm. 4, 1995, pp. 769-770 y 777.

⁸⁰ Véase Zipes, Jack, “The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood”, cit., p. 32. *Biedermeier* es el término empleado para designar el sobrio estilo decorativo que fuera típico en la Alemania del siglo XIX y que, por extensión, resultó aplicado a ciertas obras plásticas y literarias del mismo período, caracterizadas por cierto sentimentalismo e intimismo pequeño-burgueses.

⁸¹ Grimm, Jacob y Wilhelm *Rotkäppchen*, en IBID, *Kinder und Hausmärchen*, Frankfurt am Main, Insel, 1974, vol. 1, p. 176.

⁸² *Idem*, p. 177.

⁸³ *Idem*, p. 178.

probablemente yace en la panza de la fiera, de modo que la abre con una tijeras en vez de dispararle, sustrayendo primero a Caperucita y después a la anciana, quien “estaba aún viva pero apenas si podía respirar”. Una vez libre, la niña corre a buscar unos pedruscos, con los cuales rellenan las tripas del lobo. Cuando éste despierta e intenta levantarse de un salto, “las piedras pesaban tanto que cayó como un saco y se mató”⁸⁴.

Caperucita aprende la lección y piensa para sus adentros: “Jamás en tu vida volverás a apartarte de tu camino cuando vayas sola por el bosque, si tu madre te lo ha prohibido”⁸⁵. Los Grimm, empero, no se conformaron con dar muerte al lobo sólo en una ocasión. Cuando, más adelante, un segundo lobo pretende entablar conversación con la niña y apartarla de su camino, Caperucita le ignora y sigue adelante rumbo a casa de la abuela sin desviarse. Avisada por su nieta sobre el daño que les acecha, la vieja tiende una trampa al animal, quien cautivado por cierto olor a comida termina por ahogarse en una artesa. “Y Caperucita”, concluyen los Grimm, “volvió feliz a su casa, sin que nadie le hiciera daño”⁸⁶.

La orientación didáctica que los hermanos Grimm imprimieron a la historia salta a la vista. La niña es *expresamente instruida* por su madre para observar determinadas normas de conducta en el ámbito público. Este mandato es quebrantado al momento en que Caperucita, a sugerencia del lobo, abandona el sendero en pos de las delicias que ofrece el bosque. Al ser devorada y posteriormente rescatada, la niña aprende que la autoindulgencia sensual debe ser reprimida y que, para ello, tiene que sujetarse a los parámetros de responsabilidad establecidos por los adultos. En esencia, *Rotkäppchen* es, como apunta Jack Zipes “una justificación de la ley y el orden contra la autonomía individual y la imaginación” dirigida ante todo a las mujeres, puesto que “la salvación sólo viene bajo la forma de un patriarca masculino que patrulla el bosque y controla las revoltosas fuerzas de la naturaleza”⁸⁷. Los Grimm extendieron así el prejuicio cultural según el cual se supone que la mujer se encuentra afectada por una debilidad (física y mental) que le es connatural, a partir de lo cual es dable llegar a la siguiente conclusión normativa: para una niña siempre será más seguro permanecer inmóvil que correr cualesquiera aventuras, que están reservadas exclusivamente para la iniciativa masculina.

⁸⁴ *Idem*, p. 179.

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Idem*, p. 180.

⁸⁷ Zipes, Jack, “The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood”, cit., p. 36.

En *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood hace explícita la opresiva retórica patriarcal que subyace a la historia de Caperucita Roja. Al igual que la protagonista del cuento de hadas, tanto Offred como el resto de las Doncellas son identificadas mediante el *pecaminoso* color de su atuendo. “Todo, salvo las aletas alrededor de mi rostro, es rojo”, explica y, a continuación, precisa: “el color de la sangre que nos define [a las Doncellas]”⁸⁸. Para obligarlas a hacer el mínimo ejercicio físico que las autoridades de Gilead consideran conveniente con miras al embarazo, sobre dicho estamento de mujeres recae la responsabilidad de comprar las provisiones cotidianas, de modo que cuando salen a la calle suelen llevar una canasta bajo el brazo⁸⁹. Visualmente, por tanto, las Doncellas son un triste remedo de Caperucita Roja. Al mirar reflejada en un espejo su imagen así ataviada, Offred reconoce que se ha convertido en “una sombra distorsionada, una parodia de algo, una especie de figura de cuento de hadas en una capa roja, descendiendo hacia un momento de despreocupación que es igual al peligro”⁹⁰.

Cabe subrayar la equivalencia que Offred plantea entre el descuido (*carelessness*) y el peligro (*danger*). Hemos visto que, en las versiones que Perrault y los hermanos Grimm elaboraran del cuento, la ignorancia sobre la naturaleza e intenciones del lobo desata desastrosas consecuencias para la niña. Una escena retrospectiva en *The Handmaid's Tale* nos muestra que Offred también es responsable hasta cierto punto de los sucesos que se abaten sobre ella, aunque en un sentido totalmente distinto a aquel planteado por los aludidos autores. Siendo una persona privilegiada en el contexto de la sociedad estadounidense –blanca, clase media, con formación universitaria-, Offred pasó por alto la exclusión y la violencia padecidas por otras mujeres y, con ello, contribuyó a acelerar el advenimiento de Gilead. En las propias palabras que Atwood le atribuye:

Vivíamos, como de costumbre, ignorando. Ignorar no es lo mismo que la ignorancia, uno necesita esforzarse en ello.

Nada cambia instantáneamente: en una bañera que se calienta gradualmente puedes ser hervido hasta morir antes que lo sepas. Por supuesto, en los periódicos aparecían historias sobre cuerpos en zanjas o en los bosques, aporreados hasta la muerte o mutilados, *abusados* (como solían decir), pero trataban acerca de otras mujeres, y los hombres que hacían tales cosas eran otros hombres. Ninguno de ellos era un hombre que conociéramos. Las historias de los

⁸⁸ Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, cit., p. 18.

⁸⁹ *Idem*, p. 28.

⁹⁰ *Idem*, p. 19.

periódicos nos parecían sueños, pesadillas que eran soñadas por otros. Qué horribles, solíamos decir, y ciertamente lo eran, pero eran horribles sin llegar a ser creíbles. Eran demasiado melodramáticas, tenían una dimensión ajena a nuestras vidas.

Nosotros éramos las personas que no estábamos en los periódicos. Vivíamos dentro de los espacios en blanco en los márgenes de lo impreso. Eso nos daba mayor libertad.

Nosotros vivíamos en los huecos entre las historias⁹¹.

En vista de tal confesión, Peter Stillman y Anne Johnson sostienen que Offred es básicamente culpable de una “complicidad del ignorar” (*complicity of ignoring*), esto es, una activa negligencia hacia las voces sufrientes de las mujeres excluidas, víctimas de la violencia patriarcal⁹². Cuando tuvo entre sus manos la agencia política que le hubiese permitido dispensar un sesgo distinto al rumbo de la historia, Offred optó por entregarse a un agradable letargo. Tardíamente –una vez sometida al yugo de Gilead- recuerda que, siendo estudiante, las “películas del resto del mundo” que mostraban “mujeres en largas faldas o baratos vestidos de algodón con estampados, cargando haces de leña, o canastos, o cubetas de plástico con agua desde un río u otro, con bebés colgando de ellas en chales o redecillas” le parecían “confortables y ligeramente aburridas” al grado en que la hacían “sentirse adormilada”⁹³. La aquiescencia que Offred presta al patriarcado mientras no le afecta directamente acarrea, a mediano plazo, un inmenso coste sobre su libertad personal. Años después, habiendo sido reclutada entre las Doncellas, Offred se ha convertido en una de esas mujeres del Tercer Mundo a las que no prestaba atención: mero objeto de curiosidad antropológica para un grupo de turistas japoneses que desean fotografiarla y, con descaro, preguntan si su condición le permite ser feliz⁹⁴.

Fiel a la estructura del texto distópico –que ordinariamente abre adoptando como escenario la sociedad injusta-, Atwood hace a Offred iniciar su aventura *dentro* del vientre del lobo. El Comandante que la posee, de hecho, aparece ante sus ojos envuelto en los rasgos de la fiera: “párpados azules caídos, orejas echadas atrás, pelillos erizados” y “un destello de dientes desnudos”⁹⁵. Gilead ya ha devorado a Offred. El periplo que le condujo hasta las fauces de la bestia, por tanto, está circunscrito al ámbito

⁹¹ *Idem*, pp. 66-67.

⁹² Stillman, Peter, y Johnson, Anne, “Identity, complicity and resistance in *The Handmaid’s Tale*”, *Utopian Studies*, Vol. 5, Núm. 2, 1994, p. 77. En términos análogos, véase Dodson, Danita, “‘We lived in the blank white spaces’: Rewriting the paradigm of denial in Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”, *Utopian Studies*, Vol. 8, Núm. 2, 1997, pp. 80 y ss.

⁹³ Atwood, Margaret, *The Handmaid’s Tale*, cit., pp. 127-128.

⁹⁴ *Idem*, pp. 38-39.

⁹⁵ *Idem*, p. 59.

de la memoria. Recordando, Offred nos hace saber que también tiene una madre quien, en los tiempos anteriores a Gilead, le instara a seguir cierto *camino* vital en comunión con las aspiraciones y tesis feministas. “Admiraba a mi madre en algunos aspectos”, admite Offred, “aunque las cosas entre nosotras nunca fueron fáciles [...] Ella esperaba vindicar su vida y las decisiones que tomó a través de mí. Yo no quería vivir mi vida en sus términos. Yo no quería ser el retoño modelo, la encarnación de sus ideas”⁹⁶. Para Offred, la lucha por la emancipación femenina era, en última instancia, una causa que le resultaba ajena.

La madre, por el contrario –a fin de cuentas, veterana activista de los derechos de la mujer- tiene plena conciencia de que ninguna libertad es conquistada gratuitamente. “Ustedes las personas jóvenes”, reprocha a su hija, “no aprecian las cosas [...] No saben por lo que tuvimos que pasar, para que ustedes llegaran al lugar en que ahora están”⁹⁷. Atwood advierte de este modo a sus lectores y lectoras que Gilead comienza ahí donde algunas mujeres se niegan a asumir la responsabilidad que les corresponde en el reconocimiento, conservación y ampliación de sus libertades. Al igual que Caperucita, Offred debe aprender dolorosamente las secuelas que derivan de mostrar complacencia frente al *lobo* patriarcal. Sin embargo, a diferencia de aquella niña ilusa, la salvación de Offred está en la espontaneidad sensual que Perrault y los hermanos Grimm pugnaban por reprimir. Las flores que son la perdición de Caperucita constituyen para Offred un principio de liberación. Los apetitos que Gilead había adormecido en ella renacen a la vista de la exhuberancia estival y, a la par que éstos, sobreviene el deseo de recuperar el control sobre su vida. Paseando por el jardín de Serena Joy, la Esposa del Comandante al que ha sido destinada, reflexiona: “Hay algo subversivo acerca de este jardín de Serena, una sensación de cosas en estallido ascendente, hacia la luz, como apuntando a decir: Todo lo que es silenciado clama por ser escuchado, así sea calladamente”⁹⁸.

Ya he apuntado que, a la postre, Offred consigue eludir a sus celadores. Auxiliada por un grupo de resistencia que se hace llamar *The Underground Femaleroad* (El Camino Femenino Subterráneo), la heroína de Atwood traspone las fronteras de

⁹⁶ *Idem*, p. 132.

⁹⁷ *Idem*, p. 131.

⁹⁸ *Idem*, p. 161. Otras versiones contemporáneas de Caperucita Roja también han perseguido desarticular el trasfondo patriarcal del relato enfatizando la potestad que la mujer goza sobre su cuerpo y, consecuentemente, sobre sus preferencias eróticas. Véase, a modo de ejemplo, Carter, Angela, “The Company of Wolves”, en *IBID, The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Vintage, 2006, pp. 129-139.

Gilead⁹⁹. Para ese entonces, Offred ha asimilado la dura lección de Gilead y se niega a cobijarse nuevamente bajo el silencio. Perrault y los hermanos Grimm nos contaron (parafraseando a Jack Zipes) *las congojas y tribulaciones* de Caperucita Roja. Offred no permite que el patriarcado le arrebate una vez más la palabra, y es ella misma quien cuenta –en primera persona– su historia y la registra en un conjunto de cintas magnetofónicas¹⁰⁰. Desea divulgar su experiencia porque intuye que, en alguna medida, ésta ha sido compartida por muchas mujeres a lo largo de los siglos y, peor aún, que corre el riesgo de repetirse cualquier mañana. “Continúo con esta triste, hambrienta y sórdida, esta renqueante y mutilada historia, porque quiero que ustedes la escuchen”, declara. Y, a continuación, promete prestar atención a los testimonios de otras mujeres a quienes ella, desde la frivolidad y ensimismamiento de su posición social aventajada, había privado de voz: “yo escucharé la suya también si alguna vez tengo la oportunidad, si me encuentro con ustedes o consiguen escapar, en el futuro o en el Cielo o en la prisión o en la clandestinidad, en algún otro lugar”¹⁰¹. La solidaridad anhelada por Offred denota la madurez política que, tras la experiencia traumática que implicó su esclavitud sexual, ha alcanzado: finalmente, comprende el inmenso poder que el lenguaje adquiere mediante el ejercicio de la narración, que es capaz de convertir las palabras en poderosas armas contra toda forma de injusticia social¹⁰².

IV. EPÍLOGO: PARA COMER PERDICES MÁS ALLÁ DE LA INJUSTICIA

Lyman Tower Sargent define la *distopía crítica* como “una sociedad no existente descrita en extenso detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que un lector contemporáneo perciba como peor que la sociedad contemporánea, pero que normalmente incluye cuando menos un enclave eutópico u ofrece la esperanza de que la distopía puede ser subyugada y reemplazada con una eutopía”¹⁰³. El cuento de hadas constituye un instrumento literario inmejorable para

⁹⁹ La denominación del colectivo que contribuye a la liberación de Offred alude claramente a *The Underground Railroad* (El Ferrocarril Subterráneo), nombre con el que se conoció una organización clandestina de cuño abolicionista, organizada en los Estados Unidos durante el siglo XIX con objeto de ayudar a los esclavos de las plantaciones situadas en el sur de dicho país a escapar y así conseguir su libertad.

¹⁰⁰ Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, cit., p. 313.

¹⁰¹ *Idem*, p. 279.

¹⁰² Cfr. Dodson, Danita, “‘We lived in the blank white spaces’: Rewriting the paradigm of denial in Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”, cit., pp. 82-83.

¹⁰³ Sargent, Lyman Tower, “US utopias in the 1980s and the 1990s: self-fashioning in a world of multiple identities”, en AAVV (Spinozzi, Paola, ed.), *Utopianism/Literary utopias and national cultural*

insertar esta dimensión esperanzadora en el relato sobre la injusticia que entraña toda distopía.

Hemos visto que, para Walter Benjamin, aquel narrador o narradora que enuncia un cuento de hadas adquiere la estatura de un *primer consejero de la humanidad*. En sus raíces, el cuento de hadas se constituyó en venero para la comunicación intergeneracional de la sabiduría colectiva. Lo mismo cabría afirmar de la distopía literaria: anticipa los tiempos difíciles y nos provee con la esperanza utópica indispensable para sobrellevar sus rigores. Conocedores de tales prerrogativas del cuentista, Orwell y Atwood nos han lanzado sendas advertencias sobre los suplicios sociales que nos acecharían si permitiésemos que las palabras que hoy en día aseguran nuestra libertad fuesen confundidas o aplastadas bajo sucesivos estratos de silencio cómplice. Ensombreciendo la maravilla, nos han obsequiado con perennes horizontes de autonomía y fraternidad que, brillando sobre los respectivos mundos secundarios caídos que han creado, iluminan también el nuestro.

identities: A comparative perspective, Università di Bologna/Comparative Thematic Network, Bologna, 2001, p. 222, nota al pie 1.