

La derivación ecologista del mito de Orfeo en *Canto yo y la montaña baila de Irene Solà*¹

Diego Zorita Arroyo

Universidad Autónoma de Madrid, España

diego.zorita@uam.es

Joaquín Macarro Sánchez

Universidad de Salamanca, España

joaquinmacarro@usal.es

DOI: <https://doi.org/10.37536/ecozone.2024.15.2.5162>



Resumen

Este artículo plantea una interpretación de *Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà a partir del mito de Orfeo. La tesis defendida es que no se trata de una actualización de la trama del mito al contexto actual, sino que la figura de Orfeo constituye, más bien, el autor modelo a partir del cual se construyen las múltiples voces narrativas que componen la novela. El canto como *incantamentum* órfico es asimilado como elemento del pacto ficcional de la obra para hacer creíbles y aceptables los múltiples narradores no humanos que componen el universo diegético de la novela. Sin embargo, a diferencia del mito clásico, el canto órfico no subyuga la voluntad y la capacidad de acción de los animales, poniéndolos al servicio del poeta, sino que les permite asumir una voz propia y dar cuenta de su experiencia del mundo. Es en este sentido en que defendemos que se trata de una derivación ecologista del mito de Orfeo pues el encantamiento que el canto órfico propicia desvela la singularidad de cada uno de los seres que componen la tierra, así como las interdependencias que existen entre ellos y que constituyen aquel organismo superior denominado Gaia.

Palabras clave: Ecología, encantamiento, ecocrítica, mitología, novela española contemporánea, neorruralismo.

Abstract

This article proposes an interpretation of Irene Solà's *Canto yo y la montaña baila* based on the myth of Orpheus. The text defends that instead of updating the myth's plot to the present context, the novel constructs its multiple narrative voices by using the figure of Orpheus as the model author. The chant as Orphic *incantamentum* is assimilated as an element of the fictional pact of the work to make credible and acceptable the multiple non-human narrators that compose the novel's diegetic universe. However, unlike the classical myth, the Orphic song does not subjugate the will and agency of the animals, placing them at the service of the poet, but allows them to assume a voice of their own and give an account of their experience of the world. It is in this sense that we argue that it is an ecological derivation of the myth of Orpheus, since the enchantment that the Orphic song brings about reveals

¹ Este artículo es parte del proyecto N. 101086202 (Speak4Nature), HORIZON-MSCA-2021-SE-01, financiado por la Unión Europea. Sin embargo, los puntos de vista y las opiniones que aquí se expresan pertenecen exclusivamente a su autor y no necesariamente reflejan los de la Unión Europea. Ni la UE ni la autoridad financiadora del proyecto se hacen responsables de tales opiniones.

the uniqueness of each of the beings that make up the earth, as well as the interdependencies that exist between them and that make up the higher organism called Gaia.

Keywords: Ecology, enchantment, ecocriticism, mythology, contemporary Spanish novel, neoruralism.

Introducción

En el cuadro del Museo del Prado *Orfeo y Eurídice* (1636-1638) de Rubens, vemos dos grupos de figuras diferenciados: la pareja de enamorados, a la izquierda, aparece iluminada por una luz tibia y muestra la mirada trémula de Orfeo, justo en el instante previo a girar la cabeza, su pupila alojada en el rabillo del ojo. Eurídice, con la cabeza ligeramente ladeada, mira el destino que tiene esperanza de abandonar. Ese destino está compuesto por las figuras ensombrecidas de Perséfone, angustiada y contrariada, y Plutón o Hades que, aparentemente distraído, parece conocer el final funesto del intento de salvación de Orfeo—interpretación ya ofrecida Platón en su *Banquete* y según la cual Hades únicamente habría mostrado al héroe un fantasma de su mujer—. A los pies de ambas figuras, yace el perro de tres cabezas que termina de corroborar la ubicación de la escena en el reino de los muertos.

El cuadro del Museo del Prado representa el momento de mayor tensión dramática en la vida de Orfeo y condensa el que quizá sea el acontecimiento fundamental de su mito. Extraordinariamente dotado para la música y el canto, Orfeo aparece representado en la *Geórgica IV* como el apasionado amante de Eurídice quien, perseguida por Aristeo, es fatalmente mordida por una serpiente venenosa que la condena a la muerte. Desesperado, acude Orfeo a las puertas del Hades que le son franqueadas por la inflexible Perséfone gracias al encanto de su música. Accede así Orfeo al inframundo, con lo que sobrepasa un límite que define constitutivamente al ser humano: la irreversibilidad de la muerte. Sin embargo, dicha extralimitación está condicionada: Orfeo puede no solo bajar a los infiernos, sino además sacar de allí a Eurídice, siempre y cuando no vuelva la vista atrás para corroborar que su amada le sigue y acompaña. Curiosidad irrefrenable o destino aciago, Orfeo lanza una mirada fatal detrás de sí que condena a Eurídice definitivamente a la muerte y a él a una vida de desesperanza.

Si bien es cierto que el descenso al inframundo marca el carácter del héroe, dada la excepcionalidad de la hazaña—únicamente acometida por otros héroes como Hércules y Ulises—, y en buena medida este acontecimiento explica la constitución de grupúsculos cuya fundación se atribuyó a Orfeo, los aspectos que aquí más nos interesarán del mito de Orfeo no tienen tanto que ver con su catábasis como con la dimensión metapoética de su canto. Aunque la reactualización del mito de Orfeo en *Canto yo y la montaña baila* concierne, también, al descenso a los infiernos que Orfeo acomete, su clave descansa más bien en la comprensión de su canto como *incantamentum* (Bauzá).

El orden de la argumentación a partir de este punto será el siguiente: expondremos los aspectos del mito de Orfeo más significativos en su relación con la novela de Irene Solà para, posteriormente, analizar el modo en que dichos motivos

son actualizados en la obra de la escritora catalana. Analizaremos cómo dicha actualización no consiste en una trasposición contemporánea del mito sino, más bien, en su asimilación en el proceso de construcción narrativa del universo ficcional de *Canto yo y la montaña baila*. En este sentido, Orfeo no comparece como personaje, ni el mito es un motivo de la obra; su presencia tiene un carácter implícito y habrá de rastrearse en la forma en que se construye la voz narrativa. Por último, abordaremos la derivación ecologista que la actualización del mito de Orfeo supone, atendiendo a los efectos que el canto encantatorio tiene en *Canto yo y la montaña baila*.

Tres dimensiones del mito de Orfeo

El canto como encantamiento

Habitualmente representado con la lira, como en el cuadro de Rubens que describíamos más arriba, Orfeo ha sido tradicionalmente considerado el epítome del poeta cantor, en un momento de la historia en el que la poesía estaba indisolublemente unida a la música y el canto. Orfeo constituía así una figura donde se vinculaban la poesía y la musicalidad; de hecho, en algunas narraciones del mito se le presenta enseñando a tocar la lira a los jóvenes héroes y es incluso considerado el creador o el perfeccionador de la lira, el hexámetro o el alfabeto (Molina Moreno, “La música de Orfeo” 48). Sin embargo, la particularidad de su canto no radica en su excelso dominio de la métrica ni el virtuoso manejo de la lira, sino, más bien, en su poder demiúrgico que goza de la capacidad de dar vida a lo inanimado. El canto de Orfeo sería, en este sentido, un encantamiento por cuanto tiene un influjo mágico en la naturaleza que, bien se anima por el efecto de su canto, bien se amansa. El poder taumátúrgico del canto de Orfeo llega hasta tal punto que es capaz de restaurar la armonía perdida y encantar a los seres del inframundo para que estos le franqueen el paso en su catábasis. La particularidad de su canto radica entonces en los efectos que produce sobre la naturaleza, en sus similitudes funcionales con los hechizos que reenvían, ineludiblemente, a los orígenes soteriológicos de la poesía.

Dicho efecto taumátúrgico de la poesía órfica puede ser caracterizado como un poder de control, de dominio o de domesticación. Esta idea trasluce en las descripciones del efecto encantatorio de su canto, como esta de Casadesús, refiriéndose a la Geórgica IV de Virgilio: “con los sonos de su voz y los armónicos acordes de su música lograba *que las fieras lo siguiesen, que los árboles, e incluso las rocas se inclinasen y moviesen a su paso y que los hombres se calmasen al oírlo*” (22-23; énfasis nuestro). Que los efectos del canto de Orfeo están bajo la égida de la dominación de la naturaleza puede confirmarse, no solo con descripciones contemporáneas, sino también con las referencias clásicas en que se describe su poder. En *Hipsípila*, una de las tragedias de Eurípides de la que hemos tenido una recepción más fragmentaria, se narra cómo Orfeo, frente al canto seductor de las sirenas, canta incluso mejor que ellas neutralizando su hechizo y logrando que los marineros no sucumban a su poder de atracción y, en última instancia, a la muerte.

Frente al poder de seducción del canto de las sirenas, la lira animada de Orfeo sale triunfante (García Gual y Hernández de la Fuente 15). Es más que evidente que lo que aquí se enfrenta son dos cantos de subyugación, pues ambos tienen la capacidad de desfondar la capacidad de acción de los individuos que lo escuchan y, de esa afrenta, sale triunfante el canto de Orfeo, como si su capacidad de dominación fuera superior al influjo de las sirenas.

Sin embargo, donde más claramente se presenta el carácter de dominación o domesticación de su lira es en su relación con el mundo natural.² En un fragmento de *Las Bacantes* leemos: “al son de la cítara Orfeo congregaba los árboles, congregaba las fieras con su inspirada música” (Eurípides, *Bacantes* 560-565). También en una obra de Eurípides, en este caso, el *Cíclope* podemos escuchar a Ulises decir: “Conozco un encanto mágico de Orfeo verdaderamente estupendo para que el tizón, penetrando en el cráneo sin que nadie lo impulse, pueda quemar al hijo de la tierra, el de un solo ojo” (Eurípides, *Cíclope* 646-649). Los versos de Simónides de Ceos, una de las primeras referencias textuales sobre el mito, presentan también el poder encantatorio de su canto desde la perspectiva de la domesticación: “Sobre su cabeza infinitos los pájaros revoloteaban y los peces saltaban fuera del agua azul al son de su bella canción” (García Gual y Hernández de la Fuente 15). Orfeo comparece como un héroe de la civilización que, mediante el poder domesticador de su canto, ablanda los corazones de los guerreros y subyuga a las fieras (Guthrie, *Orfeo y la religión griega*; Molina, “La música de Orfeo”). Veremos más adelante cómo hemos de comprender este carácter civilizador desde la perspectiva de la actualización ecologista del mito en la obra de Irene Solà, pero, por el momento, pasemos al segundo aspecto del mito significativo para nuestros propósitos.

El canto como revelación de la totalidad

En la interpretación que Adorno y Horkheimer hicieron del episodio de las sirenas en *La Odisea*, la significación del mito queda radicalmente invertida pues, en lugar de tratar de evitar escuchar y quedar subyugado por el canto de las sirenas, Odiseo debería haberse entregado a su canto para conocer los secretos que en él le serían revelados. Esta es la forma en que George Steiner interpreta aquel episodio de la *Dialéctica de la Ilustración* en su *Necesidad de música* y el que le sirve para iniciar una reflexión sobre el conocimiento revelado a través de la música. Dice Steiner, siguiendo la interpretación de Adorno y Horkheimer: “[Odiseo] No tiene tiempo para la sabiduría de las sirenas, que es la sabiduría original —ingenua, si se quiere— de los albores del pensamiento humano” (Steiner 180). El canto de las sirenas en la *Odisea*

² En su maravilloso libro *El velo de Isis*, Pierre Hadot distinguía dos formas de relacionarse y concebir la naturaleza: la actitud prometeica, que aspiraría a desvelar los secretos naturales a través de la técnica, y la actitud órfica, donde el desvelamiento se produciría a través de la poesía y el arte (2015). Consideramos que el canto como *incantamentum* constituye uno de los entrecruzamientos entre ambas actitudes que se da, paradójicamente, en el propio mito de Orfeo. El canto de Orfeo es al mismo tiempo una forma creativa de desvelar el mundo, pero, también, una forma de dominación. Su canto es tanto una creación como una técnica.

porta la promesa de la revelación de un conocimiento total. Esta asociación entre música y conocimiento no tiene únicamente carácter mítico, sino que está también presente en la visión platónica de la ciudad ideal donde la música constituye la materialización sensible más lograda de los principios de armonía y concordancia que rigen el universo. De este modo, junto a la filosofía y las matemáticas, la música sería el tercer componente del triángulo educativo que dichas disciplinas habrían de conformar.

Como señala el propio Steiner en *Necesidad de música*, esta idea devino lugar común en la Edad Media y el Renacimiento hasta el punto de informar la concepción de “la música de las esferas” según la cual los movimientos planetarios estarían organizados de acuerdo con patrones musicales (Steiner 124). Esta idea es la que también está presente en el potencial demiúrgico del canto de Orfeo como *incantamentum* que puede, mediante el hechizo de su ritmo y candencia, enlazar los distintos elementos de la naturaleza para mostrar su totalidad.³ Como señala Hugo Bauzá, “la poesía órfica parece ir tras las huellas de una sustancia evanescente que une las diversas especies y que enlaza incluso la vida con la muerte” (141). De tal modo, no se trataría, únicamente, de que el canto de Orfeo tuviera un efecto encantatorio sobre el mundo natural que se manifestaría en la animación de lo no viviente o mediante la domesticación de lo salvaje, sino que dicho encantamiento revelaría la unidad de aquello que anima, sacando a la luz la armonía subyacente del mundo. El canto como *incantamentum* se dota así de una dimensión cognoscitiva derivada de su capacidad para hacer hablar al mundo natural. Las resonancias ecológicas de esta idea únicamente se harán audibles poniendo en juego las relaciones de interdependencia que rigen la relación entre las diversas especies, idea que desarrollaremos analizando el universo ficcional de *Canto yo y la montaña baila*.

El canto y la domesticación de los muertos

Como señalábamos al principio del texto, quizá el rasgo más distintivo del mito de Orfeo sea su catábasis; Orfeo consigue franquear las puertas del Hades y superar todos los peligros que se cruza en el Inframundo, todo ello con el propósito de traer de vuelta a Eurídice al mundo de los vivos. El acceso al inframundo es sólo posible gracias, de nuevo, al poder de su canto y a la capacidad persuasiva de su palabra, con los cuales consigue enternecer a las bestias del inframundo y embelesar incluso al perro de tres cabezas. La catábasis certifica así el poder demiúrgico del canto de Orfeo, que ejerce también su influjo sobre las bestias del inframundo, pero sirve asimismo para caracterizar al vate tracio como un mediador entre los dos mundos. Concedor de la faz oculta del mundo vivo, Orfeo es el único capaz de traer noticia de la muerte al mundo de la vida, su canto será el portador de la voz de ultratumba pues

³ Puede consultarse el texto de Molina Moreno, Francisco, “Non-musical notes on the Orphic Lyra (OF 417)”, en Herrero de Jáuregui, M.; Jiménez San Cristóbal, A. I.; Luján Martínez, E. R.; Martín Hernández, R.; Santamaría Álvarez, M. A., y Torallas Tovar, S. (eds.), 2011: Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 147-151.

ha conseguido tener experiencia de la muerte y retornar al mundo de los vivos. Esta característica del mito de Orfeo—su papel mediador entre los vivos y los muertos—será también determinante en la construcción de la voz narrativa de *Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà, que pasamos a analizar ahora.

***Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà: una red de relaciones rimadas por un estribillo**

Canto yo y la montaña baila podría inscribirse dentro de una corriente cada vez más pujante de la narrativa española contemporánea que ha recibido el epíteto de neorrural (Resina y Viestenz; Mora). Esta es la propuesta de Rosa Berbel en un artículo de 2022 que precisaba que, a diferencia de otras novelas, que pueden incurrir en la idealización o la demonización del campo, *Canto yo y la montaña baila* se posicionaba de modo peculiar ante dicha dicotomía⁴ pues no pretendía tanto abordar los conflictos políticos y culturales derivados de esa relación sino, más bien, “atender, desde los márgenes de la creación, a la común destrucción del tejido social campesino y de las formas de vida naturales” desde “un entendimiento profundo de sus estructuras y su lenguaje” (Berbel 308). En este sentido, *Canto yo y la montaña baila* puede inscribirse dentro de este giro neorrural no tanto por la ubicación de la diégesis sino, más bien, por la recuperación de toda una cosmovisión—que implica mitos, relatos y tradiciones compartidas—de clara raigambre rural. Asimismo, frente a otras obras de corte neorrural—como *Feria* de Ana Iris Simón—, el acercamiento al campo no se realiza a partir de la reconstrucción idealizada de las instituciones que, supuesta y esencialmente, lo caracterizaban—como la familia—sino a partir de las cosmovisiones de la naturaleza contenidas en mitos y leyendas rurales. *Canto yo y la montaña baila* elude así los efectos más perniciosos de una reconstrucción idealizada del pasado pues lo que reconstruye no es la Historia, sino las historias que los campesinos y habitantes de la Alta Garrotxa se contaban para representar la naturaleza.

Si bien es cierto que, en cierto sentido, la novela podría adscribirse a esta corriente, su peculiaridad se manifiesta desde las primeras páginas del texto y es que su primera sección, titulada “El rayo”, presenta una escena de tormenta, un paisaje lluvioso. De acuerdo con esta descripción somera, el lector podría pensar que “El rayo” constituye un capítulo introductorio donde, al modo de la novela decimonónica,

⁴ Quizá el único capítulo de la novela donde se aborda la problemática relación entre el campo y la ciudad sea titulado “La escena” donde se reflejan irónicamente las idealizaciones que, desde la ciudad, se realizan del campo a partir de un visitante de Matavaques que profiere frases tan manidas como la siguiente: “Todos los demás nos hemos olvidado de la trascendencia de la vida. Los de la ciudad vivimos rebajados con agua. Pero aquí, aquí se vive todos los días” que expresan con gracejo aquel lugar común según el cual el campo y el mundo rural son un reducto de la vida auténtica. Nuestro posicionamiento se sitúa en la línea de Raymond Williams y entendemos, por tanto, que la dicotomía campo-ciudad tiene valor puramente analítico, pues en el plano ontológico campo y ciudad son dos especificaciones del modo de producción capitalista y la precondition de la división del trabajo. Se trataría, entonces, “de continuar viendo sus interrelaciones y a través de ellas, la forma real de la crisis subyacente” (Williams 388).

un narrador heterodiegético describe el paisaje o el entorno en que van a desarrollarse los acontecimientos dramáticos. Sin embargo, en este primer capítulo es el propio paisaje el que constituye un acontecimiento dramático y, en tanto que acontecimiento dramático, fuerza al lector a dejar de considerarlo como un paisaje — es decir, fuerza al lector a dejar de considerarlo como una escena externa que se ofrece a la contemplación de un ojo que observa— para tratarlo como un fenómeno con capacidad de acción. La tormenta que comparece en el primer capítulo de la obra no es el contexto donde se desarrollaron los acontecimientos, es ella misma el propio acontecimiento que, como veremos, mata a uno de los personajes de la obra.

Que la naturaleza deje de estar representada como un objeto externo al ser humano con el que mantenemos una relación contemplativa se logra, en *Canto yo y la montaña baila*, mediante una curiosa utilización de la narración homodiegética pues es la propia naturaleza la que, a través de sus distintas especies y elementos, comparece en la obra como un personaje que se arroga la voz narrativa. No podemos considerar la naturaleza como paisaje pues la naturaleza es un elemento vivo, con facultad agente, no solo por las acciones que realiza sino por su capacidad para describirlas, para ofrecer una representación verbal de su proceder.

De tal forma que el universo ficcional de *Canto yo y la montaña baila* se constituye a partir de una peculiar voz narrativa que está construida sobre la acumulación de múltiples narradores homodiegéticos cuya particularidad es que no son, solamente, animales humanos, sino también animales no humanos e, incluso, seres inertes como las placas tectónicas que protagonizan la sección titulada “La colisión”. Sabiendo esto la primera frase del texto queda dotada de su sentido pleno pues “Llegamos con las tripas llenas” (Solà 13) no es la satisfecha constatación del viajante que, después de un largo camino, franquea los muros de la ciudad, sino la alegre confesión de unas nubes que “con el vientre negro, cargado de agua oscura y fría” (Solà 13) van a descargar sus saturados estómagos sobre los campos de la Alta Garrotxa catalana desencadenando una violenta tormenta con carga eléctrica que mata a Domènec, marido de Sió, y padre de Hilari y Mía, habitante de uno de los pequeños pueblos que jalonan esta zona montañosa. Las nubes no pueden ser contempladas como paisaje porque realizan uno de los actos que, tradicionalmente, ha dado inicio a la acción dramática; por continuar con la metáfora, las nubes son las asesinas de Domènec y las causantes del desarrollo del drama.

Y entonces lanzamos el segundo rayo. Veloz como una serpiente. Enfadado. Abierto como una telaraña. Los rayos van donde se les antoja, como el agua y los aludes, como los insectos pequeños y las urracas, a las que atrae todo lo brillante. La navaja, fuera del bolsillo de Domènec, brilló como un tesoro, como una piedra preciosa, como un puñado de monedas. Nos vimos reflejadas en la hoja de metal como en un espejo. Como si nos abriera los brazos, como si nos llamara. Los rayos se meten donde se les antoja, y el segundo se metió en la cabeza de Domènec. Dentro, muy dentro, hasta el corazón. Y todo lo que vio dentro de los ojos era negro, por la quemadura. El hombre se desplomó en la hierba y el prado puso la mejilla contra la de él, y todas nuestras aguas, alborotadas y alegres, se le metieron por las mangas de la camisa, por debajo del cinturón, dentro de los calzoncillos y de los calcetines, buscando la piel todavía seca. Y se murió. (Solà 16)

Podría pensarse que el uso de múltiples narradores homodieéticos—desde una perra llamada Lluna hasta un corzo, pasando, como decía previamente, por las placas tectónicas que configuraron el perfil montañoso de la zona, hasta una niña tullida víctima de la Guerra Civil—propicia un cierto fragmentarismo en la obra y, aunque a nivel narrativo, esta descripción sea precisa, no resulta una caracterización apropiada para el universo ficcional que estos múltiples narradores construyen pues, entre sus distintas narraciones, reaparecen elementos y acciones que contribuyen a destacar las relaciones que existen entre todos los miembros del ecosistema representado, más que a subrayar la incompletitud de un todo inalcanzable. En este sentido, las relaciones de interdependencia y coevolución que rigen el universo representado colocan a los animales como sujetos dignos de consideración pues son fundamentales para la pervivencia de una vida en común entre distintas especies (Haraway).⁵ Quizá otro de los casos más significativos a este respecto sea el del corzo que aparece en un capítulo de la segunda parte del texto como narrador de sus primeros años de vida y que, después de experimentar el gozo de los sentidos, es perseguido por unos cazadores de los que airoosamente logra escapar.

El aire olía a madrugada, que es un olor sin sabor, como el agua, tan buena que no se puede describir, y se oía el ruido de las ramas altas de los árboles y de los pájaros alegres y cantadores. Y de pronto se levantó el viento, como si fuera un cuello, y entonces olí aquel olor apestoso, el olor terrible de animal pelón que aún tenía clavado en lo más hondo de mi miedo. (60)

Sus perseguidores son Hilari y Jaume, dos jóvenes de la Alta Garrotxa cuyo destino fúnebre se esconde en la escopeta. El corzo nos narra su alborozo por oír el disparo y seguir sintiendo la velocidad en sus piernas, por no haber sido cazado; el lector sabe, sin embargo, que dicho disparo ha herido de muerte a Hilari, “que Jaume, el de los gigantes, ha disparado a Hilari, de Matavaques” (54). Esta segunda muerte propicia tanto la desaparición de Jaume del universo ficcional como la muerte de los relatos y poemas que Hilari, el campesino poeta, guardaba consigo. Jaume, el de los gigantes, no volverá a aparecer en la obra hasta la última sección del texto, donde lo encontramos trabajando como camarero en el Montseny, ejerciendo como uno de los múltiples narradores de la obra. Después de una larga noche de trabajo, conduce hacia la salida del pueblo cuando un corzo se cruza en su camino sin que pueda evitar atropellarlo. La caza involuntaria de este segundo corzo reconectará a Jaume con su pasado y le permitirá disculparse ante Mía, hermana de Hilari y antiguo amor de Jaume.⁶

⁵ En este sentido, es especialmente relevante la sección dedicada a las setas, de la que se hablará más adelante.

⁶ El género literario clásico al que nos reenvían estas narraciones breves protagonizadas por animales que tienen el don de la palabra es la fábula. Sin embargo, a diferencia de aquellas, no se produce en *Canto yo y la montaña baila* una antropomorfización del comportamiento de los animales para deducir de sus peripecias una máxima moral. En la obra de Irene Solà el comportamiento de los animales no es subordinado a una “función argumental” por utilizar los términos de Ferlosio, sino que es descrito en “su absoluta alteridad, en su extrañeza, en su soberanía irreductible” (Ferlosio 13). No estamos, por tanto, ante fábulas pues los animales que pueblan el universo ficcional de *Canto yo y la montaña baila* no son personajes, es decir, no son “unidades unívocas y unidimensionales de conducta y de intención”

Las relaciones de interdependencia que dotan de unidad al universo ficcional de la obra no solo se dan entre personas y animales,⁷ sino que también se establecen entre elementos naturales. El agua descargada por la tormenta en la primera sección de la obra es recibida por las setas en el texto que cierra el primer capítulo. Así, escuchamos a las setas decir: “la lluvia dice pin, pin, pin. La lluvia dice pin, pin, pin. Nosotras nos la tragamos. La lluvia viene de sitios y sabe cosas. [...] La lluvia nos despierta, un despertar fresco y renovado” (Solà 40). Consideramos que las relaciones de interdependencia que se tejen entre los distintos elementos de la obra no pueden entenderse únicamente como relaciones sociales y/o dramáticas, sino como relaciones ecosistémicas rimadas a través de un estribillo. Merece la pena citar un fragmento de *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics* de Jane Bennett:

One also notes that the word enchant is linked to the French verb *to sing: chanter*. To “en-chant”: to surround with song or incantation; hence, to cast a spell with sounds, to make fall under the sway of a magical refrain, to carry away on a sonorous stream. The philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari describe the refrain as having a transformative or “catalytic function: not only to increase the speed of the exchanges and reactions in that which surrounds it, but also to assure indirect interactions between elements devoid of so-called natural affinity, and thereby to form [new] organized masses. (6)

Podríamos decir que el universo ficcional de *Canto yo y la montaña baila* se presenta como una abigarrada colección de singularidades cuyas relaciones de interdependencia ecosistémicas se hacen visibles a través del canto. Es precisamente el canto de cada uno de los animales el que hace que elementos aparentemente exentos de afinidad natural se constituyan en nuevas masas organizadas. La visión ecosistémica del mundo natural que construye Irene Solà presenta lo que Ingold llama un espacio fluido o un “meshwork” (en contraposición a un *network*) de relaciones (1805), ya que no describe a los seres desde una esencia estática, sino desde el movimiento y la acción: cada narrador es un *fluir*, descrito no por qué es sino por cómo se relaciona con el mundo, por su tiempo y su velocidad. Esto es, cada parte de la naturaleza se define por cómo interactúa con las demás, en vez de por algo propio y ajeno al mundo exterior. Esta voz narrativa desgarrar por completo la separación Yo/mundo, sujeto/objetos. Y esto se aplica a cada ser y cada ente, desde las setas a las montañas, de las personas a la poesía. El mundo de Solà, como el nuestro, debe entenderse desde “formative and transformative processes [...] To understand how people can inhabit this world means attending to the dynamic processes of world formation in which both perceivers and the phenomena they perceive are necessarily immersed” (1801). Así, la visión de la naturaleza ha evolucionado desde esa separación ente/mundo (extrapolable a la separación

(Ferlosio 21). A esta conclusión también han llegado algunos críticos de los llamados estudios literarios animales como McHugh quien señala que “reading animals as metaphors, always as figures of and for the human, is a process that likewise ends with the human alone on the stage. Now you see the animal in the text, now you don’t” (24).

⁷ Para una revisión general de los estudios literarios sobre animales se puede consultar el artículo de Borgards.

humanos/naturaleza), hasta esta ecología de interconexiones y flujos. Este fluir, asimismo, explica el componente metamórfico de algunos de los relatos, donde los límites de los seres no están del todo cerrados o definidos.

La presencia de Orfeo como autor modelo en *Canto yo y la montaña baila*

Una vez expuesta la arquitectura narrativa de la obra y una vez descritos algunos de los elementos de su universo ficcional, cabría preguntarse: ¿en qué sentido puede considerarse *Canto yo y la montaña baila* una actualización del mito de Orfeo? A lo largo del texto no se encuentra referencia directa alguna al mito clásico, aunque podría señalarse que, en la caracterización de Hilari como poeta, se advierten resonancias de la figura de Orfeo. Hilari es un poeta cantor que tiene una comprensión orgánica de la poesía como un ente vivo que nace y muere en el instante de su producción y recepción y que está indisolublemente ligada a la recitación. Hilari no consigna sus versos en el papel “porque el papel es el agua dulce del río que se pierde en el mar” y la caracterización que realiza de la poesía se funda en sus similitudes con el orden natural: “La poesía tiene que ser libre como un ruiseñor. Como una mañana. Como el aire suave del atardecer” (Solà 69). De hecho, el título de la obra está contenido en uno de los poemas que Hilari compone y confirma el potencial demiúrgico que Hilari otorga al canto poético. Dice:

Canto como si plantara,
como si hiciera una mesa,
como si alzara una casa,
como si trepara a una loma,
como si comiera una nuez,
como si encendiera una brasa.
Como Dios creando animales y plantas.
Canto yo y la montaña baila. (Solà 71)

Como un dios creador, el canto del poeta anima a la montaña y la hace bailar. En esta caracterización del poder taumatúrgico de la poesía vemos emerger la idea del canto como *incantamentum*, rasgo distintivo del mito órfico. Pero las similitudes que este personaje guarda con Orfeo trascienden el plano del canto. Así como Orfeo, Hilari parece tener un papel mediador entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos pues, tras su muerte, le vemos relacionarse con personajes que pertenecen a un tiempo pretérito con respecto al tiempo en que se desarrolla el universo ficcional de la obra. Es el caso de su relación con Eva, una niña que perdió una pierna en la Guerra Civil, con la que Hilari mantiene una relación de fraternidad y a la que dedica uno de sus poemas:

Yo tengo una paloma
tan bonita como el sol,
tiene una pata mala
y un muñón como una col.

Ríe la golondrina
y juega durante el día,
pero al caer la noche,

maúllan las pesadillas.

Sueña con falangistas,
curitas y soldados,
yo canto, fuera el miedo,
pajarito, se han marchado.

Yo tengo una paloma
que es alegre como el pan,
me llama hermanito,
yo le hago de germà. (Solà 80)

Este papel mediador entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se hace palmario en el capítulo titulado “El fantasma” narrado, en este caso, por Mía, la hermana de Hilari. Bajo la égida del sueño y la noche, Hilari visita a Mía, mucho tiempo después de haber muerto, para recordar juntos etapas de su vida pasada y para que Mía satisfaga la curiosidad de Hilari sobre la vida y la muerte de su madre. Podría señalarse que estas similitudes entre Hilari y Orfeo carecen de especificidad y que, en realidad, habrían de comprenderse, más bien, en el marco de concepciones tradicionales de la poesía que están presentes en mitos y relatos de otras culturas. De este modo, así como las múltiples leyendas oriundas del Pirineo catalán que aparecen recogidas en la novela—como la fiesta del oso, recogida en la sección titulada “Cristina” o las mujeres del agua, que aparecen a lo largo de toda la novela—,⁸ la construcción del personaje de Hilari bebería de esa mitología. No obstante, sin menoscabo de la influencia que dichas leyendas hayan podido tener, creemos que la presencia de Orfeo en la obra de Irene Solà es fundamental precisamente por la importancia que adquiere en tanto autor modelo (Eco 90) para la construcción la voz narrativa de la novela.⁹

Como hemos señalado previamente, a nivel de técnica narratológica, la novela de Irene Solà está construida mediante la acumulación de múltiples narradores homodiegéticos cuyas diversas voces y perspectivas configuran un universo ficcional cerrado. La particularidad de dichos narradores es que buena parte de ellos no son seres humanos, sino animales o seres naturales inertes—setas, perros, corzos, tormentas, montañas...—que *hacen como si* hablaran. El pacto ficcional que la obra plantea al lector es aceptar que todos estos seres están dotados de palabra; la voluntaria suspensión del descreimiento que la obra pide al lector consiste en admitir

⁸ La recuperación de las leyendas y narraciones populares sobre los animales pone de manifiesto cómo la comunidad ecosistémica representada en el texto tiene también un carácter semiótico, pues nuestra relación con los animales está mediada por las diversas formas en que los representamos. En este sentido, los animales habrían de ser considerados figuras tal y como Donna Haraway define este término: “Figures are not representations or didactic illustrations, but rather material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another. For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality” (4).

⁹ Si Orfeo aparece de forma implícita como autor modelo, los mitos y leyendas del Pirineo catalán sí que aparecen mencionadas y reescritas, como si la intención fuera, por una parte, corroborar que Orfeo sigue formando parte de nuestro mundo cultural y, por otra, preservar las leyendas y mitos propios del Pirineo catalán para que no mueran con las culturas de supervivencia rurales que los transmitieron en el tiempo.

que los animales pueden hablar y describir el mundo. La propuesta de interpretación que queremos defender aquí es que este pacto ficcional está regido por la figura de Orfeo, es decir, que Orfeo comparece en *Canto yo y la montaña baila* como el modelo desde el que se articulan las múltiples voces narrativas que componen el universo ficcional de la obra. La autora se coloca en la posición de Orfeo y asumiendo su canto hace hablar a la abigarrada colección de seres que pueblan el texto, de modo que no se trata de una actualización referencial del mito, sino de su empleo como marco ficcional en que se desarrollará la obra.

La autora construye múltiples voces narrativas haciendo *como si* su voz fuera un encantamiento cuyo influjo mágico en la naturaleza nos permite escuchar y comprender la particular experiencia del mundo que tienen los distintos animales que pueblan la obra. Este pacto ficcional no solo consiste en la actualización del motivo del canto como *incantamentum* sino también en la recuperación de la idea del canto como revelación de la totalidad pues son los distintos animales cantores, las múltiples voces narrativas, las que componen un universo ficcional cerrado caracterizado por su circularidad, donde priman las relaciones de comunicación e interdependencia. Es precisamente a través del encanto del canto como se revela la compleja y armónica arquitectura que reúne a todos los seres de la obra y la que hace de ese conjunto de masías de la Alta Garrotxa un ecosistema en el que nos adentramos a partir de la experiencia que de él tienen todos los seres que lo componen.

Puesto que es Orfeo el autor modelo (Eco 90)¹⁰ desde el que se construyen las distintas voces narrativas, no resulta incoherente o inverosímil que personajes muertos tomen la palabra de acuerdo con las particulares reglas que este modelo habilita. En la medida en que Orfeo tiene una función mediadora entre el mundo de los vivos y los muertos, en cuanto que Orfeo retorna del inframundo y trae la voz de ultratumba al mundo de los vivos, no resulta paradójico o inconsecuente que algunas de las voces narrativas de la obra sean personajes cuya muerte forma parte de la diégesis, siendo quizá el caso más significativo el de Hilari que aparece junto a Eva en el capítulo “El hermanito de todos” para mostrarle a su “palomita” el escondite en que se guarece su padre, Domènec. Este hecho permite que en la obra se subviertan las relaciones de continuidad y sucesión que rigen el tiempo de la vida para fundar una realidad estética donde vivos y muertos conviven *como si* la muerte no fuera un hecho irreversible. Así también ocurría en el mito de Orfeo pues, a pesar de no ser capaz de vencer a la muerte, por el tiempo que dura su canto el poder de las fuerzas de ultratumba queda suspendido (Bauzá 148).

De hecho, la subversión cuestiona la propia forma narrativa de la obra pues los acontecimientos que en ella se relatan no se presentan regidos por una relación argumental y no se inscriben en una única temporalidad. En la medida en que la obra aspira a respetar la radical alteridad de los seres que representa, los animales no

¹⁰ Recuérdese que para Eco el autor modelo no guarda necesariamente ninguna relación con el autor real, sino que es la figura que el lector construye a partir de ciertos elementos textuales —como el estilo o el uso de las voces narrativas—.

comparecen como funciones argumentales (Ferlosio 21) sino como existencias autónomas con su temporalidad propia. El corzo nace y, con su ritmo acelerado de presa asustadiza, nos narra apenas unos días de parto y de vida. Las setas, en cambio, nos hablan desde una pluralidad de tiempos y seres, con una narrativa en la que el micelio cobra conciencia y la mente colmena nos habla desde la primera persona del plural, con frases cortas como mil momentos presentes, sin sentido del tiempo ni de la muerte. Y la montaña—que sirve como bisagra de la obra y condición de posibilidad del ecosistema—imprime su vejez a lo largo de eones, abarcando en unas pocas páginas millones de años y de vidas, insignificante a sus muertes. Consideramos que esa subversión de la forma narrativa y de la temporalidad lineal es, en *Canto yo y la montaña baila* un gesto ético pues “guardar celosamente la distancia con las cosas, reconocer su incommovible alteridad, es la primera condición de todo conocer” (Ferlosio 15). En el reconocimiento de nuestra radical diferencia con los animales descansa la posibilidad de que podamos conocerlos. Pasamos ahora a analizar la dimensión ética y ecológica de esta actualización del mito.

Un canto que no somete. La derivación ecologista del canto como *incantamentum*

Una vez apuntaladas las concomitancias entre el mito de Orfeo y *Canto yo y la montaña baila* que, insistimos, no consisten en las referencias directas al mito sino en su asimilación como autor modelo (Eco), cabe destacar ahora la sutil y elegante derivación del mito que Irene Solà opera en su obra. Como señalábamos previamente, Orfeo es un héroe civilizador por cuanto su canto doma a las fieras y somete la voluntad de los hombres, incluso en aquellos dominios que están más allá de la jurisdicción humana, como es el mundo de ultratumba. Su papel como héroe civilizador consiste en el control y la dominación de la primera naturaleza de modo que su relación con animales y seres inertes siempre se da como una relación de subyugación al embeleso de su lira. Dicha dominación sacaría a la luz la armonía preexistente en el orden natural y revelaría la totalidad escondida de la naturaleza. En el caso de *Canto yo y la montaña baila* animales humanos, no humanos y plantas no quedan subyugados a la lira órfica, sino que, más bien, hablan por sí mismos, toman la palabra.

En la medida en que Orfeo queda en un segundo plano,¹¹ como un autor modelo en la sombra cuya presencia únicamente se hace sensible en la construcción

¹¹ La disolución de la figura de Orfeo—es decir, la desaparición tanto del sujeto como punto de polarización afectiva como del carácter agónico de la trama del mito clásico—también trae consecuencias en la estructura “mítica” que nos propone Solà. Si el mito clásico se articulaba según una trama agónica donde la capacidad de acción de la mujer estaba radicalmente desfondada—podríamos decir que el mito sigue lo que Teresa de Laurentis denomina la estructura narrativa edípica (187-189), es decir, una narrativa en la que el hombre se vuelve héroe en detrimento de la mujer y la naturaleza—en *Canto yo y la montaña baila* la desaparición de Orfeo como punto de polarización afectiva posibilita que no haya figuras negativas, ni otredades que sirvan de desarrollo, premio o reto a ningún protagonista.

de las múltiples voces narrativas, no hay ningún tipo de interferencia con el canto de cada uno de estos seres que no están animados y dominados sino únicamente encantados, insuflados por un canto vivificante. El componente de domesticación y dominio que regía el canto como *incantamentum* en el mito órfico desaparece por completo en la obra de Irene Solà para que sea la propia naturaleza la que hable, dando testimonio de su experiencia del mundo y marcando las relaciones de interdependencia sobre las que se sostiene su existencia.

Es en este preciso sentido en que se puede considerar que la actualización del mito de Orfeo en la obra de Irene Solà es ecologista pues postula una relación de escucha del mundo vivo en la que Orfeo tiene una función meramente propiciatoria. Asimismo, la revelación de la totalidad que, en el mito clásico, tenía como condición de posibilidad la domesticación de los animales emerge, en el texto de Irene Solà, como una consecuencia de las relaciones de interdependencia que se revelen a través de los múltiples cantos de los seres. *Canto yo y la montaña baila* puede ser considerada, por tanto, como una contribución ficcional al cuestionamiento ecologista del concepto moderno de autonomía, al que Bruno Latour ha dedicado buena parte de su obra, pero que también ha sido criticado por autoras ecofeministas como Yayo Herrero:

El imaginario colectivo continúa sutilmente entreverado por la lógica de la dominación sobre la naturaleza. Sumida en un preocupante analfabetismo ecológico, una buena parte de la sociedad y muchas de sus instituciones continúan pensando que un río es una tubería de agua y que los animales son fábricas de proteínas. La mayor parte de la ciudadanía no se siente ecodependiente y considera que la ciencia y la técnica serán capaces de resolver todos los deterioros que ellas mismas crean. (286-287)

Dicha lógica de la dominación es la que alienta el mito clásico, pues con su hazaña Orfeo parecía trascender las limitaciones humanas. Frente a este canto a la dominación y la autonomía, en la obra de Irene Solà podría hablarse de una sacralidad inmanente al mundo descrito que no es revelada por efecto de la dominación y la subyugación, sino por la dignificación de los seres que lo componen y que lo hacen habitable.

El acceso al mundo natural que la obra ofrece, como si pudiéramos experimentar—mediadas por el lenguaje—las sensaciones de diferentes animales humanos y no humanos y de diferentes seres, vivos y no vivos, consigue revelar el carácter extraordinario y milagroso del mundo que nos rodea al hacer sensible a un tiempo tanto la radical singularidad de cada uno de los seres que lo conforman como la armónica unidad que juntos componen y mantienen. Si Gaia ha de constituir un nuevo cosmograma (Arenas) que sustituya las visiones mecanicistas y burdamente racionalistas de la naturaleza, como han propuesto Bruno Latour (2019) o Jorge Riechmann (2022), a partir de las obras de Lynn Margulis o James Lovelock, la obra de Irene Solà puede constituir un primer punto de partida en la constitución de un

nuevo mito gaiano que transforme radicalmente nuestra relación con la naturaleza y eduque y cultive nuestra capacidad para la fascinación y el asombro.¹²

Canto yo y la montaña baila puede ser leído, entonces, como un libro que encanta nuestra relación con la naturaleza. Para Jane Bennett, el encantamiento “entails a state of wonder, and one of the distinctions of this state is the temporary suspension of chronological time and bodily movement. To be enchanted, then, is to participate in a momentarily immobilizing encounter; it is to be transfixed, spellbound” (5). Si bien es cierto que nuestra tradición intelectual ha considerado el encantamiento como un modo de relación con la naturaleza producto de un determinado desarrollo del conocimiento y las creencias humanas ya pretérito, Jane Bennett defiende que el encantamiento constituye también una predisposición hacia el mundo natural que puede ser cultivada y ejercitada y que guarda todo un potencial ético como afecto que movilice nuestra voluntad moral. El libro de Irene Solà puede servir a este propósito en la medida en que nos hace percibir todo el inmenso mundo que, oculto a nuestros sentidos, late en la vida de la tierra. Tomando mayor consciencia de la singularidad de los seres con los que la compartimos podremos quizá también minimizar su daño y su sufrimiento y, en última instancia, evitar su extinción.

Artículo recibido 17 junio 2023

Versión final aceptada 3 enero 2024

Referencias citadas

- Arenas, Luis. “¿Es Gaia el cosmograma que necesitamos?”. *Pensamiento al margen. Revista digital de ideas políticas*, no. 18, 2023, pp. 65-71.
- Armstrong, Karen. *Naturaleza sagrada: Cómo podemos recuperar nuestro vínculo con el mundo natural*. Crítica, 2022.
- Bauzá, Hugo Francisco. “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como *incantamentum*”. *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 62, no. 1, 1994, pp. 141-52.
- Bennett, Jane. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton University Press, 2001.
- Berbel García, Rosa María. “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural (2013-2020)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 19, 2022, pp. 297-316. <https://doi.org/10.7203/KAM.19.21748>.
- Bordoy, Francesc Casadesús. “Orfeo. El poder encantador de la música y la palabra”. *La mitología*, editado por Francesc Casadesús Bordoy, Universitat Illes Balears, 1999.

¹² Para una revisión de la importancia de los mitos en nuestra relación con el mundo natural se puede consultar el libro de Armstrong, Karen. *Naturaleza sagrada: Cómo podemos recuperar nuestro vínculo con el mundo natural* (2022) donde leemos: “hemos de pensar buenos mitos que nos ayuden a fomentar un sentimiento de veneración hacia la tierra como realidad sagrada, puesto que, de no concretar alguna forma de revolución espiritual capaz de contrarrestar las tendencias destructivas de nuestro ingenio tecnológico, no lograremos salvar el planeta” (30).

- Borgards, Roland. "Introduction: Cultural and Literary Animal Studies." *Journal of Literary Theory*, vol. 9, no. 2, 2015, pp. 155-160. <https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0008>.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.
- Eurípides. *Tragedias I*. Edición de Carlos García Gual, Gredos, 1979.
- Eurípides. *Tragedias III*. Edición de Carlos García Gual, Gredos, 1979.
- Ferlosio, Rafael Sánchez. *Altos Estudios Eclesiásticos. Gramática. Narración. Diversiones*. Debate, 2015.
- García Gual, Carlos, y David Hernández de la Fuente. *El mito de Orfeo: estudio y tradición poética*. Fondo de Cultura Económica de España, 2015.
- Guthrie, W. C. K. *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el movimiento órfico*. Siruela, 2003.
- Hadot, Pierre. *El velo de Isis: Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Alpha Decay, 2015.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Herrero, Yayo. "Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible". *Revista De Economía Crítica*, vol. 2, n.º 16, junio de 2021, pp. 278-07, <https://www.revistaeconomicacritica.org/index.php/rec/article/view/334>.
- Ingold, Tim. "Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World". *Environment and Planning A: Economy and Space*, vol. 40, no. 8, 2008, pp. 1796-1810.
- Latour, Bruno. *Dónde aterrizar*. Taurus, 2019.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra, 1992.
- McHugh, Susan. "Animal Farm's Lessons for Literary (and) Animal Studies." *Humanimalia. A Journal of Human/Animal Interface Studies*, vol. 1, no. 1, 2009, <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue01/pdfs/Susan%20McHugh.pdf>
- Molina Moreno, Francisco. "La música de Orfeo." *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, coordinado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús, Akal, 2008, pp. 33-58.
- . "Non-musical Notes on the Orphic Lyra (OF 417)." *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments*, editado por M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, E. R. Luján Martínez, R. Martín Hernández, M. A. Santamaría Álvarez, y S. Torallas Tovar. De Gruyter, 2011, pp. 147-151.
- Mora, Vicente Luis. "Líneas de fuga "neorrurales" de la literatura española contemporánea". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 4, 2018, pp. 198-221. <https://doi.org/10.26754/ojs.tropelias/tropelias.201843071>.
- Resina, Joan Ramon, y William Viestenz. *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Riechmann, Jorge. *Simbioética: Homo sapiens en el entramado de la vida*. Plaza y Janés, 2022.
- Solà, Irene. *Canto yo y la montaña baila*. Anagrama, 2020.

Author: Zorita Arroyo, Diego y Joaquín Macarro Sánchez, Title: *La derivación ecologista del mito de Orfeo en Canto yo y la montaña baila de Irene Solà*

Steiner, George. *Necesidad de música*. Grano de sal, 2019.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Prometeo Libros, 2021.


Ecozon®

Vol 15, No 2