AISTHESIS N° 77 (2025): 203-229 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.10

Lo vegetal y lo monstruoso a través de los trífidos de John Wyndham

The Monstrous and the Vegetable through John Wyndham's Triffids

Carlos Fernández-Rodríguez
Universidad del Atlántico Medio. Las Palmas, España
Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología (UDIT). Madrid, España
carlos.fernandez@pdi.atlanticomedio.es

Luis M. Romero-Rodríguez
Universidad Rey Juan Carlos. Madrid, España.
ESAI Business School, Universidad Espíritu Santo. Guayaquil, Ecuador
luis.romero@urjc.es

Resumen

La unión de los monstruos y lo vegetal en el género fantástico ha sido una forma de trasladar la presencia de lo primitivo, lo antiguo y lo siniestro. Desde la mandrágora hasta los trífidos, la representación de las plantas como figuras monstruosas ha resultado un reflejo de los sentimientos más negativos del ser humano y de la falacia que supone la sensación de control o poder sobre la naturaleza. En esta línea, el objetivo de este artículo ha sido examinar cómo John Wyndham representó la monstruosidad vegetal en *El día de los trífidos*. Para tal fin se ha empleado un análisis de contenido de carácter descriptivo y explicativo, enmarcado dentro del diseño cualitativo con la técnica del análisis correlacional de corpus intertextual que examina paralelismos dentro de narrativas culturales. Los resultados muestran que la monstruosidad vegetal suele ser representada como el horror, misterio e insumisión de la naturaleza, cuyos intentos de control, por parte del ser humano, está destinado a salir mal. En definitiva, se trata de un análisis de caso y de un estudio teórico que pretende relacionar la vanidad humana con los desastres ecológicos a través de la literatura y el cine.

Palabras clave: Vegetal, fantástico, trífidos, monstruos, ciencia ficción.

Abstract

The union of monsters and plants in the fantasy genre has been a way of conveying the presence of the primitive, the ancient and the sinister. From the mandrake to the triffids, the representation of plants as monstrous figures has reflected the most negative feelings of human beings and the fallacy of a sense of control or power over nature. In this vein, the aim of this article has been to examine how John Wyndham depicted plant monstrosity in *The Day of the Triffids*. To this end, a descriptive and explanatory content analysis has been used, framed within a qualitative design. The results show that plant monstrosity is often depicted as the horror, mystery and insubordination of nature, whose attempts at human control are bound to go wrong. In summary, this is a case analysis and theoretical study that aims to relate human vanity to ecological disasters through literature, film and theoretical analysis.

Keywords: Vegetal, fantastic, triffids, monsters, sci-fi.

Fecha de recepción: 1° de julio de 2023
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2024

Introducción

La ciencia ficción es un género que, desde sus albores, ha sido más que un divertimento escapista. Las premisas imposibles, o poco probables, en apariencia, servían para narrar el momento cultural, político o social que se respiraba en el momento. Así pues, narrar cómo una gran civilización extranjera podía invadir o colonizar a la especie humana servía para explicar el sentimiento de amenaza frente a otras naciones, como sucedió en muchos títulos cinematográficos procedentes de Estados Unidos en la década de los 50, o, simplemente, describir nuestra falta de control sobre la naturaleza, los acontecimientos o la tierra misma. De alguna forma, la ciencia ficción planteaba preguntas filosóficas que iban más allá de la fantasía particular que se narraba.

Del mismo modo, la presencia de la naturaleza solía darse para referirse a amenazas invisibles o estáticas que, bajo su apariencia sometida a la voluntad humana, no daba muestras de búsqueda de conquista o de autodefensa. Sin embargo, la literatura fantástica y de ciencia ficción, así como el arte cinematográfico, han utilizado en sus narrativas a la naturaleza como un ente vivo capaz de ajusticiar, o simplemente de retratar, a la raza humana. De alguna manera, estas obras arrebataban a la naturaleza, y a las criaturas que la forman, su belleza, idealización y mitificación, convirtiéndolas en amenazas, monstruosidades o, simplemente, planteando un punto de vista distinto que no da siempre la razón al ser humano. En medio de este panorama, destaca especialmente la aparición en 1951 de la obra *El día de los trífidos* del autor británico John Wyndham.

Cualquier lector o lectora que, al adentrarse en *El día de los trífidos*, comprobara que una epidemia de ceguera ha sido causada a escala global al mirar un cometa, se sentiría profundamente turbado al saber que, en realidad, la verdadera amenaza ya convivía con los protagonistas del libro desde bastante tiempo antes. A diferencia del largometraje *El incidente* (2008) de M. Night Shyamalan, película en que todas las plantas del planeta se rebelan contra los seres humanos obligándolos a cometer suicido al respirar sus toxinas, en *El día de los trífidos* la especie invasora no se venga o defiende de los humanos, sino que son consecuencia directa de los mismos.

Tras la pandemia de la COVID-19 resulta especialmente interesante volver a *El día de los trífidos* y entender cómo este clásico de la ciencia ficción es casi una predicción catastrófica de cómo los distintos estratos sociales e institucionales tienden, en las sociedades modernas, a ignorar lo que tienen delante. Resulta especialmente aterrador descubrir que los trífidos estuvieron, durante años, creciendo en los jardines de casas corrientes a lo largo y ancho del mundo. Sin embargo, Wyndham otorga contexto político y social a su obra, por lo que *El día de los trífidos* es una terrorífica reflexión sobre el maltrato a la tierra y de cómo el ser humano sufrirá las consecuencias, tarde o temprano, como víctima propiciatoria de su propia destrucción. Wyndham advierte así que nadie escapa de la naturaleza y nos recuerda que el control que ejercemos sobre ella no es más que un simulacro de la arrogancia e ignorancia humana.

Piénsese no solamente en *El día de los trífidos*, sino en novelas de ciencia ficción publicadas tras la primera mitad del siglo xx como *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, así como en su posterior *El hombre menguante* (1956), en las que la naturaleza, por resultado directo del contacto con los humanos, se va de las manos y ocasiona grandes cambios en el individuo, interrumpiendo la vida idílica y tranquila que pudieran tener. Por supuesto, siempre para ponerlos a prueba y enfrentarlos con nuevas amenazas, muchas inimaginables y normalmente con daños colaterales como son la soledad, la melancolía y la idea de la insignificancia del ser humano en un universo plagado de galaxias, otorgando así en muchas ocasiones una visión existencialista.

Lo vegetal y lo humano reflejados en la ficción moderna: el interés narrativo por lo monstruoso, extraño y siniestro

El ser humano domina la tierra, y ha creado y perfeccionado a lo largo de los siglos distintas culturas y tecnologías, haciéndose con la capacidad de influir en su entorno a través de relaciones de dominación. Sin embargo, a diferencia de las plantas, las personas siguen reproduciéndose de la misma manera desde hace siglos. Mientras tanto, el mundo vegetal, sin descanso, no ha dejado perfeccionar distintos sistemas de reproducción, adaptación y mutación. Así pues, esto nos lleva a algo en común que tenemos con las propias plantas: el poder de la dominación. Por un lado, el poder vegetal consiste en el perfeccionamiento de su reproductibilidad y, por otro, el de los seres humanos en mejorar los medios técnicos a fin de lograr el sometimiento de otros pueblos y especies. Es decir, «el hombre y la planta son conquistadores» (Marie Pelt 80).

En una escena de la película *Minority Report* (2001) de Steven Spielberg se expone de forma muy gráfica la relación intrínseca de los seres humanos con los demás seres vivos, en este caso una planta mutante de pequeño tamaño que sufre, en manos de su cuidadora, la doctora Iris Hineman (Lois Smith), una gran ansiedad al ser aplastada con sus manos, lo que resulta en una herida provocada por parte de la planta a su agresora [figuras 1 y 2]: «Es curioso el parecido entre los seres vivos: Cuando se complican las cosas y la presión crece, todas las criaturas de la tierra se centran en una sola cosa: Sobrevivir».

No es casualidad que Spielberg sitúe el diálogo entre –el ahora criminal, antes policía– John Anderton (Tom Cruise) y la científica que puede ayudarle en un invernadero lleno de plantas vivas que dan evidentes muestras de ello. Anderton está adaptándose, está siendo perseguido por la justicia y su mutación ha ido de policía a delincuente en menos de un día. En sí, esta escena no revela únicamente el carácter puramente instintivo de los seres vivos por librarse de la opresión y ganar la supervivencia, sino que muestra a nuestras «hermanas» vegetales como un espejo que nos despoja del maquillaje social que otorga la civilización. En pocas palabras, la civilización a la que nos dirigimos es una mutación monstruosa que, tarde o temprano, resucitará nuestros instintos cada vez más olvidados.





FIGURAS 1 y 2.
Minority Report (2001) de Steven Spielberg.[1]

La doctora Hineman es una brillante, aunque maquiavélica, científica que ha creado un orden social sin crímenes a través de prácticas poco éticas. Es así como la escena expone a la hibridación natural como la creación, a manos del humano, de sistemas monstruosos. En pocas palabras, tanto a las plantas como a los seres humanos, en principio, solo les interesa conquistar y sobrevivir. Del mismo modo, se sugiere que la monstruosidad sistémica creada por los seres humanos ha hecho que, de alguna forma, estos olviden que el mundo es un lugar peligroso, casi como un letargo «narcoléptico» llevado a cabo por el simulacro de la civilización.

Sin embargo, la imagen de lo vegetal como algo amenazador es antigua (Benítez Aguilar 351). En cuanto a plantas y monstruosidad, cabe pensar en dos claros referentes que han sobrevivido a lo largo de los siglos: El Borametz (o Cordero vegetal de

1 Fuente: bit.ly/3JAR40L

Tartana) y la mandrágora. El Borametz es una planta con forma de cordero, bañada en pelusa dorada y sostenida sobre cuatro o cinco raíces. Esta especie provoca la muerte de todo lo que hay a su alrededor, recorre su interior un jugo sangriento y es fruto del hambre de los lobos (Borges y Guerrero 13). Por otro lado, la mandrágora es un vegetal parecido al ser humano que grita al ser arrancada, provocando la locura de quienes lo escuchan (Borges y Guerrero 32).

Para Cirlot (303), la mandrágora es «una imagen del alma, en su aspecto negativo y minimizado, en la mentalidad primitiva». Asimismo, las plantas son para Cirlot, junto a las constelaciones, los animales, las piedras y los elementos del paisaje, «los maestros de la humanidad primitiva». Es así como todo híbrido, o forma monstruosa, en la ficción que incluyera el universo de lo vegetal intentaba ser un reflejo de la cara más antigua, y por tanto más real, de nuestro mundo. El mitólogo Joseph Campbell (99) citaba a un viejo apache narrador de leyendas para explicar lo que los budistas denominaban como «el sermón de lo inanimado»: «Las plantas, las rocas, el fuego y el agua: todo está vivo. Nos observan y ven nuestras necesidades. Ven el momento en que nada nos protege y en ese momento se revelan y hablan con nosotros» (Opler 110).

En la misma línea, Lizalde («Manual de flora fantástica» 1) explicaba que, probablemente, en el seno del mundo vegetal, en aquel que ya habitaba este planeta miles de millones de años antes que los animales, se halla «el verdadero eslabón perdido del género humano, y no entre los arcaicos antropoides, como creía Darwin», concluyendo así que «fue la clorofilia y no sangre lo que corría por las venas del verdadero Adán». Muchas de estas reflexiones, a medio camino entre lo fantástico y lo real, depositan el horror por el desconocimiento de nuestra historia primitiva, del extraño mundo que habitamos y de los secretos que desconocemos, pero cuyas respuestas pululan por el mundo sin nuestro permiso. En pocas palabras, desnudan la falta de control real de los seres humanos sobre el medio, lo que parece despertar, con horror, del sueño que tienen los humanos de sí mismos con la tierra. Cabría preguntarse: ¿no son las plantas unas silenciosas ruinas con vida?

Podría pensarse también en la novela australiana *Picnic en Hanging Rock* (1967) de Joan Lindsay, ambientada en el año 1900, que narraba cómo un grupo de alumnas internadas en un colegio de mujeres, tras una excursión natural que prometía ser un agradable San Valentín en el corazón de la naturaleza, desaparecían de manera inexplicable en Hanging Rock. El final del libro, cargado de matices espirituales, naturales y psicológicos, dejaba entrever que ese sitio tenía una fuerza que provenía de la naturaleza real y física que conocemos, un fenómeno que había hecho que las alumnas desaparecieran. Sin embargo, no se explica qué les ha pasado. En pocas palabras, el horror que desencadena la naturaleza debe ser racional y científico, pero no siempre existe la forma de comprender todos sus misterios.

Así, la naturaleza siempre tendrá más control en la partida de ajedrez que los seres humanos que juegan con ella por el control de la tierra. En la adaptación de la novela de Lindsay, llevada a cabo por Peter Weir en *Picnic en Hanging Rock* (1975), el cineasta

prestaba especial interés a la presencia de las plantas e insectos de la zona [figuras 3 y 4], con sepulcrales silencios, el sol como gotas que caen sobre el color verde y un misterio que, sin duda, debe tener una explicación. Una verdad que probablemente solo conocen las raíces y las hormigas.





FIGURAS 3 y 4.
Picnic en Hanging Rock (1975) de Peter Weir.[2]

2 Fuente: bit.ly/3NwwpvX

Fisher (151) exponía la novela de Lindsay como una clara definición estética de lo que se considera «espeluznante», confirmando que se trata de una historia en la que, aparentemente, no pasa nada. Sin embargo, el autor no cree que se deba a que Lindsay no narre acontecimientos, sino a que «la novela versa sobre el hueco que se abre y las perturbaciones que produce». Asimismo, para Fisher (10), la relación entre lo «raro» y lo «espeluznante», en términos estéticos, lleva a lo «extraño», acercando al público lector hacia lo irrepresentable o inimaginable, hacia «la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes».

De la misma manera, explicaba Fisher (43) que «la condición humana ha de ser grotesca, pues el animal humano es el único que no encaja, el monstruo de la naturaleza que no tiene lugar en el orden natural», dada su capacidad de «reutilizar los productos de la naturaleza para darles nuevas y horrendas formas». En este sentido, Fisher expone lo grotesco como aquello que no encaja y, al mismo tiempo, mete a la raza humana en la misma naturaleza de lo grotesco. Al referirnos a la explicación de lo grotesco en la literatura, resulta pertinente asomarse al concepto de *Unheimlische (the Uncanny)*, es decir, lo siniestro. Para O'Connell (1), la presencia de lo siniestro se da cuando «algo conocido o natural cambia y se transforma en una cosa monstruosa o extraña», pudiendo incluso variar del horror más puro a la carcajada, dependiendo del contexto que otorgue el autor.

En este sentido, la noción de monstruosidad moderna tuvo su perfecta representación en la figura del condenado que retrató el pintor español Francisco de Goya (1746-1828) tanto en sus *tauromaquias*, *tragedias*, *caprichos*, *disparates* y *pinturas negras*: «Goya acentúa la condición humana de la víctima: no es un espectáculo, es un ser humano torturado y, por ello mismo, expresión y alegoría de todos los seres humanos torturados» (Bozal 36). Asimismo, Michelet (35) derivó la figura marginal de lo monstruoso en *La bruja* (publicado en 1862): «¿De dónde procede la bruja? Sin ninguna duda: De los tiempos de desesperación».

En este sentido, la figura monstruosa tiene gran importancia en el terreno cultural de la modernidad: en *El origen de la monstruosidad*, Bafico (21) afirma que en una sociedad en la que se establecen clasificaciones para imponer orden, «los monstruos son aquellos seres que no se ajustan a las categorías existentes por exhibir comportamientos anormales o por presentar contornos difusos, tener formas extrañas o ser a-formes, incompletos o diferentes».

Asimismo, lo monstruoso puede ser comprendido como estética y también como moral (Aibar 22). Si se enfoca desde el prisma estético, «la desproporción, lo inconmensurable, los desórdenes se erigen como variables importantes mientras que la perspectiva moral asocia la monstruosidad al comportamiento» (22.). De este modo, la monstruosidad se inscribe en las acciones discordantes con el orden social esperado de las y los ciudadanos y en el aspecto extraño. Sin embargo, algunos autores y autoras han desterrado esta noción tradicional de lo monstruoso (Torrano 1).

En *Los anormales*, curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975, Michel Foucault (59) diserta como se manejaba el concepto de anomalía en el siglo XIX. Lo hizo a través de tres figuras clave: el monstruo, el individuo a corregir y el niño masturbador. Este tríptico es una construcción que permite a la sociedad moderna ejercer poder y control sobre aquellos que se perciben como desviados bajo el simulacro de la búsqueda de bienestar o de orden social.

Atendiendo a Torrano (97), desde la perspectiva foucaltiana, el monstruo es y solo puede ser humano, ya que se trata de una noción jurídica: «Jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza» (61). Es decir, lo que define al concepto monstruo es que su marco de referencia es la ley, poniéndola en cuestión. Según expresa Foucault (59), «monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido», aquello que no puede y no debe ser.

En el cine contemporáneo *mainstream*, la figura humana de lo monstruoso fue explorada por Martin Scorsese en *Shutter Island* (2010), figura que nos introduce en la mente de un paciente (en la película hay una dialéctica violenta sobre si debe usarse el término «paciente» o «fugitivo»), perteneciente a un psiquiátrico, que cree ser el policía que investiga la desaparición de un interno (que resulta ser él mismo). Este paciente, Edward Daniels/Andrew Laedys (Leonardo DiCaprio), interpretando la dualidad del castigado y la figura del castigador al mismo tiempo (ambos nombres son anagramas entre sí), expone, en su delirio, que le parece bien que los pacientes sean tratados con violencia como se hacía antaño cuando observa cuadros que representan la tortura y animalización de varios grupos de discriminados de la historia (concretamente los acusados de trastornos mentales) en el despacho del director del psiquiátrico [figuras 5 y 6].

Edward/Andrew observa, entre otras, una lámina de *Nabucodonosor* de Edward Blake [figura 6]. «Yo, Nabucodonosor, vivía tranquilo en mi residencia, rodeado de prosperidad en mi palacio»:[3] con esta cita se abre el capítulo IV del libro bíblico de David, en el que se narra la vida del rey Nabucodonosor II, gobernador de Babilonia entre los años 604 y 562 a. C. (quien, como castigo divino por su orgullo, fue desterrado a vivir como un animal siete años).[4] La dualidad Andrew/Edward representa así, en el filme de Scorsese, una visión del monstruo más cercana al relato moderno (sin obviar el comentario social, estético y cultural de cómo se afronta la «falta de cordura» en distintas épocas), en el que cualquier ser humano (sin excepción de cuna, fortuna o fama) puede llegar a ser considerado monstruoso.

3 Versículo 1 del capítulo 4 según Daniel. Fuente: https://bit.ly/3ZdSFSL

4 No hay constancia histórica de que Nabucodonosor II acabara su vida en tragedia. Esta versión se encuentra solo en el relato bíblico de Daniel.





FIGURAS 5 y 6.
Shutter Island (2010) de Martin Scorsese.[5]

Por otro lado, desde la publicación de *La condición postmoderna* de Jean François Lyotard en 1984, se pronostica la «caída» de los grandes relatos que eran dirigidos a una única «dirección» con la que la humanidad debía alcanzar el bien común. Es el momento del «pequeño relato» (48): en el contexto de la sociedad y la cultura contemporáneas, «el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación» (73). Así, la cultura posmoderna es incrédula de la noción tradicional y única de monstruosidad y le interesa mucho su punto de vista.

Películas clásicas como *Freaks: La parada de los monstruos* (1932) de Todd Browning, *El doctor Frankestein* (1931) de James Whale o *M. El vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang han ilustrado, desde los inicios del cine clásico de ficción o terror, constantes

5 Fuente: https://bit.ly/4ebQL9n

reivindicaciones por el punto de vista del monstruo. Así pues, todo ello fue un tema clave de la modernidad literaria, como muestra de ello dan obras como *El último día de un condenado a muerte* de Víctor Hugo (1829) o *De profundis* y *La balada de la cárcel de Reading* (ambos escritos por Oscar Wilde tras ser condenado a prisión por «conducta indecente y sodomía» en 1895) y publicado por primera vez en 1905.

Umberto Eco (436) explicaba en su *Historia de la fealdad* que el arte lleva durante siglos insistiendo en representar lo feo, tratando de hacernos recordar que «pese al optimismo de algunos metafísicos, en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno». Sin embargo, esta insistencia del arte por la representación de lo maligno, feo, lo extraño o lo monstruoso requiere ciertas matizaciones en el que el entorno de lo vegetal o natural lleva a la cuestión de qué elementos construye lo grotesco, lo extraño o lo monstruoso. Pero si hay algo evidente es que la presencia de lo vegetal, tan silencioso y primitivo, da a entender que, de alguna forma, estas formas de vida callan o –lo que aterroriza más– que tras millones de años de evolución y conquistas por parte de la especie humana, esta aún no sabe entenderse ni comunicarse con la naturaleza. Como decía Lizalde (cit. enBenítez-Aguilar 226), los vegetales son las «neuróticas del reino superior» por naturaleza y antigüedad.

El silencio de la naturaleza en la era contemporánea reluce por su ausencia. Según Chul Han (97), «el silencio no produce nada. Por eso el capitalismo no ama el silencio». De alguna forma, la presencia, a medio camino entre lo siniestro y lo primitivo, lo no civilizado del ruido constante, destinado a la vertebración de las zonas urbanas o a su propia naturaleza llena de coches, rememora la desconexión de los seres humanos con la naturaleza. En este orden de ideas, el escritor John Fowles (81-82) reflexionó en su ensayo *El árbol* (1979) acerca de que la especie humana sigue conservando en su interior un «espíritu sólidamente medieval» en cuanto a su relación con el entorno natural:

> Nos mantenemos a distancia de lo que no podemos poseer ni controlar por completo, y de lo que no podemos ver ni comprender. Al igual que prácticamente todas las historias de ciencia ficción establecen (desafiando las leyes de la probabilidad) que cualquier cosa que nos visite desde el espacio exterior vendrá con malas intenciones, así seguimos viendo esa gran parte de la naturaleza que crece cerca de nosotros y se nos aproxima. Ese insistente rechazo nuestro a aceptar de una vez el trasfondo de la famosa ironía de Voltaire que habla de la maldad de los animales que se defienden cuando se les ataca todavía persiste en el subconsciente común: lo que no está claramente a favor de la humanidad está en contra de ella. Somos incapaces de asumir la enorme indiferencia, la ultrahumanidad, de gran parte de la naturaleza. Podemos condenar la deforestación de la cuenca del Amazonas, la contaminación de nuestros mares y ríos, el exterminio de las ballenas y otros innumerables crímenes cometidos contra la naturaleza por parte del hombre contemporáneo. Pero casi todas estas cosas ocurren mucho más allá de nuestra área de influencia y de nuestro control, como la naturaleza misma, y parece que somos incapaces de aceptar que la responsabilidad (o la falta de

> responsabilidad) por todo lo que está sucediendo puede comenzar muy cerca de nuestras casas, y residir tanto en el temeroso pasado de nuestra propia especie como en su infructuoso presente, sobre todo por esa eterna asociación entre ignorancia y miedo (Fowles 81-82).

La idea que expone Fowles sobre nuestra insignificancia en relación con la naturaleza, así como nuestra falta de poder real sobre la misma, desnuda, una vez más, la configuración mental de la idea de «control» que tienen los seres humanos sobre la tierra y todo lo que hay en ella. De hecho, no parece casualidad que el escritor mencione la ciencia ficción al exponer que se trata de un género literario que muestra aquello que no puede ser asumido. En este sentido, Fowles expone a la ciencia ficción como el catálogo de horrores relacionados con la naturaleza y, en cierto modo, como un reflejo de los miedos de cada época.

Como expresó el futurista J. G. Ballard (27), la ciencia ficción, «lejos de ser un medio de entretenimiento escapista», ha resultado siempre «un barómetro sensible de la situación cultural y política de la época». En este sentido, se puede exponer a la ciencia ficción como un género que persigue «las cuestiones más candentes que debemos enfrentar en la actualidad» e, igualmente, dotar de «algún tipo de marco filosófico a la situación del hombre universo».

Del mismo modo, los cineastas posmodernos sienten una gran ansiedad por el presente y el futuro, tendiendo en ocasiones a una obsesión por la distopía o el apocalipsis. En el cine actual «los imaginarios proyectados en el futuro reflejan las inquietudes de hoy, la inestabilidad del presente, la incertidumbre vinculada a la ausencia de futuro, las turbulencias políticas y las amenazas económicas» (Imbert, *Crisis de valores* 23). El cine de género suele ser el más empleado para lograr que estos imaginarios distópicos y apocalípticos seduzcan a un público masivo. El cine posmoderno es así un cine obsesionado con «la curiosidad por lo desconocido, la fascinación por lo diferente, la atracción por la alteridad o lo deforme y hasta lo monstruoso, a través de lo que llamé viajes a los extremos» (Imbert, *Cine posmoderno* 17).

Según Caleri (16), hay una importante diferencia entre las obras posapocalípticas de finales del siglo pasado en comparación con las actuales: a finales del siglo XX, estas producciones se caracterizaban por imaginar la regeneración de la sociedad a través de la figura del héroe (de forma excepcional una heroína), estando del lado «del bien». Por otro lado, en las ficciones de este tipo en la actualidad se vislumbra un panorama diferente: «las dolencias ya no tienen un agente definido, tampoco una solución cierta; la amenaza proviene de la humanidad en su conjunto», focalizándose en la idea del «fracaso de la sociedad capitalista actual, la falta de alternativas en los desafíos presentes y las vacilaciones sobre el porvenir» (16).

En este sentido, la representación monstruosa de lo vegetal, normalmente como un híbrido silencioso y primitivo, suele estar asociada a la grotesca arquitectura sistémica de las civilizaciones humanas, impasiva ante la grandeza superior de la naturaleza,

devoradora de la avaricia y representante de una inteligencia tan antigua que pareciera olvidada. Si se piensa en la película austriaca *Little Joe* (2019) de Jessica Hausner, donde se narra cómo la botánica Alice (Emily Beecham), que trabaja en el desarrollo de nuevas especies, logra modelar un gran éxito para su compañía una bella planta, a la que bautiza como «Little Joe», que proporciona felicidad a quien aspire su aroma. Sin embargo, un día Alice le lleva una de estas flores a su hijo y, con dicho incidente, descubre que la planta no es tan inofensiva como parece a primera vista.

No es casualidad que la planta sea una combinación entre lo extraño y lo bello [figura 7], ya que, de nuevo, el simulacro de la belleza esconde en *Little Joe*, del mismo modo que el forzamiento de la felicidad por parte de las industrias actuales, una grotesca monstruosidad, demostrando una vez más que la moral tiene, en palabras de Nietzsche, criterios estéticos. Alice manipula la naturaleza, crea una mutación con un fin «elevado», la felicidad, retratando una sociedad, la nuestra, que se aprovecha de la naturaleza sin conocerla a fondo, y los riesgos que ello conlleva, y, por otro lado, genera una metáfora del autoritarismo social y cultural que existe en las sociedades modernas en la búsqueda de la felicidad.



FIGURA 7.
Little Joe (2019) de Jessica Hausner.[6]

Por otro lado, el uso del simulacro de la belleza de la naturaleza, es decir, negar que las rosas tienen espinas, ya se usó en *American Beauty* (1999) de Sam Mendes, cuyo título expone a un tipo de rosa manipulada genéticamente para ser bellísima, pero sin emitir aroma. Así, el filme de Mendes exponía la falsedad de las sociedades modernas,

6 Fuente: bit.ly/3Xx3Zq4

entregadas a la búsqueda de la belleza superficial e ignorantes del verdadero significado de la naturaleza y la humanidad. Como puede apreciarse, lo vegetal ha sido utilizado también como representación de una bellísima inocencia visible, pero también de una hiel invisible. De alguna forma, se da a entender que las plantas, como los animales, no son monstruosas, sino que nuestra ignorancia hacia su naturaleza, nuestra incapacidad de entenderlas, nuestra violencia hacia ellas, tarde o temprano, se devolverá contra nosotros.

Del mismo modo, el filme *El incidente* (2008) de M. Night Shyamalan mostraba cómo, de repente y sin previo aviso, un día todas las plantas del mundo inician un genocidio contra la humanidad haciéndoles respirar una neurotoxina que les provoca cometer suicidio. Incluso en el filme se da a entender que las plantas se comunican entre ellas de forma semejante, aunque inaccesible para los seres humanos. Es decir, aquí el mundo vegetal, aun siendo estático y de la misma apariencia serena, se rebela contra la humanidad en búsqueda de su supervivencia.

En esta línea, debemos detenernos en la ciencia ficción literaria y en una obra que fue una clara propulsora del género: *El día de los trífidos* (1951) del autor británico John Wyndham. Esta novela de corte fantástico expuso a las plantas como amenazas monstruosas que deciden invadir la tierra y destruir a la humanidad. Es por ello que Wyndham sentó muchas de las bases de la representación monstruosa del mundo vegetal, creando una siniestra narrativa en la que la apacible naturaleza da lugar a lo inimaginable.

La novela *El día de los trífidos* es una novela de eco-horror (Morgart 120) que muestra signos de exploración en la estética de lo abyecto. Esta indagación, atendiendo a Kristeva en su ensayo *Sobre la abyección*, da signos de vida y rebelión en aquello que no debería tener ni capacidad ni poder para ninguno de esos dos estadios: los trífidos.

> Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí esta, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza. [...] un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (Kristeva 7).

El libro de Wyndham, publicado en 1951, no fue el único en lo relativo a lo monstruoso, lo vegetal y lo apocalíptico en la literatura de ciencia ficción del siglo xx: *La guerra de las salamandra*s de Karel Čapek (1936), en el que la humanidad explota en su beneficio unas salamandras inteligentes, *La muerte de la hierba* (1956) de John Cristopher, en el que los personajes son ciudadanos de la clase media que viven una vida pacífica hasta que la hierba comienza a morir o *Los genocidas* (1965) de Thomas M. Disch, en el que insectos y plantas mutantes gigantes amenazan la perseguida estabilidad del ser humano mostrando las nefastas consecuencias del desequilibrio ecológico.

En este sentido, el objetivo principal de la presente investigación ha sido examinar de qué manera John Wyndham representó la monstruosidad vegetal en *El día de los trífidos*, partiendo de las siguientes preguntas de investigación (RQ):

- **RQ1:** ¿Cómo se relaciona la monstruosidad vegetal de Wyndham con el espíritu primitivo de la tierra?
- **RQ2:** ¿Qué enfoque recibe la civilización ante una invasión de plantas gigantes?
- **RQ3:** ¿Cómo logra el autor transmitir inquietud y horror al lector?

Metodología

El presente estudio es de carácter descriptivo y explicativo, y se halla enmarcado dentro del diseño cualitativo. Para hallar respuestas al objetivo y a las preguntas de investigación la técnica empleada ha sido el análisis de contenido, el cual, para Marradi, Archenti y Piovani (290) se presenta como una «una técnica de interpretación de textos [...] que se basa en procedimientos de descomposición de éstos». Se trata de una tipología que nos permite descubrir, mediante el análisis textual, el significado de los mensajes contenidos en el mismo y, del mismo modo, medir el nivel de complejidad y generar una visión de conjunto (Richard 148).

Los estudios explicativos no pretenden únicamente describir los conceptos o fenómenos, sino que buscan responder «por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta» (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 95) y, del mismo, los estudios descriptivos buscan «especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis» (98). De esta manera, se pretende encontrar elementos descriptivos y simbólicos dentro de la ficción de John Wyndham que permitan descifrar su representación de la monstruosidad vegetal.

La técnica escogida para el examen del texto es el análisis correlacional de intertextualidad, el cual busca paralelismos dentro de las narrativas culturales (Dexter et al. 3.195-3.204; Mason), estudiando la combinación de componentes comunes en los textos y obras, considerando las intenciones textuales y los efectos esperados de los lectores o las audiencias (Elkad-Lehman y Greensfeld 258-275; Kim 869-882; Farrelly 359-376).

Resultados

El día de los trífidos es una novela de ciencia ficción que ofrece bastante contexto por parte de su protagonista, Bill Masen, un biólogo que despierta, en el primer capítulo de la obra, en un hospital aparentemente desértico. Sin embargo, en el capítulo segundo, Masen intenta unir las piezas del puzle que pudieran haber dado, como resultado, el Londres posapocalíptico en el que ha despertado.

Masen explica, de forma especulativa –aunque se sugiere al lector que su testimonio es fiable ya que es uno de los mayores expertos del mundo en cuanto a los trífidos cuando nadie más quiso observarlos debidamente en el pasado– que unos científicos soviéticos diseñaron en secreto una nueva forma de vida vegetal, utilizando ingeniería genética, a la que bautizaron como trífidos.

El valor de dichas plantas residía en que de las mismas se obtenía un combustible capaz de hacer olvidar a las sociedades las materias fósiles. Se trataba de una extraña mutación, a medio camino entre lo vegetal y lo animal, cuyas semillas se esparcieron por todo el mundo en plena guerra comercial de compañías aceiteras de EE. UU. y la URSS cuando un avión, pilotado por un espía que había robado de territorios soviéticos una caja de semillas de trífido, fue derribado, expandiéndose estas por los océanos de todo el globo durante meses y años, llegando a estar presentes, incluso, en jardines privados de todo el mundo.

Los trífidos son plantas carnívoras que pueden alcanzar los dos metros de altura, tienen un tallo largo que les permite moverse de forma limitada, se desplazan a través de un sistema de raíces móviles, pudiendo caminar a voluntad, y tienen un tallo largo y flexible de tronco. Tienen un capullo en su cabeza que esconde un aguijón venenoso con el que golpean ferozmente a su presa inyectando un veneno que causa parálisis o muerte. Posteriormente, los trífidos se alimentan de los restos orgánicos de sus presas. Son ciegos, pero son inteligentes, organizados y su mente funciona en forma colmenar. Como se ha dicho, su origen concreto es especulativo, pero lo que es evidente es que los trífidos son resultados del error humano.

Resulta especialmente interesante cómo Wyndham expone el fenómeno cultural en cuanto a los trífidos en los primeros años de surgimiento de estas plantas, como si la sociedad moderna viviera presa del narcótico del entretenimiento y del espectáculo. Del mismo modo, la presencia de la Guerra Fría como telón de fondo no es casualidad ya que, como todo título posapocalíptico, advierte de los peligros que se corren al «jugar» con aquello que no se debe, en este caso la guerra o la genética.

En 1898, año de publicación de *La guerra de los mundos*, H. G. Wells (409) advertía en el prólogo de su novela que mientras los hombres, a punto de terminar el siglo XIX, «sumidos en una complacencia infinita», iban y venían «por este planeta con sus pequeños asuntos, confiados en su dominación de la materia» estaban siendo vigilados por una especie superior, unos marcianos que pretendían apoderarse del planeta. La comparación que usó Wells fue que los marcianos observaban a los humanos del mismo modo que

estos lo hacían con los infusorios vistos a través de un microscopio. «Es posible que los infusorios vistos a través del microscopio hagan exactamente lo mismo» (409).

Atendiendo a Stock (433), Wyndham adaptó y actualizó los temas de Wells, que sin duda le influyeron, para tratar con elegancia y accesibilidad «las inquietudes y preocupaciones sociales contemporáneas», tales como la Guerra Fría o el veloz crecimiento del estado de bienestar. Asimismo, Stock (436) argumenta que «las figuras amenazadoras de la ficción de Wyndham están tan alejadas de la realidad como los trífidos», considerando el propio autor su obra como una «fantasía lógica» más que «ciencia ficción».

De hecho, desde la década de 1920 hasta la de 1950, la ciencia de la ecología experimentó un importante desarrollo impulsado en gran parte por investigadores de origen británico (Gochenour 4), por lo que no es de extrañar que el autor se interesará por el mundo vegetal, aunque no está del todo claro si tenía formación en ecología o botánica. Sin embargo, sí es sabido que Wyndham intentó iniciarse como agricultor y que muchas de sus novelas tratan sobre «la adaptación, la supervivencia y la competencia entre especies en momentos de crisis ecológica» (Gochenour 5).

En sí, la escritura de las novelas de Wyndham se dio a mediados del siglo xx, tras las miserias de la II Guerra Mundial, y se proyectaban en un futuro imaginado de las sociedades urbanas, dirigiéndose particularmente a la «forma de racionalidad científica occidental que trata la naturaleza como algo que se puede conquistar o controlar», suponiendo que «la intervención humana en sistemas complejos se puede predecir y gestionar», basando su narrativa en la ambivalencia cultural que existe ante la influencia que pueden tener aquellos que son conocedores, tales como intelectuales o expertos en materia de decisiones políticas, sociales o económicas (Rees 28).

En *El día de los trífidos*, Wyndham expone la ignorancia sistemática a los expertos, como el protagonista de la novela, Bill Masen, quien ya advirtió junto a otro compañero de laboratorio el potencial peligro que tenían los trífidos. En cierta manera, la narrativa moderna del zombi podría no solo haberse originado a través de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero, sino de la novela de Wyndham, la que también ha dado pie a ficciones como pudieran ser la serie *Walking Dead* (2010-2022) de Robert Kirkman, o al videojuego *The Last of Us* (2009) de Bruce Straley y Neil Druckmann.

Asimismo, los trífidos son un claro referente de los zombis, dada su forma de planta carnívora, que comienzan a asesinar y alimentarse de seres humanos después de que desaparezca la mayoría de la población mundial (en este caso motivado, en apariencia, por un meteorito): «se tambalean lenta pero persistentemente tras los humanos; acechan a sus presas, a menudo confundiéndose con la vegetación circundante; y se acumulan por miles, incluso millones, al otro lado de las vallas que construyen los supervivientes» (Keetley 49).

Atendiendo a Mancini (368), en las narrativas que destacan por la presencia de extrañezas tales como «flores que cantan, joyas sonoras, ordenadores que componen poesía, esculturas sonoras, lienzos que se pintas a sí mismos, ropas de biotejidos o casas psicotrópicas», se suele utilizar dicha presencia para ser el motor psicológico de

«psicodramas macabros, grotescos y extraños». En la novela *El día de los trífidos*, la idea de que unas plantas gigantes empiecen a caminar fue tomado, en su origen, como un divertimento televisivo:

> Y ahora, amigos, observen lo que nuestro *cameraman* ha encontrado en Ecuador. ¡Vegetales de vacaciones! Estas cosas sólo se ven después de una fiesta, pero en el soleado Ecuador se las ve en cualquier momento, ¡y sin las molestias consecuencias del alcohol! ¡Plantas monstruosas en marcha! ¡Pero oigan, esto me da una gran idea! Quizá si educamos a nuestras patatas logremos que se metan ellas solas en el caldero. ¿Qué le parece, señora? (Wyndham 39).

En la misma línea, según Castro Flórez (198-199): «Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la voluntad del patetismo, los sujetos consumen aceraladamente» dándose una atracción en la actualidad por un «imperio de lo hipervisible, de ese *reality show* que revela la atracción ejercida por lo monstruoso» (199). Como puede leerse en la anterior cita de *El día de los trífidos*, Wyndham no solo aprovecha este fragmento para criticar a la cultura de masas, donde el entretenimiento está por encima de la opinión de los expertos, sino que perfila dos asuntos: el primero, la ingenuidad de los seres humanos, en la línea de Wells, seguros de controlar el mundo; el segundo, que la ceguera que se manifiesta a lo largo de la novela ya existía en la cultura humana y es por ello que se muestra como una especie próxima a la extinción, tal y como se hace de manera satírica en *Don't Look Up* de Adam McKay.

Al final del libro, en una conversación entre Josella Playton y Bill, protagonistas indiscutibles de la obra, la mujer lleva a cabo una reflexión acerca de la naturaleza de los trífidos, haciendo un símil de su naturaleza con el de los insectos:

> –Antes decían que los insectos eran el enemigo más serio del hombre –comentó–. Me parece que los trífidos tienen algo en común con ciertas clases de insectos. Oh, ya sé que biológicamente son plantas. Quiero decir que no se preocupan por los individuos, y éstos no se preocupan por sí mismos. Separadamente tienen algo que podría llamarse inteligencia; colectivamente esa impresión de inteligencia es mucho mayor. Trabajan juntos con un determinado propósito, como las abejas o las hormigas. Y, sin embargo, no se podría decir que tengan conciencia de algún propósito o esquema, aunque participen de él. Todo esto es muy raro; quizá imposible de entender para nosotros. Los trífidos son tan diferentes. Me dan la impresión de que contradijeran todo lo que sabemos acerca de las características hereditarias. ¿Hay en la abeja o el trífido un gene de organización social, o tiene una hormiga algún gene de arquitectura? Y sí ellos tienen algo así, ¿cómo no hemos desarrollado nosotros un gene del lenguaje o del arte culinario? En fin, sea lo que sea, los trífidos parecen tener algo parecido. Es posible que ningún individuo sepa por qué se queda junto a nuestro cerco, pero que todo el conjunto comprenda que su propósito es el de acabar con nosotros, y que tarde o temprano lo conseguirán (Wyndham 230-231).

Del mismo modo, en el principio del libro, un amigo de Bill, Walter Lucknor, charla con él especulando sobre la posibilidad de que los trífidos sean algo más que una simple planta sin inteligencia. Los argumentos de Walter, que es un experto al igual que Bill, parecían predecir todo lo que iba a suceder a lo largo de la novela. Walter especifica que, ante plantas que caminan, no es del todo absurdo pensar que pudieran hablar entre ellas. Hay en este diálogo una cita que diagnostica la «fantasía lógica», por encima de ciencia ficción, que era para Wyndham sus narrativas: «Walter era capaz, si estaba de humor, de hablar de los trífidos durante horas, enunciando teorías que eran, a veces, increíbles, pero que no eran, a veces, imposibles» (Wyndham 46).

Según las teorías de Walter Lucknor, los trífidos hablan y son inteligentes pese a no tener cerebro, aunque, en palabras del personaje «eso no prueba que no haya algo que haga las funciones de ese órgano» (Wyndham 47). Una de las características que especula Lucknor sobre los trífidos es que disponen de capacidad estratégica para el ataque cuerpo a cuerpo, ya que siempre atacan a zonas no protegidas como las manos y la cabeza, pero, prácticamente siempre, golpean en los ojos, dejando ciegas a sus víctimas. Los trífidos se proponen así atacar al sentido de la vista que dota de superioridad a la raza humana. La habilidad manual de los seres humanos, y su inteligencia, servirían de poco sin la vista y, sin embargo, los trífidos son ciegos y ya están acostumbrados a ello. Otra ventaja de los trífidos frente a los humanos es que se alimentan a través del suelo, insectos o carne cruda, mientras las personas recurren a complicados procesos de recolección, distribución y preparación.

La relación entre las especulaciones del experto Walter Lucknor y la superviviente Josella Playton se basa en la «mirada» a lo vegetal con otros ojos. En un caso, Walter Lucknor (que morirá antes de ver el Londres posapocalíptico de los trífidos) es la especulación del «antes» de la catástrofe, mientras que el personaje de Josella Playton es la especulación del «después». En ambos casos, realmente, se sabe mucho a nivel corporal y biológico de los trífidos y, por ello, se creen controlados. Sin embargo, se desconoce, y nadie se plantearía seriamente considerar las ideas de Walter Lucknor por temor a ser enfocadas como disparatadas, pudiendo también correr el riesgo de hacer correr el pánico o provocar daño al nombre de la empresa que explota a los trífidos, si estos piensan, hablan o sienten. En pocas palabras, saber si las plantas sueñan.

En el caso de las ideas de Walter Lucknor, la inteligencia no sería igual a la del ser humano, sino, simplemente, más básica y primitiva. Por otro lado, las especulaciones de Josella denotan que la naturaleza de los trífidos no les recuerdan a las plantas, sino a los insectos, los que no piensan como individuos, sino que lo hacen en forma de «mente colmena», participando en un sistema o propósito en el que, simplemente, ignoran vivir. En este terrorífico diálogo que tienen Bill y Josella al estar su casa rodeada por un mar de trífidos agresivos luchando por entrar, se muestra la naturaleza inferior del ser humano, cegado por su individualidad e incapaz de servir, como hace la naturaleza silenciosa, a un todo.

Mientras los seres humanos insisten en su superioridad y en el poder de su conocimiento, a pesar de la ignorancia que el planeta deja relucir al tomar como cómica la primera aparición de un trífido en televisión, la naturaleza aprovecha su oportunidad. Y es que, aunque los trífidos sean causa de una mutación provocada por los seres humanos, está claro que es la misma naturaleza la que les permite estar allí. En pocas palabras, todo lo que sucede, venga bien o mal a la cultura humana, es producto de lo «posible». De ahí el horror.

En palabras de Bill Masen: «Me imagino que los dinosaurios, sí hubieran sido capaces de pensar, habrían pensado lo mismo. Ocurre de cuando en cuando, es inevitable. [...] No es natural que un determinado grupo de criaturas domine perpetuamente el mundo» (Wyndham 106). Así pues, a través del tono existencial y dramático de gran parte del libro, se muestra la ceguera física que sufre toda la humanidad, que solo afectó a aquellos que miraron de frente el cometa verde del cielo, es una metáfora de nuestra incapacidad de ver nuestra debilidad como especie y, paralelamente, la superioridad de la naturaleza y la inmensidad del desconocimiento humano.

La situación de la ceguera que sufren la mayoría de los humanos del planeta, ya que los que se «salvaron» de la misma fue porque estaban durmiendo o por motivos que impidieran mirar al firmamento, provoca que los que tienen vista, en distintos grupos y comunidades, empiecen a formar comunidades fascistas donde prima la ley del más fuerte y de la esclavitud de los que están ciegos. Todo bajo coartadas «intelectuales» que rememoran al nazi Dr. Strangelove (Peter Sellers) de *Dr. Strangelove, o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964) de Stanley Kubrick. Es así como, en ausencia de los trífidos, los seres humanos destacan por su crueldad y la rapidísima expansión del caos.

De hecho, al final de la novela, Bill Masen es testigo de cómo, a lo largo del país, se está extendiendo un nuevo sistema feudal en el que los videntes son nobles y los invidentes sus vasallos. Este final también vuelve a situar al lector en el contexto de Guerra Fría, cuando Masen y Josella son atacados por un grupo de soldados que representan a un nuevo gobierno despótico. Tras vencer a los soldados, Masen y Josella huyen a la Isla de Wight, donde pretenden reagruparse para idear un plan que les permita derrocar al Gobierno y destruir toda la población (Morgart 127). Aunque Bill finge aceptar, huye hacia una colonia en una isla, dado que el agua sirve de cierta protección contra los trífidos, y, con esperanza, reza: «Creemos ya vislumbrar el camino, pero hay todavía mucho que trabajar e investigar antes que nuestros hijos, o los hijos de nuestros hijos puedan cruzar el estrecho e iniciar la gran cruzada que hará retroceder a los trífidos, más y más, destruyéndolos incesantemente hasta borrarlos de la faz de la tierra que han osado usurpar» (Wyndham 257). De esta manera, se muestra la impiedad y descontrol del ser humano, mostrando a la civilización como el maquillaje social del animal que somos todos por dentro.

Pese a los grandes momentos de desesperanza de Bill a lo largo de la novela, parece que, de alguna forma, el espíritu de lucha de la especie humana, el instinto de reconquista

sigue prevaleciendo por el control del planeta. Es así como *El día de los trífidos* parece narrar simplemente el génesis de un apocalipsis que no está del todo claro si sucederá o no. Al igual que las motivaciones de por qué han sucedido los eventos que han llevado a la civilización humana al «colapso», todo en la obra es fruto de la especulación y del misterio: «No podemos saber qué pasó realmente. Pero de algo estoy seguro: que de un modo o de otro fuimos nosotros los culpables. Y aquella plaga. No era tifus» (Wyndham 234).

He aquí la mayor honestidad de Wyndham y sus trífidos: igual que con la naturaleza, el papel de la raza humana en la tierra es un misterio, una guerra antigua por la conquista de la vida. Y, del mismo modo, se muestran muchas de las ansiedades de la época que, si bien parecen de carácter universal en cuanto a su lucha entre la naturaleza y la especie humana, remiten al presente de la época cuando se da a entender que es posible que la ceguera colectiva no fuera producida por un cometa verde, sino por armas satélites que pululan sobre sus cabezas.

> Allá arriba –continué–, allá arriba, había –y quizá todavía hay– un desconocido número de armas satélites que giran y giran alrededor de la Tierra. Eran como un grupo de amenazas latentes que daban vueltas esperando que algo o alguien las descargase. ¿Qué había en ellas? Tú no lo sabes, yo tampoco. Secretos de las altas esferas. Todo lo que hemos oído son presunciones: materiales fisibles, polvos radiactivos, bacterias, virus... Imagina ahora que una de ellas hubiese sido diseñada para emitir ciertas radiaciones que nuestros ojos no podrían soportar, algo que quemase, o dañase al menos, el nervio óptico... (Wyndham 233).

La monstruosidad vegetal de los trífidos es una representación de cómo estamos dando «motivos» a la naturaleza para que nos aniquile: «Está claro que el paisaje se está cobrando su venganza [...]. Entonces nos parecía que la naturaleza estaba muerta» (Wyndham 229). Esta idea de la venganza natural se relaciona, en cierto modo, con que la humanidad crea que ha sido cegada por mirar de frente un cometa que irradiaba luz verde. Explicaba Masen que la supersticiosa desconfianza hacia los cometas nunca se ha borrado del todo en la especie humana ya que, pese al disfraz de civilización y modernidad, el que impedía que la gente se arrodillara en la calle a rezar ante una lluvia de astros, es «una fobia que tiene una base de siglos» (233).

Antiguamente, cuando no existía suficiente base científica que apoyara la comprensión del mundo, véase la rotación del planeta que explicaba los cambios de estaciones o la aparición de cataclismos, la humanidad recurría a historias y leyendas que facilitaran su comprensión del mundo. Si, como afirma Bill Masen, la humanidad del siglo xx, ante una catástrofe mundial sigue viendo señales celestiales o divinas como causantes del horror, implica otro de los mensajes terroríficos de Wyndham en *El día de los trífidos*, que se apoya además con la resurrección del espíritu feudal al final de la novela: la raza humana sigue viviendo en las tinieblas del medievo, aunque crea que está viviendo en el futuro, tan segura de su poder como los romanos y egipcios. Creyendo que la caída es imposible.

Discusión y conclusiones

Respondiendo al objetivo principal de la investigación, Wyndham representó, en la línea de las distopías del siglo xx, a los trífidos de forma ajena a los comunes extraterrestres de la ciencia ficción (aunque pudieran parecerlo a simple vista). A diferencia de obras como *La guerra de los mundos*, en la que H. G. Wells estipula que la sensación de control humano sobre el planeta es falsa, Wyndham proyecta más contexto en su retrato de lo monstruoso (y del descontrol), donde los trífidos son una representación de la absurda crueldad y ambición humana: la Guerra Fría. De esta manera, lo monstruoso sirve para retratar «un barómetro sensible de la situación cultural y política de la época» (Ballard 27). Es decir, un reflejo de las ansiedades de la época.

Los trífidos, a diferencia de las definiciones de Foucault (59) sobre lo monstruoso, no son humanos, pero sí son productos de estos. Sin embargo, una de las cualidades de la monstruosidad foucaltiana era la «violación de las leyes de la naturaleza» (Torrano 61) y los trífidos son, en esencia, «combinación de lo imposible y lo prohibido» (Foucault 59). Como tal, nadie podría concebir la maldad en un trífido, puesto que se comportan sobre la base de su conciencia primitiva. Como decía el escritor John Fowles (81), «somos incapaces de asumir la enorme indiferencia, la ultrahumanidad, de gran parte de la naturaleza». Lo que destaca la novela de Wyndham, y que es relevante aún para nuestros días, es que esta conciencia está olvidada por el ser humano moderno. Y la novela advierte que ese fallo de memoria tendrá un alto coste a la condición humana (traducido en desastres ecológicos como la conquista que llevan a cabo los trífidos).

Por un lado, se encuentra en la monstruosidad de los trífidos la noción tradicional de este concepto en su desproporción física y aspecto extraño. Por otro lado, se halla una noción posmoderna que anuncia al monstruo como un ser, humano o no, con una historia que contar. Sin embargo, los trífidos no ven y no hablan, solo depredan a los seres humanos; no se puede negociar con ellos, su inteligencia solo está ligada a la supervivencia. Sin embargo, no es necesario oír su punto de vista, la existencia del trífido ya supone una aberración, justa o injusta,

Respondiendo a la primera pregunta de investigación (RQ1), la monstruosidad vegetal de Wyndham es representada como una resurrección del espíritu primitivo de la tierra, es decir, un recordatorio. Wyndham representa en estas plantas la existencia de algo que no debería ser, que no estaba en los planes perfectamente ordenados y civilizados de las sociedades modernas. Wyndham pretende, en definitiva, hacer sentir al ser humano más pequeño de lo que es con el fin de concienciar socialmente a través de géneros como el terror posapocalíptico, la ciencia ficción o el fantástico.

Respondiendo a la segunda pregunta de investigación (RQ2), la civilización se muestra de forma débil, en la línea de Wells (409): «Es posible que los infusorios vistos a través del microscopio hagan exactamente lo mismo». La civilización, el imperio del estado de bienestar se muestra como débil, pues está cimentado sobre la guerra y acuerdos comerciales sucios que, en su mayoría, pueden llevar a desastres ecológicos.

En la novela, los trífidos son una respuesta a la llamada de una humanidad que, sin saberlo, suplica su extinción. Esto también podría retrotraer a las ansiedades panópticas que exploraron Orwell y Zamiatin en las novelas *1984* (1949) y *Nosotros* (1924). Sin embargo, la sensación de vigilancia, en el caso de los trífidos de Wyndham, proviene de la custodia silenciosa e invisible de la naturaleza. Imperceptible pero presente.

En cuando a la tercera pregunta de investigación (RQ3), el autor logra generar inquietud y terror a través de la representación del despertar de la «naturaleza dormida». Es decir, tal y como decía Fisher (10), se utiliza la estética de lo extraño como un cruce entre lo raro y lo espeluznante, lo que acerca al público lector a lo irrepresentable o inimaginable. Así pues, para O'Connell (1), la presencia de lo siniestro se da cuando «algo conocido o natural cambia y se transforma en una cosa monstruosa o extraña», pudiendo variar del horror más puro a la carcajada. El caso de los trífidos es mostrado así en sus primeras apariciones en la novela. La existencia de un trífido es, físicamente, tan disparatada y extraña que la primera reacción de los medios de comunicación es la de reírse de las «plantas que se van de vacaciones» (Wyndham 39). Como puede ser apreciado, la mayor amenaza de la humanidad fue concebida, en origen, como una mofa en *El día de los trífidos*. Es por ello que la presencia de los trífidos sirve en la novela como motor psicológico para «psicodramas macabros, grotescos y extraños» (Mancini 368).

En esta línea, el cineasta M. Night Shyamalan bromea de forma similar en su obra *El incidente*, en una secuencia en la que el protagonista (Mark Wahlberg) habla con una planta de despacho pidiéndole disculpas por entrar sin su permiso. En ese filme, como se explicó en el cuerpo teórico, las plantas llevan una guerra silenciosa contra los seres humanos. Quizá gran parte de las críticas negativas que recibió el filme de Shyamalan tachándolo de absurdo sea otro síntoma de cómo el público de cine contemporáneo es especialmente arrogante ante las amenazas ecológicas. La primera reacción ante lo monstruoso y lo ecológico parece ser la mofa y no el terror, lo que, llevado al plano real del planeta, resulta preocupante.

La monstruosidad vegetal ha estado históricamente relacionada con lo primitivo, lo paciente y lo silencioso, prácticamente como un espejo siniestro y desmitificador de la belleza de la naturaleza. En el caso de *El día de los trífidos*, que la naturaleza está viva es un hecho científico, pero es debido a la aportación humana que esta, en este caso una especie vegetal, sufra una especie de metamorfosis zombificada que termina por buscar, lo mismo que el ser humano en su historia, la conquista (Marie Pelt 80). Es interesante que la monstruosidad vegetal sea representada como una zombificación, ya que estas criaturas suelen ser representadas como «no vivos» y «no muertos» al mismo tiempo. Es decir, los trífidos, como los zombis, navegan entre las dos orillas de la mortalidad, y su objetivo es siempre el mismo: acabar con los seres humanos.

Así pues, se juega con la visión aparentemente muerta y serena de la naturaleza y se contrapone con la viva y agresiva al mismo tiempo. Wyndham expone también a los trífidos como un símbolo de algo improbable pero plausible, enmarcados dentro de la

lógica fantástica y descritos como gigantes de, mínimo, dos metros, con un tentáculo que ataca directo a nuestros puntos fuertes (cabeza y ojos), tremendamente violentos e instintivos, y compartiendo con los insectos, o con la naturaleza en general, la ausencia de individualismo y la necesidad instintiva de servir a la colmena.

La planta gigante carnívora que es un trífido es representada como alta por ser superior, silenciosa por ser antigua y violenta porque persigue la conquista. En contraposición, los humanos frente a la naturaleza son ruidosos, torpes y dependen únicamente de un sentido, la vista, al que se han acostumbrado y sin el cual no podrían seguir. La naturaleza sin embargo no busca servirse a sí misma, no tienen esa opción, a medio camino entre el milagro y la maldición, que supone el «libre albedrío» que posee la condición humana, capaz de hacerla crecer, pero también caer.

Es por ello que los trífidos representan el horror, el misterio y la insumisión de la naturaleza, cuyos intentos de control, por parte del ser humano como máximos conquistadores de la tierra, está destinado a salir mal. En este sentido, Wyndham expone cómo el daño medioambiental, así como la horrenda falta de respeto al valor de lo ancestral y lo antiguo, terminará por devorar a la especie humana pese a su ciega (literal y metafórica en la novela) confianza por lo moderno y cierta tendencia al antropocentrismo más medieval.

Asimismo, si la ciencia ficción sirve para narrar las ansiedades de cada época (Ballard 27), podría acuñarse el problema medioambiental como el gran enfrentamiento de la era moderna, hoy también, llegando a verse en los últimos años una gran obsesión por parte del universo audiovisual de resucitar las distopías sobre el colapso de la humanidad como un futuro cercano. Así pues, la escritora de ficción Ursula K. Le Guin (236) añadiría que las distopías son más fáciles de escribir en la actualidad: «En este momento estamos inundados de novelas que se regodean con ganas en el colapso de la naturaleza y la autodestrucción de la civilización en un futuro cercano». En muchos sentidos, el surgimiento del fascismo, el nazismo y el comunismo, así como las sucesivas guerras, frías y calientes, parecían justificar a todos aquellos que eran pesimistas con respecto al mundo. Y tal vez una de las causas de este estado de ánimo, en absoluto irrazonable, haya sido la incapacidad de pensar de forma creativa la política (Shklar 80).

Por todo ello, no resulta extraño que se trate, no solo en la novela de Wyndham o en otros clásicos de la ciencia ficción, de desmitificar la belleza y pasividad de la naturaleza, puesto que estas obras muestran que la rebelión natural, en forma de monstruo, no es justificada o injustificada, solamente entendible y dentro de los márgenes de lo potencial. El acercamiento a lo vegetal como metáfora de la incomprensión o arrogancia de los seres humanos está presente en las recientes *Little Joe* (2019), *El incidente* (2008) o incluso en el melodrama *American Beauty* (1999). La representación de la planta como el enemigo o como el signo de la distopía social o del colapso de la humanidad es, la mayoría de las veces, un símbolo de cómo las personas, en nombre de la conquista, la arrogancia o la búsqueda de la felicidad, acaban cavando su propia tumba.

Como sucedía en *Picnic en Hanging Rock* (1975), la naturaleza interpreta a los seres humanos como invasores, pero es, muchas veces y desde ojos humanos, inexplicable. A nivel científico, somos conscientes de que el problema medioambiental urge poner en práctica medidas contundentes contra el cambio climático, pero muchos gobernantes siguen pensando, del mismo modo que la pandemia del COVID-19, igual que con los trífidos de la novela de Wyndham, que lo poco probable está guardado bajo llave y bajo control. Por tanto, se hace urgentemente necesario que los políticos se planteen el cambio climático como el gran problema científico del siglo, comprendiendo, como muchas veces ha pronosticado el aspecto más filosófico de la ciencia ficción, como hace Wyndham en *El día de los trífidos*, que lo ancestral y lo improbable no viene determinado por lo mágico, sino por la naturaleza. En definitiva, no resulta descabellado sugerir que *El día de los trífidos* es una novela actual, importante dentro de su género y portadora de una monstruosidad creada por la inconsciencia y arrogancia, a todos los niveles sociales e institucionales, del ser humano por no haber aprendido aún a respetar la naturaleza, puesto que, a todas luces, seguimos a oscuras frente a ella.

Referencias

Aibar, Marilina. «Vestigios de lo monstruoso en Amapola Lunática y otros espacios digitales de Fernanda Salas». *Monstruosidad y literatura: Afinidades y discordancias*, comps. María Alejandra Nallim y Raquel Guzmán. Avesol, 2024.

American Beauty. Dirigida por Sam Mendes. Dreamworks, 1999.

Bafico, Jorge. *El origen de la monstruosidad*. Aguilar, 2015.

Ballard, J. G. *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Irrecuperables, 2021.

Benítez-Aguilar, Ana María. «Manual de flora fantástica de Eduardo Lizalde: la fragilidad de las taxonomías». *Tema y Variaciones de Literatura*, n°45, (segundo semestre), 2015, pp. 345-378. bit.ly/3UNawKg

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica, 1983.

Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*. La Balsa de la Medusa, 2009.

Caleri, Silvina. «Incertidumbre, disgregación y condición humana: Los relatos de la filmografía apocalíptica y posapocalíptica del siglo XXI». *Inmediaciones de la Comunicación*, vol. 1, n° 16, 2021, pp. 87-111. Doi: 10.18861/ic.2021.16.1.3099

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, 1972.

Castro Flórez, Fernando. *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola, 2019.

Chul Han, Byung. *No cosas*. Taurus, 2021.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2013.

Dexter, Joseph P., Theodore Katz, Nilesh Tripuraneni, Tathagata Dasgupta, Ajay Kannan, James A. Brofos, Jorge A. Bonilla Lopez, Lea A. Schroeder, Adriana Casarez, Maxim Rabinovich, Ayelet Lushkov y Pramit Chaudhuri. «Quantitative Criticism of Literary Relationships». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n° 114, 2017, pp. E3.195-E3.204. Doi: 10.1073/pnas.1611910114

Doctor Strangelove. Dirigida por Stanley Kubrick. Columbia Pictures, 1964.

Don't Look Up. Dirigida por Adam Mckay. Netflix, 2021.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. DeBolsillo, 2014.

Elkad-Lehman, Ilana y Hava Greensfeld. «Intertextuality as an Interpretative Method in Qualitative Research». *Narrative Inquiry*, vol. 21, n° 2, 2011, pp. 258-275. Doi: 10.1075/NI.21.2.05ELK

El doctor Frankestein. Dirigida por James Whale. Universal Pictures, 1931.

El incidente. Dirigida por M. Night Shyamalan. 20th Century Fox, 2008.

Farrelly, Michael. «Rethinking Intertextuality in CDA». *Critical Discourse Studies*, vol. 17, n° 4, 2020, pp. 359-376. Doi: 10.1080/17405904.2019.1609538

Fisher, Mark. *De lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2018.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

Fowles, John. *El árbol*. Impedimenta, 2017.

Freaks: La parada de los monstruos. Dirigida por Tod Browning, MGM, 1932.

Gochenour, Phil. «Different Conditions Set Different Standards; The Ecology of Ethics in John Wyndham's *The Day of the Triffids*». *The New York Review of Science Fiction*, n° 274, 2011, pp. 1-39.

Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. McGraw Hill, 2014.

Imbert, Gerard. *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Cátedra, 2019.

——. *Cine posmoderno. Del mal-estar a la desaparición*. Shangrila, 2024.

Keetley, Dawn. «The "Vegetative Part": Organic and Plant Life in *The Walking Dead*». *Journal of Popular Television*, n° 1, 2015, pp. 37-55. Doi: 10.1386/jptv.3.1.37_1

Kim, Na-young. «A Study on the Intertextuality of Russian Media». *Pragmatics and Society*, vol. 14, n° 6, 2023, pp. 869-882. Doi: 10.1075/ps.22055.kim

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.

La noche de los muertos vivientes. Dirigida por George A. Romero. Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions, Off Color Films, 1968.

Le Guin, Ursula K. «Pensar la utopía». Traducido por Joaquim Mallafrè Gavaldà y Vicente Campos González. *Utopía*. Ariel, 2020, pp. 235-295.

Little Joe. Dirigida por Jessica Hausner. Coop 99, 2002.

Lizalde, Eduardo. «Manual de flora fantástica». *Vuelta*, n° 180, 1991, pp. 40-41. bit.ly/3Fli1Td

——. *Manual de flora fantástica*. Era, 2005.

Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna*. Cátedra. 2016.

M. El vampiro de Dusseldorf. Dirigida por Fritz Lang. Nero Films, 1931.

Mancini, C. Bruna. «Science (and) Fiction in Ballard's Vermilion Sands». *Altre Modernità*, n° 24, 2020, pp. 362-376. Doi: 10.13130/2035-7680/14520

Marie Pelt, Jean. *Las plantas*. Biblioteca Científica Salvat, 1985.

Marradi, Alberto, Nélida Archenti y Juan Ignacio Piovani. *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé, 2007.

Mason, Jessica. *Intertextuality in Practice*. John Benjamins, 2019. Doi: 10.1075/lal.33

Michelet, Jules. *La bruja. Un estudio de las supersticiones de la edad media*. Akal, 2021.

Minority Report. Dirigida por Steven Spielberg. 20th Century Fox, 2002.

Morgart, James. «Deleuzions of Ecohorror: Weighing Al Gore's Ecostrategy against *The Day of the Triffids*». *Horror Studies*, vol. 8, n° 1, 2017, pp. 115-30. Doi: 10.1386/host.8.1.115_1

O'Connell, Maria. «El Monstruo en el espejo: Miedo de sí mismo en la literatura grotesca». *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, n° 7, 2017, pp. 86-94. bit.ly/3PeWXlS

Opler, Morris Edward. *Myths and Tales of the Jicarilla Apache Indians*. American Folklore Society (vol. XXXI), 1938.

Picnic en Hanging Rock. Dirigida por Peter Weir. The Australian Film Commision, 1975.

Rees, Amanda. «From Technician's Ex-travaganza to Logical Fantasy: Science and Society in John Wyndham's Postwar Fiction, 1951-1960». *Osiris*, n° 1, 2019, pp. 277-296. bit.ly/3BtplLl

Richard, Sussane. «El análisis de contenido en la investigación sobre didáctica de la literatura». *Enunciación*, n° 1, 2009, pp. 145-164. Doi: 10.14483/22486798.3284

Shklar, Judith. *Sobre la utopía*. Página Indómita, 2021.

Shutter Island. Dirigida por Martin Scorsese. Paramount Pictures, 2010.

Stock, Adam. «The Blind Logic of Plants: Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids*». *Science Fiction Studies*, n° 3, 2015, pp. 433-457. Doi: 10.5621/sciefictstud.42.3.0433

Torrano, Andrea. «La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico». *Agora. Papeles de Filosofía*, n° 34, vol. 1, 2014, pp. 87-109. Doi: 10.15304/ag.34.1.1594

Walking Dead. Creado por Robert Kirkman. Circle of Confusion, Skybound Entertainment, Valhalla Motion Pictures, Darkwoods Productions, AMC Studios, AMC, Idiot Box Productions, 2010-2022.

Wells, Herbert George. *Grandes novelas*. RBA, 2019.

Wyndham, John. *El día de los trífidos*. Alianza (Colección Runas), 2021.