

Hélice



Volumen IV, nº 10 · Primavera-verano de 2018

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

BIBLIOGRAFÍA IV

Literatura especulativa

REFLEXIONES

Fernando Ángel Moreno

Iris Aragoneses

José Luis Arroyo Barrigüete

CRÍTICA

Abel Montagut

Sara Martín Alegre

Sergi Viciano Fernández

Mariano Martín Rodríguez

RECUPERADOS

Miguel A. Calvo Roselló

Ramón Reventós

Francisco Navarro Ledesma

Arturo Graf

Bernard Lazare

Gabriel de Lautrec

Vikenti Vikéntievich Veresáyev

Sumario

Acogida	
3	
Reflexión	<i>Star Wars</i> , el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano
6	Por Fernando Ángel Moreno
Reflexión	El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas
19	en <i>La guerra de las galaxias</i>
	Iris Aragoneses
Reflexión	La <i>Encyclopedia Galactica</i> en la saga <i>Foundation</i> de Asimov, o cómo transformar
29	una <i>space opera</i> en una novela histórica
	José Luis Arroyo Barrigüete
Bibliografía	Estudios sobre literatura especulativa. Complemento
38	Mariano Martín Rodríguez
Crítica	Afterword to <i>Poemo de Utnoa</i> by Abel Montagut
58	Por Probal Dasgupta
Crítica	El metamito y la nostalgia de la nostalgia
66	Por Sara Martín Alegre
Crítica	<i>Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)</i>
70	Por Sergi Viciano Fernández
Crítica	Recuperando la primera gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica
73	y el costumbrismo romántico de anticipación en <i>Lima de aquí a cien años</i>
	y <i>Mañana o la chispa eléctrica de 1899</i>
	Por Mariano Martín Rodríguez
Recuperados	Miguel A. Calvo Roselló
83	Traducción de Marlene Hansen Esplin
Recuperados	Ramon Reventós
100	Traducción de Todd Mack
Recuperados	Francisco Navarro Ledesma
102	Traducción de Álvaro Piñero González
Recuperados	Cuatro ciudades fantásticas finiseculares
108	Presentación de Mariano Martín Rodríguez
Recuperados	Arturo Graf
112	Traducción de Mariano Martín Rodríguez
Recuperados	Bernard Lazare
113	Traducción de Rubén Molina Martínez
Recuperados	Gabriel de Lautrec
117	Traducción de Rubén Molina Martínez
Recuperados	Vikenti Vikéntievich Veresáyev
121	Traducción de Ricardo Muñoz Nafría

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice:** Número 10. Volumen IV: primavera-verano de 2018
Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Mariano Martín Rodríguez, Mikel Peregrina Castaños y Sara Martín.

Corrección, composición, diseño y maquetación: Paco Arellano.

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.



martioa@hotmail.com | peretorian@gmail.com | sara.martin@uab.cat

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en www.revistahelice.com

Acogida



Como en otros números, el actual pretende aunar los ensayos y reflexiones sobre manifestaciones populares de la ciencia ficción y la ficción especulativa con acercamientos más inusitados, incluso sorprendentes. En el primer apartado, poco habrá más popular hoy, en el mejor y el peor sentido de la palabra, que la saga de *Star Wars*, título traducido al castellano en España mediante el sintagma inexacto, aunque muy expresivo y atinado, de la *Guerra de las Galaxias*. Guerra y no guerras: en el universo creado por George Lucas y convertido en una franquicia mundial, la guerra es permanente y no se puede afirmar que haya, o pueda haber, tregua alguna. Tampoco ha dado tregua el *merchandising* de la saga, solo acompañado más tarde por la atención crítica que tal fenómeno planetario merece, nos guste o no el producto. El profesor Fernando Ángel Moreno ha producido por fin el libro sobre *Star Wars* que se echaba de menos en España, con toda la originalidad de planteamiento y estilo a que nos tiene ya acostumbrados. La profesora Sara Martín ha escrito una reseña muy útil del volumen, con sus luces y sus sombras, que publicamos. También *Hélice* tiene aquí el honor de dar a conocer un ensayo del profesor Moreno que complementa su libro sobre el asunto. La relación que observa entre el universo galáctico imperial de la saga de las Galaxias y el cosmos atterradoramente sublime de H. P. Lovecraft es, sin duda, intrigante y, por qué no decirlo, controvertida. Pero una saga tan amplia soporta toda clase de lecturas, incluidas las realizadas desde la perspectiva de los estudios de género, como el estudio, más académico, escrito por la joven investigadora Iris Aragoneses. *Star Wars* ha creado iconos de muchos tipos, por lo que no extraña que también los tenga feministas, como ahí queda demostrado.

Una saga menos popular en el sentido marcadamente comercial que ha tenido y sigue teniendo la de Lucas, pero que ha superado la prueba del tiempo, a juzgar por su aceptación por generaciones sucesivas de lectores, es la de la *Fundación* de Isaac Asimov. Poco a poco, se va revelando que la prosa aparentemente sencilla y funcional de su autor oculta una maestría extraordinaria en el manejo del diálogo. También se van redescubriendo los experimentos de Asimov con los discursos retóricos, sobre todo con los no ficcionales, desde el artículo científico hasta las entradas de una enciclopedia. Es este último discurso el que analiza con agudeza y amenidad otro joven investigador, José Luis Arroyo Barrigüete, en su reflexión, a la que esperamos sigan más en la misma línea.

La sección de Obras está bien nutrida en este número. Además de la reseña del libro de Moreno, tenemos otra, hecha por Sergi Viciano, del volumen fundamental sobre la historia de la ficción fantástica en España editado por el profesor David Roas. Aunque *Hélice* no está especializada en este tipo de ficción, la aparición de tal libro merecía comentario, como lo merecerá en un futuro próximo el volumen paralelo sobre la historia de la ciencia ficción española editado por la profesora Teresa López-Pellisa. Este libro fundamental acaba de publicarse y este hito justifica su inclusión en la última entrega de la bibliografía de



estudios académicos sobre la ficción especulativa española que lleva años elaborando nuestro colega Mariano Martín Rodríguez. No podía darse por cerrada esta lista antes de consignar los trabajos de tal volumen, que llega como culminación de una tradición de estudio académico que esa bibliografía demuestra riquísima. No hay ya manera de afirmar que la ciencia ficción es un modo marginal en la producción académica hispanista.

Otras dos reseñas se refieren a obras que llamarán la atención por su carácter desacostumbrado. En cuanto a la primera, Probal Dasgupta, un intelectual muy apreciado en la India y fuera de ella, ha traducido y adaptado su ensayo original en esperanto sobre el poema de *Utnoa*, escrito por Abel Montagut también en esa lengua, la más artística entre las artificiales. Montagut mismo ha traducido su grandioso mito paleoastronáutico al catalán y al castellano, de manera que ha dejado de ser aceptable la ignorancia entre sus compatriotas de la que los esperantistas consideran su *Utnoa*, una de las escasas epopeyas genuinas que ha producido nuestra (post)modernidad y muestra notable de la pervivencia de la narración en verso hasta nuestros días. La segunda reseña es un extenso comentario sobre las dos primeras obras maestras de la ficción de anticipación en español, tanto en Europa como en ultramar, y es de esperar que contribuya a despejar por fin la manía de considerar realista por excelencia la literatura en esa lengua. Si un género tan castizo como el cuadro de costumbres, verdadero fruto y estímulo de la narrativa realista moderna, produjo imágenes de costumbres especulativas como lo son por definición las del porvenir, nunca más se debería marginar la ciencia ficción, aquí naciente, en nombre de castizos realismos. La realidad es multiforme; también lo es la realidad literaria si se examina con atención y sin prejuicios.

La sección de Recuperados continúa la labor de dar a conocer a un público internacional la ficción especulativa española contemporánea del *scientific romance* y otras modalidades que precedieron la ciencia ficción como tal. La traducción de «Un país extraño», de Miguel A. Calvo Roselló, recupera para el mundo una distopía muy española (por el costumbrismo de anticipación y el enfoque tragicómico, de humor negro, como otros ejemplos españoles de la época), a la vez que muy internacional, pues es una de las primeras reacciones distópicas a la Revolución soviética, antes de la célebre novela de Zamiatin, y anuncia, por su imagen de un dispositivo de propaganda y control a la vez, la telepantalla que controla la vida en el 1984 ficcional de la no menos célebre distopía de Orwell. Por su parte, el texto más breve del humorista catalán y buen amigo de Pablo Picasso, Ramon Reventós, puede contribuir a difundir la idea, no muy corriente entre los aficionados de lengua inglesa, de que la incongruencia, el absurdo y el *nonsense* son modos literarios que no son incompatibles con los temas típicos de la ciencia ficción, tal como el fin del mundo.

Las cinco traducciones restantes responden a un mismo tipo de ficción, la simbólica tan de moda en torno a 1900, cuando triunfaba, justamente, el Simbolismo. Se trata de descripciones de ciudades sugestivas por su misterio, que



persigue estimular la imaginación creativa. Al mismo tiempo, tienen un carácter especulativo y filosófico, en su calidad de reflexiones sobre la Historia, el tiempo, la identidad y la civilización, entre otros temas que anuncian las preocupaciones que obsesionarían a Jorge Luis Borges. Este debe más al relato simbólico simbolista de lo que creen muchos estudiosos que parecen no ser tan aficionados a la lectura como el maestro argentino. «La ciudad simbólica» de Navarro Ledesma, aquí traducida a un inglés maravillosamente decadente, traerá a los lectores el recuerdo de «El inmortal». Las demás ficciones sobre urbes imaginarias aquí traducidas al castellano no guardan una semejanza tan estrecha como aquella con la obra borgiana, pero su tono, atmósfera y espíritu cautivarán también a los lectores más exigentes. Y pocos habrá más exigentes y esforzados que los de *Hélice* y, por eso, nunca dejaremos en intentar quedar a su altura y merecer su aprecio. Este es el mejor galardón que una revista seria y rigurosa puede tener, sea académica, *fandómica* o ambas cosas.

¡Bienvenidos a bordo!



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

Fernando Ángel Moreno

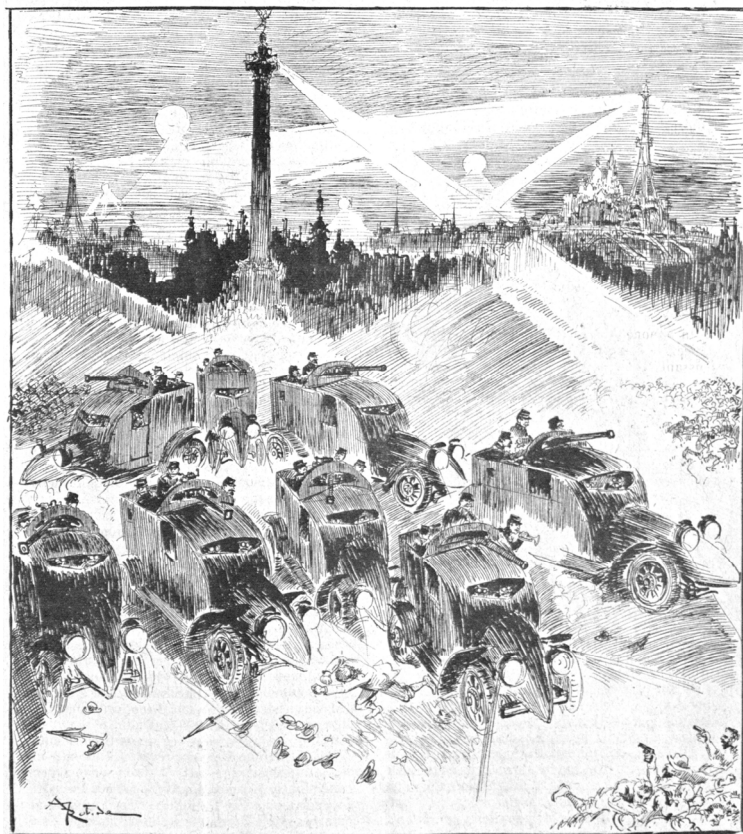
«Lo más piadoso del mundo, creo, es la incapacidad de la mente humana para relacionar todos sus contenidos. Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de negros mares de infinitud, y no estamos hechos para emprender largos viajes. Las ciencias, esforzándose cada una en su propia dirección, nos han causado hasta ahora poco daño; pero algún día el ensamblaje de todos los conocimientos disociados abrirá tan terribles perspectivas de la realidad y de nuestra espantosa situación en ella que o bien enloqueceremos ante tal revelación, o bien huiremos de esa luz mortal y buscaremos la paz y la seguridad en una nueva edad de tinieblas» (Lovecraft, «La llamada de Cthulhu»).

El miedo nos mueve como ninguna otra emoción. Es el sentimiento más poderoso que existe, puesto que nos impulsa a hacer cosas que, mediante el amor, la justicia o la ideología, no somos capaces de hacer. Pero eso nos hace sufrir.

Nuestra mente, acostumbrada a este sufrimiento de impotencia ante la infinitud, lo vive seguramente por primera vez justo al nacer. Desde entonces, hemos aprendido bien esa cadena que quizás pudiera firmar el propio Lovecraft, esa cadena por la cual nuestra mente sabe que el miedo lleva a la ira. La ira lleva al odio. El odio lleva al sufrimiento. El sufrimiento lleva al Lado Oscuro.

No es el Mal lo que lleva al Lado Oscuro. Es el sufrimiento que surge del odio, la ira y el miedo. Lo que debemos cortar ya, inmediatamente, es el sufrimiento. Debemos dejar de sufrir.

¿De dónde viene ese sufrimiento? Sobre todo, de la inmensidad, que entra en nosotros por el miedo, es decir, del odio, de la ira, del miedo. Esto se debe a nuestra enorme dificultad para entender lo que Lovecraft describía como «los negros mares de infinitud». No somos capaces de abarcar lo que implica «existir» en todas sus variables, la simul-





Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

taneidad del problema catalán con el metro que se retrasa, el niño que juega en el parque, la rata que mordisquea un resto de tarta de cumpleaños en la alcantarilla bajo sus pies, un recuerdo de nuestra infancia que hemos deformado hasta mentir cuando lo contamos, la idea de justicia, el deseo de follar a ese chico que tanto odiamos y el micrófono por el que hablo. Todo ello está encadenado en un infinito de relaciones inaprehensible ante el cual, cuando una película o un cómic lo dispara, se activa nuestro sufrimiento. El *horror cósmico* somos nosotros mientras sufrimos ante el Todo.

Esa sensación de enormidad inasumible, insoportable, se manifiesta en lo sublime. Es decir, considero que existe una relación directa entre una sensación física y psicológica que sufrimos ante la angustia y, por otro lado, la impresión que nos causa lo sublime. Ahora bien, no todo lo sublime es horror cósmico.

Merece la pena explicar cómo funcionamos ante lo sublime.

Lo sublime no se dispara nunca en nosotros mismos sin la ayuda de un objeto externo, especialmente si es estético: un cuadro, un cómic, una canción.

Acudamos a Kant. «Lo excesivo para la imaginación [...]», dice, «es, por así decirlo, un abismo donde ella misma teme perderse (1790: 341).

El asombro colindante con el horror, el espanto y el pavor sagrado que conmueve al espectador ante la visión de masas montañosas que se alzan hasta los cielos, de gargantas profundas y aguas que braman en su interior, de páramos hondamente sombríos que invitan a melancólicas meditaciones, etcétera, no son, en la seguridad en la que el espectador se sabe, verdadero temor, sino sólo un intento de introducirnos allí con la imaginación, para sentir precisamente el poder de esta misma facultad para enlazar el movimiento del ánimo, excitado por tales visiones, con el estado sereno del mismo, mostrándonos así superiores frente a la naturaleza en nosotros mismos y, en esta medida, también fuera de nosotros, en tanto

que esta pueda influir sobre el sentimiento de nuestro bienestar: «La satisfacción en lo sublime no contiene tanto placer positivo, cuanto más bien admiración o respeto, lo cual merece denominarse placer negativo» (1790: 318). El proceso es bastante sencillo.

De repente, una combinación de elementos nos crea en nuestra mente un sistema de relaciones inaudito que no conseguimos abarcar. Nos ha introducido en lo infinito. Nuestra mente intenta abarcar la inmensidad y el Yo se pierde en ese proceso. Se suspende la consciencia. Es una sensación de ahogo y de fascinación. Nuestra mente pelea por volver al mundo, por asir lo que ha visto, por encajarlo en la realidad. Hasta que lo consigue. Por el camino ha perdido inmensidad, para poder mantener la cordura. Así, lo infinito se vuelve finito.

Este proceso lo seguimos ante lo sublime.

Lo sublime no se dispara
nunca en nosotros mismos
sin la ayuda de un objeto
externo, especialmente si es
estético: un cuadro, un
cómic, una canción.



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

La *space opera* es el género de la ciencia ficción que se emborracha con lo sublime. Es el género al que pertenece la saga de *Star Wars*. No obstante, si bien lo sublime —del cual forma parte el sentido de la maravilla— es fuerte en la saga, no parece tan pertinente hablar de horror cósmico en ella. La *space opera* se relaciona con el lado más amable de lo sublime y *Star Wars* no puede ser menos. No parece que incluya horror cósmico, aunque yo defiendo que contiene algunos elementos que sí podrían ser considerados así y, de hecho, enriquecen el sentido de la maravilla de toda la saga. Especialmente la que llamo Trilogía del Sabio, con *La amenaza fantasma*, *El ataque de los clones* y *La venganza de los Sith*.

El horror cósmico tiene más que ver con la parte más materialista de lo sublime, porque viene de la angustia ocasionada por el infinito. El horror cósmico es ese proceso de lo sublime del que no se sale, en el que no conseguimos engarzar nuestra sensación con lo finito.

Esa angustia, esa aceptación de lo inabarcable, nos impacta. Tiene relación con experiencias ya vividas. El amor perdido y la muerte del ser amado, que son momentos en los que muere nuestro Yo. Nuestros intentos de asimilación de nuestra propia muerte tienen relación directa con todo aquello que no abarcamos. Lo incognoscible, lo inabarcable, es sublime, es angustioso, desde un punto de vista muy oscuro.

Pero necesitamos acudir a ello, porque lo necesitamos para curar esa enfermedad interior que todos tenemos y de la que no conseguimos librarlos hasta que morimos.

El horror cósmico es una variable estética de esas sensaciones íntimas, de la angustia. El horror cósmico es la parte más oscura de lo sublime. Como todo lo sublime estético, viene de una experiencia sensorial en la que lo oculto tiene que ver con una realidad material que emponzoña automáticamente las construcciones consolatorias que hemos construido a nuestro alrededor. Lo abstracto surge a partir de lo material, de una experien-

cia sensorial que lee una serie de elementos que se emponzoñan, que se pudren al contacto de unos con los otros. Esos elementos remiten a cierta negrura que todos tenemos en el interior, a esa sensación de desamparo, angustia, desesperación de la que hablaba al principio. En este sentido, explica Žižek: «La idea de que, tras las apariencias engañosas, reside oculta una Cosa Real demasiado aterradora como para que la miremos directamente es la última de las apariencias» (2002: 29). El horror cósmico siempre está oculto y aparece de repente con toda su fuerza, porque siempre tiene que ver con lo oculto.

Para Lovecraft, el horror cósmico era el choque entre la realidad a la que podemos acceder contra la realidad a la que no podemos acceder, la oculta a nuestra cotidianeidad.

Decía Lovecraft en una carta: «No puedo concebir ninguna imagen verdadera de la estructura de la vida y de la fuerza cósmica que no sea una mezcla de meros puntos cuya disposición sigue espirales sin dirección determinada» (citado por Houellebecq, 1999: 53).

Hablamos del caos de relaciones materiales que existen en el mundo y, por consiguiente, de las simbólicas y, por consiguiente, de las de nuestra psique enferma.

Nuestra ética, nuestro ordenamiento del universo es siempre inferior a todo eso. Algo muy profundo dentro de nosotros sabe que esa realidad existe y lo destruye todo, y que la ética y los valores (amor, justicia, amistad) a la que nos agarramos son absurdos.

Escribe Houellebecq: «Lovecraft no vuelve de sus viajes por las dudosas tierras de lo indecible para traernos buenas noticias. Nos confirma que tal vez algo se oculta» (1999: 21). Ese algo oculto es la materialidad.

Nos encontramos con la base del horror cósmico de Lovecraft: el hombre de ciencia es incapaz de dominar nada, pero la ciencia es lo más fiable que tenemos. El resto es mentira o no sabe lo que está haciendo. Lovecraft era un gran materialista que



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

sabía que solo la ciencia nos acerca a la realidad, pero que ese acercamiento siempre será limitado e insuficiente. Cuando atisbamos una parte de la verdadera realidad, del infinito, no podemos sino enloquecer. Es evidente dónde estaba para Lovecraft el mayor horror cósmico: en él mismo, en sus miedos, en sus insuficiencias como persona. No obstante, ¿acaso somos muy diferentes? Bien, no somos racistas y clasistas como él. Sin embargo, en nuestro sistema de funcionamiento en el mundo, reducimos todo a unos simples esquemas —aunque ese esquema sea el más complicado sistema filosófico— mediante los cuales poder llevar una vida aceptable.

Para Lovecraft, el horror cósmico era el choque entre la realidad a la que podemos acceder con la realidad a la que no podemos acceder, la oculta a nuestra cotidianeidad.

Hay ciertas coordenadas que nos enfrentan de cara con ese horror: espaciales y temporales. Lo milenario es un factor: en *En las montañas de la locura* y en todos esos saberes que se han perdido, en todos aquellos más sabios que nosotros de los que solo queda polvo. Lo inmenso, lo inabarcable, es otro. Ambos remiten a ese abismo que llevamos dentro. Por consiguiente, podemos afirmar que el horror cósmico se oculta en el pasado, en el universo y en el Yo.

Si tenemos en cuenta todo esto, no parece que el horror cósmico lovecraftiano se encuentre muy presente en *Star Wars*.

¿Seguro? Veamos algunos elementos que transmiten ese horror cósmico, que nos obligan a encontrarnos con él: los cuerpos, los espacios, las razas.

Ante la opción de escoger una imagen sobria y vacía, Lovecraft prefiere el exceso. No cree en el equilibrio. Los cuerpos lovecraftianos son una excelente muestra de esto. No obstante, en *Star Wars*, los seres hediondos y repugnantes, con tentáculos y piel horrible —aunque abundan en la saga— no se encuentran en los márgenes de la civilización, sino integrados en ella. Es importante remarcar esta diferencia entre elemento argumental o ambiental, por una parte, y elemento sublimador hacia el horror cósmico, que es susceptible de provocarnos el horror cósmico. El horror cósmico debe estar obligatoriamente oculto, aparecer con su brutalidad filosófica en forma de cuerpo para aplastar, masticar nuestros apriorismos filosóficos. Criaturas como Jabba o Ackbar no resultan especialmente reveladoras, aunque pudiéramos relacionar sus formas físicas con las del horror cósmico. Se encuentran completamente integrados en la sociedad, de un modo u otro. Solo Sarlacc y Darth Maul se aproximan a esta idea corporal aberrante al tiempo que éticamente oscura. Darth Maul, por sus apariciones repentinas y su reminiscencia hacia una raza diabólica de la que no sabemos nada. Como todo Sith, lo milenario se encuentra en él. En cuanto a Sarlacc, la criatura del



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

desierto de Tatooine, no disponemos solo de una forma bastante lovecraftiana —más cercana en este caso la original que la digitalización posterior—, sino de una idea atractiva: una digestión de mil años. Eso suena bastante lovecraftiano. Nuestra imaginación y nuestra razón deben dispararse para comprender ese concepto: un dolor de más de mil años. Suponemos que algún tipo de proceso químico, orgánico, debe producir este bicho para que nuestro dolor dure mil años sin perder la consciencia. De lo contrario, sería un dolor solo de una semana, hasta que palmes por deshidratación. La respuesta no puede ser mística o sobrenatural, puesto que nada en la saga lo es. No, la Fuerza tampoco, pero ya hablaremos de eso otro día. Es la posibilidad de un dolor de mil años lo que nos conecta con el horror cósmico, despertado por la forma de dientes y tentáculos que nos invita a tan sugerente experiencia.

¿Tenemos algún cuerpo más en *Star Wars* que sublime hacia el horror cósmico? En mi opinión, sí. Disponemos principalmente de dos, mediante un proceso que a Lovecraft le encantaba: que el contacto con el horror cósmico implique una deformación corporal. Me refiero evidentemente a Palpatine y a Darth Vader. Prefiero dejarlos para más adelante.

No resulta difícil establecer relaciones un tanto forzadas. Por ejemplo, podemos vislumbrar influencia del horror cósmico en Kamino: los clonadores viven en el abismo, del que surgen para tratar con el resto de los seres. En la superficie vemos las consecuencias de su pensamiento abisal: el capitalismo más frío y destructor, que vende armas, que convierte a los seres humanos en armas y mercancía. No encontramos su localización en los mapas, por lo que solo llegamos a él mediante una investigación de lo oculto. Por otra parte, no es propiamente horror cósmico, pues su conocimiento no nos lleva a la locura ni a otro concepto del Universo, no nos golpea desde la consciencia de lo inabarcable de la materialidad.

También encontramos personajes con un pasa-

do oscuro y oculto relacionado con el poder y con saberes arcanos, como el propio Vader —como veremos—, pero también como Lord Gridious, Dooku o el propio Palpatine. Casi es una pena que el universo expandido nos cuente sus historias, pues los humaniza, los hace cercanos, especialmente cuando les justifica emocionalmente.

Que el horror cósmico forma parte de lo sublime y no al contrario lo vemos en las construcciones de SW. Las grandes construcciones, como el Senado Galáctico, el Templo Jedi de Coruscant, el palacio de Naboo proponen lo sublime, pero no el horror cósmico. Son impresionantes y grandes símbolos de multitud de conceptos, pero son muy humanos en el sentido de que están hechos para ser disfrutados durante la vida humana. Decía Lovecraft que el ser humano se parece al pólipo del coral, cuyo destino es «construir grandes y magníficos edificios minerales, para que la luna pueda iluminarlos tras su muerte». No me parece aplicable a *Star Wars*.

Para encontrar de verdad algo similar al horror cósmico lovecraftiano, no podemos sino acudir evidentemente a los Sith. Por sí mismos, ya remiten a la idea de «magia negra»: el conocimiento de saberes antiguos trascienden las leyes de la naturaleza pervirtiéndola. Entre todos los relatos que cuentan los personajes, el más parecido a uno de Lovecraft es sin duda el que narra Palpatine en esa ópera galáctica sobre la historia de Darth Sidious y sobre cómo el estudio de saberes arcanos le volvió loco e hizo que le asesinara su propio discípulo. Hay algunos artículos interesantes sobre esta historia que puedo pasar a quien le interese.

Sin embargo, los Sith conectan especialmente con la falta nietzschiana de trascendencia ética que —en contra de lo establecido por el filólogo alemán— reivindica un materialismo frío y desolador. Hay un artículo sobre Nietzsche y los sith muy interesante, donde se relaciona directamente la filosofía del Lado Oscuro con la de Nietzsche en cuanto a que construimos nuestro mundo desde la ética y la ética, en sí misma, no tiene sentido si conside-



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

ramos que el Universo no está pendiente de la ética y que criaturas de saberes milenarios trascienden las necesidades que la ética nos impone.

Una de las más célebres críticas contra las sistematizaciones del panteón creado por Lovecraft, como sabemos, es la asignación que August Derleth otorga al Bien y al Mal para algunos de ellos, lo cual no tiene sentido si somos puristas con su obra. Sus efectos sobre nosotros pueden serlo, pero estos dioses se encuentran por encima de esas categorías, como el caso de Yog-Sothoth. Esta idea choca con lecturas ortodoxas de *Star Wars*, en las que se atribuye el Mal al Lado Oscuro. No obstante, si hacemos caso a los comentarios de Palpatine en la Trilogía del Sabio, descubrimos que no defiende el Mal, sino el absurdo de seguir el Bien. Es decir, defiende claramente una no-ética nietzschiana, más parecida a la manera en que Lovecraft describe las motivaciones de sus criaturas que al panteón cristiano de ángeles y demonios.

Todo ello me lleva a una sensación enormemente cínica que yo relaciono con el horror cósmico. El cinismo es la respuesta más inmediata, ese descreimiento que vemos en Palpatine al hablar de la vacuidad de la moral jedi: una sensación de que toda moral es interesada, que todo rebelde o revolucionario no es más que un ignorante o un aprovechado en busca de poder.

Considero, muy freudianamente, que ese cinismo viene del mismo lugar que el horror cósmico: de la incapacidad para integrarnos en la sociedad, del débil manejo de nuestras pasiones y de nuestros proyectos y de su realización; en suma, del pobre manejo de nuestras fantasías cuando chocan contra el mundo. Burlarnos o despreciar las pasiones de quienes cometen actos que no entendemos, sean independentistas o españolistas, por ejemplo, tiene mucho que ver nuestro desprecio de todas esas acciones del otro que no somos capaces de entender. Recomiendo en ese sentido una teleserie estrenada en 2017: *Mindhunter*, sobre los primeros intentos de estudiar las motiva-

ciones de los asesinos en serie, seres que viven constantemente en su propio horror cósmico.

En esta serie, nos encontramos ante un personaje que no hace más que intentar entender la complejidad de lo que ocurre en la mente del malvado, mientras todos a su alrededor le repiten y le repiten: «No hay nada que entender. Son enfermos. Son malvados. Están locos. Con ellos no vale más que disparar».

Espero haber dejado claro que no creo que el horror cósmico sea el Mal. El Mal es bastante abaricable, es asumible, porque es una ficción muy pequeña y frívola. Es aquello que parece disfrutar con el daño a otras personas o, más sencillo aún, aquello que hace daño a otras personas. El Mal es una gilipollez. El Mal no dice nada de nada. No es más que un reduccionismo, un concepto para concluir el proceso de lo sublime: este dolor horrible escapa a mi comprensión. Claro, es el Mal. Pero no es así, es solo el resultado de un choque con la realidad que ha provocado el horror cósmico, cuando vemos que esa ética que se construye en torno a él choca con la complejidad y con lo inabarcable del universo.

Repito las palabras de Lovecraft: «No puedo concebir ninguna imagen verdadera de la estructura de la vida y de la fuerza cósmica que no sea una mezcla de meros puntos cuya disposición sigue espirales sin dirección determinada».

Los Sith encajan muy bien con estos planteamientos en todos los sentidos: incompreensión, ocultismo, duración temporal inabarcable, llegados de un espacio galáctico ignoto, pero desde luego su materialismo cínico ante cualquier forma de ética. Los mil años de los sith esperando, el pasado de Palpatine, los lugares de donde vienen y donde vivían... Todo eso pertenece al horror cósmico. Si la Trilogía del Héroe se construyó desde la nostalgia del héroe, los sith se construyen desde la nostalgia del abismo que sostiene todo horror cósmico. El abismo es la falta de sentido de todo y la negación o la imposibilidad de crear un sentido tierno, solidario, a todo ello. Es la frialdad de todo, tal como los mismos Sith defienden.



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

Canciller Palpatine: Refresquemos tus primeras lecciones: todo aquel que accede al poder teme perderlo algún día, incluso los Jedi.

Anakin Skywalker: Los Jedi utilizan su poder para el bien.

Canciller Palpatine: El bien es un punto de vista. Los Sith y los Jedi son similares en casi todos los aspectos, incluido el de la búsqueda de un mayor poder.

Anakin Skywalker: Los Sith confían en su pasión por su fuerza. Piensan hacia dentro, sólo en sí mismos.

Canciller Palpatine: ¿Y no es lo que hacen los Jedi?

Dice Houellebecq: «Es obvio que la vida no tiene sentido. Pero tampoco la muerte. Y es una de las cosas que hielan la sangre cuando uno descubre el universo de Lovecraft. La muerte de sus héroes no tiene ningún sentido. No trae consigo el mínimo sosiego. [...] ¿Qué es el Gran Cthulhu? Una disposición de electrones, como nosotros. El horror de Lovecraft es rigurosamente material. [...] Lovecraft no vuelve de sus viajes por las dudosas tierras de lo indecible para traernos buenas noticias» (Houellebecq, 1999: 21).

Houellebecq afirma así que la literatura de Lovecraft está basada en la falta de sentido de la vida y de la muerte, en la futilidad de todo. Esta es también la base del pensamiento sith. Es el horror de la materialidad, de la falta de ética, de sentimientos, de moral. El horror cósmico es aquello que se abre ante la materialidad absoluta.

Los Sith han estado ocultos —se creía que extinguidos— durante mil años y de pronto aparecen y conquistan. Son guardianes de un saber milenario en la línea más lovecraftiana, un saber oculto para cuyo conocimiento los iniciados acaban transformándose, como Anakin.

Los sirvientes de Vader y del emperador tienen que ver con esas artes ocultas, con ese imaginario pagano, retorcido, insalubre. No oímos hablar a esos sirvientes como oímos a los separatistas y a

la Federación de Comercio, porque no tienen nada que decirnos, porque no se inmiscuyen en nuestros asuntos, sino que están en otra esfera del conocimiento como sumos sacerdotes de unos ritos que no podemos imaginar.

«Anakin, si uno quiere entender el gran misterio, uno debe estudiar todos sus aspectos, no solo el limitado punto de vista de los Jedi. Si quieres convertirte en un líder completo y sabio, debes comprender todo el significado de la fuerza. Cuidate de los Jedi, Anakin. Sólo conmigo alcanzaras un poder más grande que el de cualquier Jedi», dice Palpatine en *Star Wars*.

La transformación —otro factor importante para el acceso al nivel cósmico— es algo propio de la saga, como las manos amputadas que se hacen robóticas.

La transformación de Palpatine al emborracharse del poder del Lado Oscuro podría figurar en un relato de las profundidades de Nueva Inglaterra: el cuerpo se debilita, se contrae; los ojos se hunden mientras toman un insalubre color dorado; la piel se vuelve macilenta, grisácea, como la de una criatura abisal; las arrugas crean un mosaico ominoso en su rostro, como si nos transmitieran un mensaje aberrante. Ha accedido a un saber arcano y ha utilizado fuerzas que están más allá de nuestra comprensión. Todo ello le ha transformado y le ha hecho entrar en contacto con realidades horribles para las que ni siquiera tenemos términos en lengua humana alguna. Ha entrado en contacto con el horror cósmico y nosotros nos damos cuenta cuando contemplamos su rostro.

En cuanto a Vader, considero que ha ido un paso por delante de su maestro. El sufrimiento de toda su vida —desde su infancia como esclavo hasta su soledad adulta—, su concepción política y de orden del universo y su estudio de esos mismos saberes arcanos han hecho que trascienda sobre el mismísimo emperador. Las heridas que sufre en el volcán a causa de su exceso de amor, miedo, odio, ira y sufrimiento son la máxima expresión de su



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

humanidad, de nuestros corazones heridos por las tragedias que vamos sufriendo nosotros mismos a lo largo de nuestras miserables vidas. Pero él contiene ese dolor y esa humanidad con una combinación de artes oscuras, orden científico —aquello que llamamos «tecnología»— y orden político. Esta combinación de extrema materialidad y humanidad es un nutritivo abono para el horror cósmico, puesto que conocimiento y transformación trascienden el Yo y la propia relación con los otros. Unamos todo eso a la idea de padre y a la idea de «mesías», pues la Trilogía del Sabio se basa sobre todo en el mesianismo, un mesianismo-patriarcal absolutamente perverso.

Recordemos que toda la estructura metafísica e histórica de los Jedi se basa en una leyenda sobre «aquel que traerá el equilibrio a la Fuerza», una leyenda transmitida desde hace mil años, de generación en generación. Ese mesianismo patriarcal es tan importante como para comprometer el propio Consejo Jedi y hacer excepciones sobre normas estrictas de la orden. Ese mesianismo crea a Darth Vader.

De un mesías a un destructor de mundos. No podemos concebir el alcance de este mesianismo sin el concepto de «horror cósmico», en este caso movido por la religión, el folklore y las supersticiones en las que caen los propios Jedi de tal modo que serán destruidos por ello.

El mesianismo-patriarcal centra en la palabra, en la literatura, el mito, la leyenda, toda ideología, todo sistema de creencias, y bajo este paraguas indemostrable y meramente intuitivo se analizan como dependientes de él —y no al contrario— la psicología, la familia, el amor, la ética y, lo que es incluso más peligroso, la política.

En esta tragedia encontramos por consiguiente todas las facetas humanas, pervertidas por una creencia religiosa, que desembocarán en miles de millones de muertes, en un horror que se extenderá por toda una galaxia.

Por todo esto, en Darth Vader está toda nuestra civilización, así como toda nuestra humanidad,

desde conceptos como historia, leyenda, vida, religión, política, familia y amistad. Darth Vader es el horror cósmico personificado.

Como todo mesianismo debe empezar por una infancia, una infancia de milagros y de intervenciones inexplicables si no lo son desde las propias supersticiones religiosas. Para comprender el horror cósmico en *Star Wars*, no podemos ceñirnos a las clásicas figuras estáticas en el tiempo, a imágenes de monstruos o de bibliotecas polvorientas. Debemos considerar el concepto de tiempo y el de espacio desde lo sublime, desde proporciones no cotidianas.

No es ninguna tontería la insistencia que se concede en el episodio VII a la máscara de Darth Vader, los vestigios de un alma torturada que tuvo acceso a tiempos y saberes arcanos hoy vedados para nosotros, secretos que Kylo Ren se esfuerza en comprender. Lo mítico es importantísimo en toda la saga, pero cuando el mito refiere al Lado Oscuro no puede comprenderse sin el horror cósmico y cuanto tiene de Historia oculta y de saber arcano.

En el horror cósmico, la angustia se une a lo oculto y lo milenarismo desde la trascendencia ética y desde lo sublime, formando una corona negra con cada una de esas terribles joyas engarzadas en ella.

Lovecraft construyó todo esto a partir de su propio horror cósmico, como sabemos: su clasismo, su racismo, sus fobias, su alienación en un mundo demasiado infinito, si se me permite la contradicción.

Anakin Skywalker es un personaje paradigmático en este sentido. Es alguien para quien el universo ha resultado ser inabarcable. Su clasismo, su racismo, su materialismo... Son sus emociones, la ley, la religión y la familia, pero, sobre todo —como para Lovecraft—, su pasado como esclavo. Sus traumas personales, en choque con su lucidez al entender todo el problema de fondo del universo: su vacío absurdo e inútil, crean su horror cósmico.

Todo eso es un horror cósmico superficial. Son



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

elementos de un horror cósmico intuido que acompaña, crea atmósfera para el verdadero horror cósmico de SW: el niño Anakin, la amenaza fantasma y el resultado: Darth Vader.

La transformación de Anakin es la transformación de tantos personajes de Lovecraft que han entrado en contacto con el horror cósmico. Así, Anakin es relacionable con el horror de Dunwich, con Charles Dexter Ward, con los profundos. Es quien —tras verificar lo insatisfactorio y reduccionista de nuestras impresiones superficiales— accede a lo oculto y trasciende los límites de la realidad inmediata hacia un conocimiento superior, que tan solo le trae mayor cinismo y provoca mayor horror cósmico a quien se cruza con él.

Sin embargo, es Vader quien de verdad completa este proceso en algún momento entre *La venganza de los sith* y *Rogue One*. Algo cambia en él durante esos años. Dice Lovecraft en una carta de 1920: «La edad adulta es el Infierno» (Houellebecq, 1999: 19). ¿Por qué? Porque todo cuanto hemos contenido de niños —todos esos miedos, desprecios, odios, ganas de gritar...— chocan con un mundo incomprendible que además nos agrede constantemente desde sus actos y pensamientos que no entendemos, que nos resultan ajenos. Como para Lovecraft, en realidad, el universo entero humano en casi su totalidad. Es decir, el horror cósmico de Anakin Skywalker no está en Darth Vader de *El imperio contraataca*. Está en la primera de las películas de la Trilogía del Sabio, en el choque entre ese niño cursi y el adulto-máquina. ¿Cursi? Tampoco tanto. Es un niño. No sé si estáis con muchos niños. No lo veo muy diferente de cualquier niño. Sin embargo, toda esa primera película es ya horror cósmico por sí misma. Cuanto más cursi e infantil os parece, más os adentráis en el horror cósmico que representa Darth Vader. En este sentido, los momentos donde mayor horror cósmico encontramos —en mi opinión— es en dos conversaciones entre Qui-Gon y Anakin. La primera, cuando Anakin dice que nadie puede matar un jedi. Él no solo lo hará, sino que los exterminará, incluidos los niños.

El segundo, al declarar que quiere visitar todas las estrellas; lo hará de manera terrible, mediante el asesinato frío, burocrático, materialista en su peor sentido, de miles de millones de seres inteligentes. En ambos momentos hay horror cósmico, hay amenaza fantasma. La amenaza fantasma es el trauma interno del niño que ha vivido como esclavo y de cuya esclavitud ya jamás podrá librarse y que volverá incapaz de gestionar el universo o de gestionarse a sí mismo durante los años que le quedan de vida. El horror cósmico es el abismo en el alma de ese niño, el alma sufriente de ese niño, basada en el deseo de liberación, de obtención de poder para liberarse, de absoluto terror, de terrible sufrimiento.

Hablemos del deseo como eso oscuro en el fondo de nuestra alma y que nos ata al sufrimiento.

El horror que el niño, el adolescente y el joven viven en su interior es la sensación de que lo horrible va a seguir ocurriendo e incluso va a explotar.

No es que ese niño se haya transformado en Darth Vader. Es que siempre lo fue, porque vivió el horror del mundo y, sencillamente, cuando el mundo de la ética y de la metafísica Jedi cayó, se quedó sin más suelo para su locura materialista que el horror cósmico.

Esa sensación de que lo horrible va a llegar y va a destruir nuestro mundo la sentimos a menudo en nuestras vidas de manera amorosa, laboral e incluso política. Es lo que siente alguien que sufre depresión o angustia: esa sensación de que la realidad le aplastará. Nadie lo ha expresado tan bien como Lars Von Trier en su película *Melancolía* —otra película de horror cósmico—, donde un planeta se acerca a destruir toda la vida en la Tierra.

Yo lo he vivido con parejas rotas, desencuentros familiares y de amigos, y la vivo en situaciones políticas actuales. Como la esclavitud de ese niño y como la infancia de Lovecraft en él, todo este imaginario de mi pasado y todos los momentos en mi vida en que mi galaxia ha sido destruida



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

yacen en mi interior. Son mi amenaza fantasma, mi puerta al horror cósmico. Pero también lo es lo inabarcable de nuestra sociedad, de nuestra política, de mis miedos como ciudadano, como trabajador, como familiar, como amigo y como amante. El horror cósmico surge de todo eso.

Vosotros tenéis vuestros propios miedos: esas realidades terribles que os dicen que vuestras esperanzas y fantasías pueden quedar destruidos en unos pocos días sin que podáis abarcar todas las razones y acontecimientos que han destruido vuestro universo.

Si nuestro suelo ético cae, esa amenaza fantasma, ese horror cósmico devorarán nuestras almas y, con ellas, toda la galaxia. Esto es lo que representan Nyarlathothep, Yog-Sothoth, Cthulhu, los Sith y Darth Vader: la realidad inabarcable que algún día se materializará ante nosotros.

Cuanto más cursi
e infantil os parece,
más os adentráis
en el horror
cósmico que
representa
Darth Vader.

¿Qué tiene que ver todo esto con el amor cortés y su devenir: el amor romántico? En que no se puede combatir contra todo eso, en que solo ciertas promesas de felicidad sostienen la ilusión de que podemos combatir todo esto.

Recordemos que —como en el caso del niño Anakin— los guionistas ya están mirando el futuro de la trama, ya saben qué va a ocurrir: la estúpida, miserable, trágica muerte por amor de Amidala, precisamente por enamorarse ciegamente.

No conocemos su abismo, su horror cósmico. Desconocemos qué sensación de lo sublime le lleva a atarse a esa estructura. En unas películas tan centradas en el personaje mesiánico, heroico, masculino, no queda claro la repentina reducción de Amidala a un estereotipo. No se nos justifica su evolución como la de Anakin. Solo vemos una mujer fuerte, que se enfrenta a políticos y militares, con el máximo cargo en su planeta y con un influyente escaño en el Senado Galáctico que de repente cae en la más absurda y trágica de las relaciones.

Entre todas las justificaciones, me parece interesante algo que no he leído en ningún estudio sobre la saga: la posibilidad de que todas estas escenas representen una fuerte crítica contra el amor romántico derivado del amor cortés. Recordemos la boda de los enamorados en Naboo. Yo veo esa escena de amor y no pienso: «Qué bonito, qué enamorados están, esto va a ser maravilloso, va a durar *forever*». No parece razonable que nadie que conozca esta franquicia piense eso. ¿Debe juzgarse la estupidez de estas escenas como si nos estuvieran defendiendo este romance? Por el contrario, podemos relacionarlo con ese *leit-motiv* iniciado con el niño respecto a la amenaza fantasma y el horror cósmico. Sencillamente, esa amenaza fantasma, ese horror cósmico se relacionarían completamente con la amenaza implícita en ese amor romántico derivado del amor cortés. La misma estructura de este concepto de relación implica la promesa de que todo esto va a acabar mal, como sabe que cualquiera que haya visto la saga.



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

Considero que esta trama precisamente rompe la promesa de felicidad del cuento de hadas.

Me parece interesante que se haga caer en esto a la ex-reina y senadora Amidala, una mujer empoderada, valiente, resuelta, con gran personalidad y acostumbrada a enfrentarse a los poderosos. Nada de todo eso la libra cuando acepta creer en el amor romántico basado en el cuento de hadas tradicional.

La propia saga, como franquicia, está influyendo en el personaje. Nuestra concepción de *Star Wars* queda deconstruida por la propia *Star Wars*, es decir, en el propio concepto de la saga está el rechazo a una relación con este hombre que ha crecido con las peores estructuras que podemos imaginar: esclavitud y mesianismo.

¿Qué hace mal Amidala? No leer el horror cósmico de Anakin, por un proceso de lo sublime muy similar al que él realiza: el reduccionismo estructural ante el contacto con lo sublime. Ante una emoción surgida de un contacto físico y sexual suponemos que inabarcable, en lugar de enfrentarse a la compleja realidad, a la persona ante la que se encuentra, lo reduce todo a una estructura previa, a una promesa tradicional de felicidad: la del cuento de hadas. Si Anakin acude a lo político y religioso —desde su papel de mesías—, ella se niega a ver esas identidades, al reducirlas a su papel de «enamorada». El personaje de Amidala se vuelve estereotípico, pero también representativo de la herencia del amor cortés. Las propias normas de cuento de hadas que sigue la saga, con su centralismo en los personajes masculinos, se deconstruye mediante la estereotipación y anulación de la mujer sobre la que actúa el binomio amor cortés/cuento de hadas. Su propia promesa de felicidad queda destruida desde dentro.

Recordemos algunas características de esta tradición poética del amor cortés, que sostienen muy claramente la situación expuesta en las películas: una relación secreta que puede conllevar problemas socio-políticos, un amor por parte del

hombre hacia una dama de mayor edad, un choque con la irracionalidad emotiva del hombre, una calma racional de la mujer, un mayor estatus social de la dama respecto al hombre y unos esfuerzos por resistirse a un amor que se intuye dañino (Le Goff y Schmitt, 1999).

Recordemos que el amor cortés tenía fuertes connotaciones ideológicas, desde complejos dualismos como la razón (la mujer) y la barbarie (el hombre), lo noble y lo plebeyo, lo poético y lo real, el deseo y la prohibición. Todo ello implica respuestas reduccionistas a lo inconmensurable, a lo sublime. Incluso el vestuario, el *locus amoenus*... remiten a nuestro imaginario del amor cortés. Todo ello se encuentra aquí y todo va contribuir al desastre.

¿Acaso no disponía Amidala de pistas para prever lo que ocurriría? La trama se las aporta especialmente en dos ocasiones: el diálogo acerca de la dictadura y la democracia, y el injustificable asesinato genocida y xenófobo de los tusken. La indiferencia racista de Amidala — aquí completamente colonial— y su amor sublime la obnubilan ante ambos.

En resumen, Amidala acepta a este maltratador, cegado por su propio abismo, desde el propio concepto de cuento de hadas. Es la estructura a la que acude para gestionar lo sublime: la inabarcable realidad. Es decir, la propia justificación es su crítica, en una esquizofrenia extraña.

Su hija, por el contrario, supera todo esto. Su hija es, en mi opinión, la mujer más interesante de la saga.

Leia no toma en ningún momento la victoria política como una promesa de felicidad, como una manera de combatir el horror cósmico, sino como lo que ha decidido hacer, como un proyecto constructivo. Leia es la mujer de Estado y sí, ha renunciado al mito, a favor de la política, del Estado, de la burocracia, pero por lo que sabemos hasta ahora desde lo constructivo, sin caer en los defectos de todo esto. Renuncia a promesas de felicidad no constructivas y las orienta hacia lo po-



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

lítico, pero sin el cinismo de Jedis y Sith. En *El despertar de la Fuerza* vimos cómo el *cowboy* — en este caso Han Solo— había salido a la aventura, a la puesta de sol, mientras la chica se quedaba construyendo el hogar. Sin embargo, como hemos visto, ahora esa aventura, ese cabalgar hacia la puesta de sol carece de sentido y por ello no funciona. Leia no le sigue en su cruzada personal.

A partir de ellas, *El despertar de la Fuerza* parece incluso la evolución lógica de esta evolución en el concepto de falta de creencia en el amor romántico, según nos distanciamos del horror cósmico y de la épica. Si Amidala, senadora fuerte y capaz, cae en el amor más absurdo y trágico; si Leia consigue escapar de las garras del mercenario centrado en sí mismo para desarrollar su propia carrera política y militar, Rey por el momento ni siquiera llega a considerar la posibilidad del amor.

Es decir, estimo que la saga —tal y como la conocemos ahora— contiene elementos que chocan de frente con el cuento de hadas tradicional y con su característico concepto de amor, que esconde una fuerte crítica contra él y que ha sido mal leída en este sentido.

La saga de *Star Wars* me parece un grandísimo ejemplo de cine de Lovecraft sin Lovecraft, porque además se basa en el horror cósmico sin toda la parafernalia que suelo acompañarlo, sin tantos tentáculos y persecuciones y tantos principios de siglo XX: contiene lo oculto, lo milenario, lo galáctico, la burla de la ética, la materialidad, lo inconmensurable, la angustia, la transformación del cuerpo al tocar el saber arcano y, lo más importante, surge de lo más inocente e infantil, lo más puro, para decirnos que se encuentra en todos nosotros. Y al mismo tiempo ensalza la épica y critica estructuras del cuento de hadas. En *Star Wars*, existe un choque entre la realidad construida y el abismo de la esencia humana, entre la razón, la emoción y algo muy profundo que se encuentra en el fondo de

ambas y que, mientras caminamos por el mundo, respira al mismo tiempo que respiramos nosotros, desde nuestro interior. El amor del cuento de hadas forma parte de ello, puesto que es la gran falacia contra esos abismos personales.

La saga de *Star Wars* me parece un grandísimo ejemplo de cine de Lovecraft sin Lovecraft, porque además se basa en el horror cósmico sin toda la parafernalia que suelo acompañarlo, sin tantos tentáculos y persecuciones...



Star Wars, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano

Las emociones construidas desde las promesas de felicidad, desde las estructuras medievales no salvan del horror cósmico. Nos empujan irremediabilmente hacia él.

Como apunta Howard Philips Lovecraft, el horror cósmico... La amenaza fantasma... Es estar vivo. ●

Bibliografía

- HOUELLEBECQ, Michel (1999, 2006). *H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela.
- KANT, Immanuel (1790, 2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- LE Goff, Jacques, y SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999, 2003). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2011). «Introducción» en Lovecraft, H.P. (1931). *En las montañas de la locura*. Madrid: Cátedra.
- ŽIŽEK, Slavoj (2002, 2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

Iris Aragonese

No cabe ninguna duda acerca del impacto que la saga de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) ha tenido en millones de personas en todo el mundo y sucesivas generaciones. La ópera espacial que George Lucas creó hacia finales de la década de los setenta se ha convertido en parte del universo mítico de la cultura popular de hoy en día y su huella continuará influenciándonos mientras la industria cinematográfica de Hollywood continúe viendo beneficios en crear más precuelas, secuelas e historias complementarias a la saga. Como con-

secuencia, *La guerra de las galaxias* ha modelado un universo al completo de figuras heroicas, tanto masculinas como femeninas, que han sido usadas por sus seguidores como nuevos modelos de conducta, si bien no todos ellos tan buenos como la industria filmica mencionada quiere hacer creer a su público, especialmente si tenemos en cuenta a las mujeres.

El objetivo de este artículo es analizar los personajes femeninos de las dos primeras trilogías de la saga de *La guerra de las galaxias* e intentar averiguar hasta qué punto representan un modelo de conducta adecuado para otras mujeres desde el punto de vista del feminismo. Debido a que estamos tratando con modelos de conducta considero crucial entender por qué es tan importante que los iconos mediáticos de la cultura popular reproduzcan ejemplos apropiados y por qué el feminismo insiste en la relevancia que tiene ofrecerle a las generaciones más jóvenes nuevos y variados personajes y comportamientos. En palabras de Erin C. Callahan, «la construcción de género socializada depende de influencias culturales y sociales»¹ y las construcciones de género actuales son «producto de representaciones mediáticas y de ejemplos socioculturales»². Como sociedad aprendemos desde la niñez imitando a nuestros adultos y a aquellos iconos que nos ofrece la cultura que nos rodea como modelo de conducta a seguir. Según añade Callahan, «los niños aprenden que los comportamientos exhibidos por otros generalizados han si-

¹ «Socialized gender construction is dependent upon cultural and social influences» (Callahan, 2016: 85). Todas las traducciones de citas originalmente en inglés son mías.

² «products of media representations and cultural and social cues» (Callahan, 2016: 85).





El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

do establecidos como puntos de referencia de su género [y] se les anima a internalizar e imitar esos atributos»³. Por esta razón es fundamental que los modelos propuestos ayuden a construir una sociedad mejor en vez de mantenerla anclada en las concepciones erróneas del pasado. Dado que, en palabras de Wood, «la cultura mediática impregna nuestras vidas»⁴, aquellos responsables de lo que esta produce deberían ser conscientes de esta realidad, así como del hecho de que los medios de comunicación pueden ser «una manera de enseñar a la gente, especialmente a los niños, acerca de igualdad y derechos»⁵.

Tradicionalmente, los personajes femeninos en la ciencia ficción han sido cosificados porque la posibilidad de visualizar escenas de insinuación sexual y cuerpos semidesnudos se convirtió en uno de los principales reclamos en las películas del género (Conrad, 2011: 85). Sin embargo, la ciencia ficción también ofrece nuevas posibilidades para imaginar y crear contextos en los que expresar ideas que en muchas ocasiones se adelantan al tiempo real en el que determinados textos son escritos o publicados. Por lo tanto, el género de la ciencia ficción podría ser un medio adecuado a través del cual se puedan ofrecer ideales que representen una sociedad futura mejorada. Como sostiene Dean Conrad, «en ningún lugar está mejor reflejada la función del género [de la ciencia ficción] como barómetro de las actitudes contemporáneas que en el cambio en los roles de las mujeres y en la representación de la feminidad»⁶. En este sentido, es importante resaltar que *La guerra de las galaxias* «ha impulsado el cine de ciencia ficción hacia un público familiar en un momento en el que los debates feministas estaban filtrándose entre los productores de películas mascu-

linos»⁷ y que esta franquicia «no es sólo una serie de seis películas; para la mayor parte de la audiencia la serie de episodios conectados son un elemento clave en lo que una vez fueron y en lo que se han transformado»⁸.

Esta es la razón de que la saga se haya convertido en el medio perfecto para abrir posibilidades en la manera en que se representa a las mujeres en el cine. No obstante, si bien es cierto que George Lucas se benefició de esta nueva conciencia feminista surgida en los setenta, también es cierto que finalmente los personajes femeninos mostrados en las películas no son tan adecuados como podrían haber llegado a ser.

El objetivo de este artículo es analizar los personajes femeninos de las dos primeras trilogías de la saga [...] e intentar averiguar hasta qué punto representan un modelo de conducta adecuado para otras mujeres desde el punto de vista del feminismo.

³ «children learn that the behaviors exhibited by generalized others have been established as benchmarks of their gender [and] they are encouraged to internalize and mimic those attributes» (Callahan, 2016: 85).

⁴ «media culture permeates our lives» (Wood, 2016: 63).

⁵ «it can be a way to teach people, especially children, about equality and rights» (Wood, 2016: 63).

⁶ «nowhere is the genre's function as a barometer for contemporary attitudes better reflected than in the changing roles for women and representations of the female» (Conrad, 2011: 79).

⁷ «pushed sf cinema towards family viewing at a time when feminist debates were filtering through to male filmmakers» (Conrad, 2011: 90).

⁸ «is not just a series of six films; for many viewers, the linked serial episodes are a touchstone into what they once were and what they have become» (Merlock & Merlock Jackson, 2012: 87).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

La Princesa Leia: un icono feminista

Leia Organa Skywalker, la protagonista femenina de la primera trilogía de la saga de *La guerra de las galaxias*, que comprende las películas *Una nueva esperanza* (*Episode IV: A New Hope*, Lucas, 1977), *El Imperio contraataca* (*Episode V: The Empire Strikes Back*, Kershner, 1980) y *El retorno del Jedi* (*Episode VI: The Return of the Jedi*, Marquand, 1983), tiene el honor de ser uno de los primeros personajes femeninos en un éxito de taquilla de la ciencia ficción que rompió con todos los límites en relación al rol de las mujeres en este género y en la industria cinematográfica de Hollywood. No voy a cuestionar aquí este honor pero sí deseo afirmar que ni ha sido analizado en profundidad ni está totalmente justificado. Como indican Ray Merlock y Kathy Merlock Jackson «la Princesa Leia Organa ha suscitado controversia ya que representa cualidades variadas e incluso contradictorias para diferentes personas»⁹ y por ello considero apropiado desmontar el mito que rodea su figura para analizarlo y reevaluar su validez.

Es cierto que Leia contribuyó a romper con la idea de las princesas y heroínas inocentes y desamparadas, predominante en el cine, al desempeñar impecablemente su rol como uno de los comandantes de la Alianza Rebelde. Académicos como Mara Wood señalan que «en materia de mujeres en la ciencia ficción la Princesa Leia Organa puso el listón feminista alto»¹⁰ y «redefinió lo que significa ser una mujer en el universo de la ciencia ficción»¹¹. Aun así, en mi opinión, Leia no termina de completar el paradigma feminista de lo que debería ser un buen modelo a seguir para las mujeres, ni en el momento en el que la primera película se estrenó ni mucho menos ahora. Ci-

tando a Jeanne Cavelos, «Leia parece inicialmente ser una figura poderosa, una princesa y senadora y la portadora de la clave de la inteligencia rebelde. A lo largo de la trilogía, no obstante, su importancia merma y su poder se evapora ante nuestros ojos»¹². Es más, el personaje de Leia fue, desde mi punto de vista, usado por Lucas y por los guionistas de la saga como un reclamo para, al mismo tiempo, atraer a un público potencial masculino y tenerlo satisfecho. Además, como afirma Wood, «es obvio que Lucas está contando una historia impulsada por el pensamiento masculino en sus películas»¹³, es decir, escrita por y para hombres.

Nunca ha sido un secreto que dentro de la industria de Hollywood, y más en aquél entonces, los roles asignados a o representados por mujeres eran de hecho una mera perpetuación de su cosificación patriarcal, incluso cuando supuestamente mostraban a mujeres liberadas y sexualmente activas. Estos personajes femeninos no se creaban con la idea de que representaran mujeres reales, ni tampoco pretendían ofrecer modelos a seguir; al contrario la intención detrás de ellos era, paradójicamente, cumplir las fantasías sexuales de los hombres acerca del concepto de la ‘mujer liberada’. Por lo tanto, es dudoso que lo que Lucas tuviera en mente cuando creó a Leia fuera ofrecer al público femenino una imagen de mujer independiente, liberada y empoderada, sino más bien satisfacer a la audiencia masculina al mismo tiempo que le daba a las espectadoras femeninas y/o feministas un personaje por el que pudiera sentirse atraída.

Si analizamos la película podemos discernir perfectamente la importancia de Leia como personaje femenino, pero también el punto de inflexión que se produce en el personaje y que justificaría el hecho de que Leia no cumpla con la largamente ignorada demanda feminista de un modelo de

⁹ «Princess Leia Organa has stirred up controversy, representing varying, sometimes contradictory qualities to different people» (Merlock y Merlock Jackson, 2012: 79)

¹⁰ «when it comes to women in science fiction, Princess Leia Organa set the feminist bar high» (Wood, 2016: 66)

¹¹ «redefined what it means to be a woman in the science fiction universe» (Wood, 2016: 66).

¹² «Leia initially appears to be a powerful figure, a princess and senator and the bearer of the key rebel intelligence. Over the course of the trilogy, though, her importance dwindles and her power evaporates before our eyes» (Cavelos, 2015: 307).

¹³ «it is obvious that Lucas is telling a male-driven story in his films» (Wood, 2016: 65).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

conducta aceptable para las mujeres en el cine en particular y en la cultura popular en general. Al principio de *Una nueva esperanza* (Lucas, 1977), Leia es una princesa subversiva, osada y decidida que simula estar viajando a Alderaan en misión diplomática, cuando en realidad es una de las líderes de la Alianza Rebelde que busca derrocar al Emperador Palpatine. Leia espera recibir los planos que ayudarían a los rebeldes a destruir la Estrella de la Muerte, la nave-planeta del Emperador, con la esperanza de causarle un gran daño al Imperio. En esta primera fase, Leia lleva armas y es una gran tiradora, sabe como contenerse para no actuar impulsivamente cuando es capturada por Darth Vader, y también cuándo es el momento de tomar la iniciativa si considera que es el momento de actuar, porque, como dice: «alguien tendrá que salvar nuestros pellejos» (Lucas, 1977)¹⁴. La princesa también es una líder hábil, como se puede ver en la batalla final en la que, en pleno intento por parte de los rebeldes de destruir la Estrella de la Muerte «ella es la figura central en la sala de control, supervisando la batalla» (Wood, 2016: 67)¹⁵. Otra muestra de esta caracterización aparece en *El Imperio contraataca*, concretamente en la Batalla de Hoth, el planeta helado en el que los rebeldes tenían su base y desde donde ella lidera a todas las fuerzas para escapar con éxito del Imperio. Leia también es la que se encarga en *El retorno del Jedi* de organizar un plan para salvar a Han Solo cuando, tras haber sido engañado por Lando Calrissian y capturado por el Imperio, es entregado al cazarrecompensas Bobba Fett, quien se lo vende al mafioso alienígena Jabba el Hutt, que lo busca por las numerosas deudas del contrabandista.

A pesar de todo, a la Princesa Leia «también se la asocia con la sexualización a la que, en parte, están sometidas las mujeres del universo de *La*

guerra de las galaxias»¹⁶. Esto hace referencia al hecho de que, tras fracasar en su intento de salvar a Han Solo y ser capturada por Jabba el Hutt, es forzada a llevar ese bikini dorado que tanta controversia ha causado en las interpretaciones feministas de la película. Sin embargo, cuando el rescate de la princesa por parte de Luke parece no estar yendo exactamente como el joven había planeado, Leia demuestra una vez más la iniciativa y valentía a las que hice referencia al principio: se aprovecha de la confusión causada por el ataque de Luke y «usa su aparente fragilidad e insignificancia como juguete erótico para volver las propias armas de Jabba en su contra»¹⁷. Blandiendo las cadenas que la mantienen captiva, Leia estrangula al Hutt y escapa. Como concluye Christina Flotmann, «el hecho de que en efecto sea ella quien mate a Jabba también rompe con un estereotipo asociado a las mujeres: la suposición de que ellas solo pueden ser amorosas, cariñosas y pacíficas, y no son capaces de ejercer la violencia»¹⁸, y mucho menos de matar a un hombre, o, en este caso, un alienígena de sexo masculino.

Sea como fuere, estas características que la hacen destacar como mujer dentro del universo de *La guerra de las galaxias* y como personaje femenino en la ciencia ficción parecen mermar cuanto más se implica en su relación con Han Solo. Según Callahan, el contrabandista y piloto del Halcón Milenario, «viviendo en el espacio como un vaquero moderno»¹⁹, y así actuando en la película como «una reafirmación de la masculinidad patriar-

¹⁴ «Somebody has to save our skins!» (Lucas, 1977). En la versión doblada al castellano, la frase original de Leia se cambia por «¿Tendré que tomar yo las decisiones?».

¹⁵ «she is the center figure in the control room, monitoring the battle» (Wood, 2016: 67).

¹⁶ «too is associated with the sexualization that women in the *Star Wars* universe are partly subject to» (Flotmann, 2013: 243).

¹⁷ «uses her seeming fragility and unimportance as an erotic toy to turn Jabba's own weapons against him» (Flotmann, 2013: 243).

¹⁸ «the fact that she actually kills Jabba also breaks through a stereotype concerning women: the assumption that they are solely loving, caring and peaceable and not capable of using violence» (Flotmann, 2013: 243).

¹⁹ «occupying the space as the modern cowboy» (Callahan, 2016: 85).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

cal»²⁰, es el reflejo definitivo del estereotipo de hombre joven americano, blanco y heterosexual: arrogante, rebelde, sinvergüenza e insolente. De hecho, añade Callahan, en la saga «la representación de la identidad masculina dominante es la que se puede reconocer más fácilmente en la cultura norteamericana, y es ratificada en la evolución que Lucas hizo del descarado pistolero Han Solo»²¹.

Este personaje se presenta como un embaucador sin remordimientos, seguro de sus propios encantos y habilidades y siempre dispuesto a piropear a una mujer atractiva. Solo nunca muestra sus verdaderas emociones y se esconde tras una máscara de indiferencia, pero al final termina mostrando un corazón tierno que se gana el amor de su coprotagonista femenina. Este tipo de comportamiento es común en los protagonistas masculinos de todo tipo de representaciones culturales, y se ha perpetuado especialmente en el cine norteamericano más comercial. Solo se comporta hacia Leia de manera estereotípica: se interesa por ella por su belleza, pero cuando esta le rechaza, él se burla de ella y la provoca, dando a entender que el rechazo se basa en la secreta atracción de la princesa hacia él y que, de hecho, ella está locamente enamorada y le necesita. El contrabandista continúa presionando y acosando a Leia, renegando del rechazo de la chica y resistiéndose a creerlo. La única manera en la que Solo es capaz de mostrar sus sentimientos hacia ella es a través de unos celos disfrazados de ternura. Aunque justificados por las sociedades patriarcales como algo normal (si es que normal significa algo) en una relación romántico-afectiva, la teoría feminista señala que los celos no son más que el reflejo del deseo de posesión de los hombres hacia las mujeres, como si de objetos se tratase, y el ansia por asegurar su propiedad. La historia de amor entre Solo y Leia repro-

duce el rol tradicional y patriarcal de los celos en las relaciones, que él usa como prueba de su amor por la princesa. Y parece funcionar a la perfección con ella.

Después de todo, da la impresión de que el mensaje sutilmente escondido entre pistolas láser y peleas de enamorados refleja una de las concepciones más extendidas y perpetuadas de la línea de pensamientos del patriarcado acerca de las mujeres en lo que a relaciones afectivas se refiere: no importa lo independiente y liberada que una mujer pueda parecer, ni lo segura de sí misma que esté; todas las mujeres buscan el hombre perfecto que las proteja y cuide de ellas para que no tengan que preocuparse por su futuro ni por nada más en sus vidas. Además, desde el momento en que Leia declara su amor por Han Solo, empezamos a ver un personaje menos asertivo, y es el punto de inflexión a partir del cual la princesa empieza a fallar como modelo feminista. Si además sumamos esto al reencuentro con un cambiado, más maduro y más oscuro, Luke en *El retorno del Jedi*, vemos cómo la función de Leia como líder de las fuerzas rebeldes pierde relevancia hasta convertirse en una seguidora más de los dos héroes masculinos: Leia sigue siendo la cabecilla en teoría, pero el control de la situación pasa a manos de Skywalker y Solo.

Como dije anteriormente, no debemos olvidar que la Princesa Leia de hecho sí que marcó una diferencia desde el punto de vista del feminismo al mostrar un personaje femenino fuertemente empoderado en una película de ciencia ficción a finales de la década de los setenta. Sin duda, sus «contribuciones [...] al establecimiento de un nuevo tipo de modelo a seguir y a la posibilidad del potencial femenino en el cine y en la cultura popular merecen cierta apreciación»²², pero también es crucial mencionar que, a medida que la saga llega al final, su poder merma a favor de los personajes

²⁰ «a reinforcement of patriarchal masculinity» (Callahan, 2016: 85).

²¹ «the dominant masculine identity performance is the one that is most recognizable in north American culture and is reinforced by Lucas's development of the brash, gun-toting Han Solo» (Callahan, 2016: 85).

²² «contributions [...] to the establishment of a new kind of female role model and to the possibility of feminine potential in cinema and popular culture merit a degree of appreciation» (Merlock & Merlock Jackson, 2012: 85).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

masculinos, cumpliendo con la afirmación de Merlock y Merlock Jackson de que «las mujeres en el canon de *La guerra de las galaxias* parecen tener al principio el dominio y el control, pero al final pierden todo su poder»²³.

Este personaje [Han Solo] se presenta como un embaucador sin remordimientos, seguro de sus propios encantos y habilidades y siempre dispuesto a piropear a una mujer atractiva

Padmé Amidala: un trágico final

El caso de la madre de Leia, Padmé Amidala – protagonista femenina de la trilogía/precuela estrenada en la década de los noventa que comprende *La amenaza fantasma* (*Episode I: The Phantom Menace*, Lucas, 1999), *El ataque de los clones* (*Episode II: Attack of the Clones*, Lucas, 2002) y *La venganza de los Sith* (*Episode III: Revenge of the Sith*, Lucas, 2005)– y su representación de la mujer difiere de manera significativa con respecto a cómo se había mostrado a Leia en las películas veinte años anteriores. Teniendo en cuenta los precedentes sentados por la princesa, el personaje de Padmé es sorprendente y desconcertante, desde su evolución en las películas hasta su inquietante final, que deja al espectador con la sensación de que, de hecho, solo es una «heroína trágica que posee todas las características de un héroe guerrero»²⁴. Como su hija, Padmé es presentada al principio como un personaje femenino empoderado: la reina electa de Naboo es una mujer que, a pesar de ser tan sólo una adolescente, demuestra una gran habilidad para el mando y la política, y se entrega totalmente a la defensa y protección de su pueblo de cualquier mal. Desde el comienzo de *La amenaza fantasma*, Naboo se encuentra bajo un bloqueo comercial ilegal por parte de la Federación de Comercio. La reina tiene como objetivo acabar con esta amenazante situación y toma partido activamente en los debates políticos del Senado para intentar evitar que estalle la guerra. Cuando la diplomacia falla, la reina no duda en usar las armas para escapar, demostrando que su uso no se le da nada mal. En palabras de Cavelos, «la Reina Amidala se muestra al principio como una mujer heroica y un personaje fuerte y cautivador. Amidala es una luchadora comprometida en el conflicto contra las poderosas fuerzas del mal, una líder fuerte y un prodigio brillante tan ducha en la política y la diplomacia como con una

²³ «females in the *Star Wars* canon initially appear to have dominance and control but ultimately are disempowered» (Merlock & Merlock Jackson, 2012: 80).

²⁴ «a tragic heroine that possesses the traits of a warrior hero» (Wood, 2016: 70).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

pistola»²⁵. Amidala también se involucra activamente en las decisiones sobre su vida y su protección, sin dejar que ni si quiera los Jedi cuestionen sus decisiones, ya que «posee una autoridad y un aire de competencia que la hace parecer mucho mayor de lo que es»²⁶. Disfrazada como una de sus sirvientas, Padmé incluso se atreve a aventurarse en Tatooine, donde conoce a un jovencísimo Anakin Skywalker, a pesar de los riesgos que la misión pudiera entrañar para su vida.

Sin embargo, en *El ataque de los clones* podemos ver como el poder de la Reina Amidala empieza a mermar. Al finalizar su reinado, su sucesora como reina electa de Naboo la recomienda como la nueva senadora de dicho planeta en el Senado Galáctico. Padmé, no obstante, ya está siendo controlada por el engañoso ex-Senador de Naboo y recién nombrado Canciller Palpatine (en secreto el poderoso Lord Sith Darth Sidious), que se aprovecha de ella para avanzar en sus ambiciosos planes. Amidala, que está empezando a dejar de ser la mujer independiente que era, inicia un proceso de declive en el que, poco a poco, se la priva del control sobre su vida. Pronto se encuentra de nuevo con Anakin, ahora un aprendiz Jedi o *padawan*, que, aunque seis años más joven que ella, da muestra de una personalidad más dominante y posesiva. Padmé es incapaz de resistir los avances del joven, sin hacer ningún esfuerzo para pararle. Flotmann sostiene que «la domesticación de Padmé coincide con la evolución de su relación con Anakin»²⁷, y la verdad es que desde el momento en que se encuentran por segunda vez, el ambiente de la película cambia para la senadora de manera proporcional al desarrollo de su relación con el Jedi. Según Flotmann, «cuanto más se im-

plica Padmé con Anakin, más pierde el interés por la política, y su vida activa pasa a ser la de esposa y futura madre»²⁸; no obstante, yo no diría que Amidala deja de interesarse en la política, sino que la película deja de mostrarla en su papel de senadora y guerrera, y pasa a mostrarla cada vez más en ambientes domésticos hasta que prácticamente todo el poder que tenía al principio de la historia se disipa. A lo largo de la segunda y tercera película de la trilogía podemos ver como «mientras que el poder de él [Anakin] aumenta constantemente, ella pierde el suyo y su libertad de manera proporcional, y esto la destruye»²⁹.

Finalmente, en *La venganza de los Sith*, cuando Palpatine/Darth Sidious ha conseguido manipular a Anakin hasta tal punto que el poder del lado oscuro de la Fuerza le consume completamente, la película muestra el acto de posesión y agresión definitivo que el Jedi comete contra la que fuera su amada: creyendo que Padmé le ha traicionado para entregarlo a Obi Wan Kenobi, Anakin la estrangula usando la Fuerza hasta casi acabar con su vida. De esta manera, nos dice Wood, «lo que empieza como un indudable icono feminista se ve reducido a un elemento narrativo que sirve para impulsar el desarrollo del personaje masculino»³⁰ y «su poder como senadora y antigua reina es inexistente en el momento en que la película concluye»³¹.

El consenso general parece ser que hay graves contradicciones en la personalidad de Padmé. Para algunos académicos, como Wood, «el aspecto más frustrante del personaje de Padmé es la inconsistencia de sus acciones y la gradual disminución de

²⁵ «Queen Amidala appears at first to be a heroic woman and a strong, compelling character. Amidala is a committed fighter in the struggle against powerful, evil forces, a strong leader and brilliant prodigy as skilled with politics and diplomacy as with a gun» (Cavelos, 2015: 314).

²⁶ «possesses an authority and an air of capability that makes her seem much older» (Botha, 2016: 55).

²⁷ «Padmé's domestication coincides with her developing relationship with Anakin» (Flotmann, 2013: 236).

²⁸ «The more Padmé becomes involved with Anakin, the more she loses her interest in politics and an active life and becomes wife and mother-to-be» (Flotmann, 2013: 236).

²⁹ «while he [Anakin] constantly increases his power, she loses hers and her freedom in proportion and is destroyed by it» (Flotmann, 2013: 238).

³⁰ «what starts out as hands-down feminist icon is reduced to a plot device to further the male character's development» (Wood, 2016: 70).

³¹ «her power as a Senator and former Queen is nonexistent by the time the film concludes» (Wood, 2016: 72).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

su voluntad a medida que la serie progresa»³². De ser una mujer profundamente involucrada en su carrera política, no por su propio éxito personal, sino por su deseo de ayudar a aquellos afectados por la guerra y en situaciones poco privilegiadas, y de la que se esperaba que siguiera luchando hasta el final de la República, se convierte en alguien incapaz de vivir sin un hombre que estuvo a punto de matarla en un acceso de ira, alguien «reducida a una mujer abusada y rota, capaz solo de aceptar la muerte y la desesperación en lugar de luchar con espíritu por causas justas»³³. Desde un punto de vista feminista, la muerte de Padmé tras el nacimiento de Leia y Luke es el final más indignante que este personaje habría podido tener, ya que muere como víctima de la exhibición de violencia machista más extrema.

¿Feminismo en declive o consecuencias de la guerra contra el terror?

Tras este análisis negativo de las protagonistas femeninas de la saga, surge una pregunta: ¿cómo es posible que Padmé, creada a finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI, sea un personaje femenino menos empoderado que Leia, quien fue creada a finales de los setenta? (Martín, 2011: 159). Podemos encontrar la respuesta en varios factores que afectaban a la sociedad en el momento en que la segunda trilogía se estrenó. El feminismo estaba viviendo una recesión ya que, como apunta Maria Morelli, el movimiento era «famoso y reconocido internacionalmente y aún así [fue] [...] acusado de haberse hecho así mismo irrelevante para la vida en el siglo XXI»³⁴, a lo que añade que

«mientras que las mujeres jóvenes de hoy en día son descritas por los medios de comunicación como indiferentes a las cuestiones feministas, las actividades de las feministas jóvenes son etiquetadas de políticamente inefectivas»³⁵. Esto podría ser el resultado de que, como afirma Conrad, «las fuerzas que transformaron el cine de ciencia ficción en 1979 son, hacia 1997, lo convencional»³⁶; es decir, los personajes femeninos empoderados ya no estaban de moda, ya no servían como gancho publicitario, y su papel en la ciencia ficción entró en declive. Otros autores, como Glenn Donnar, ven en los medios de comunicación tras los ataques terroristas del 11 de Septiembre de 2001, incluyendo el cine, una «reafirmación de los modelos de masculinidad tradicionales [...], lo que posiblemente dio lugar a un reposicionamiento similar, pero a la inversa las mujeres»³⁷. Conrad, sin embargo, objeta que «Tales argumentos sugieren que la respuesta del cine de ciencia-ficción a las inseguridades sociales, políticas y comerciales después del 11-S ha sido quedarse en territorio 'cómodo' y 'seguro' de los códigos claramente delineados y convencionales de la feminidad (y la masculinidad)»³⁸. El trágico final de Padmé podría, por lo tanto, explicarse de manera similar a lo que décadas antes ocurrió con Leia: al no dirigirse a las mujeres sino prioritariamente a los hombres, la industria cinematográfica de Hollywood nuevamente no se atrevió a sacar provecho del amplio abanico de posibilidades que ofrecen, por un lado, la ciencia ficción a la hora de re-imaginar nuestro mundo desafiando las

³² «the most frustrating aspect of Padmé's character is the inconsistency of her actions and the gradual diminishing of her agency as the series progresses» (Wood, 2016: 70)

³³ «reduced to an abused, broken woman capable of embracing not causes and spirit but death and despair» (Merlock & Merlock Jackson, 2012: 85).

³⁴ «well-known and recognized worldwide yet [was] [...] accused of having made itself irrelevant to life in the twenty-first century» (Morelli, 2011: 14).

³⁵ «whilst young women of today are often depicted by the media as being indifferent to feminist issues, the activities of young feminists are labeled as politically ineffectual» (Morelli, 2011: 17-18).

³⁶ «the forces that transformed sf film in 1979 are, by 1997, mainstream» (Conrad, 2011: 93).

³⁷ «a re-assertion of traditional modes of masculinity by conservative news media, possibly leading to a similar, inverse repositioning of females» (citado en Conrad, 2011: 94).

³⁸ «Such arguments suggest the sf cinema's response to post-9/11 social, political, and commercial insecurities has been to remain in the 'comfortable', 'safe' territory of clearly drawn, conventional ciphers for femininity (and masculinity)» (Conrad, 2011: 95).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

convenciones sociales y, por otro lado, el universo de *La guerra de las galaxias*, que, citando a Wood, es «un medio interesante en el que explorar cuestiones de género y feminismo»³⁹.

Expertos como Merlock y Merlock Jackson argumentan que el declive de Leia y Padmé se debe a la falta de interés tanto del director como de los guionistas, más centrados en el desarrollo de la trama de los personajes masculinos (2012: 87); mientras que otros como Wood declaran que «podría haber sido intencional por parte de los productores, o podría ser el triste resultado de la falta contextual de mujeres en el cine»⁴⁰. En mi opinión, si el problema hubiese sido una simple falta de interés, no se habrían construido personajes femeninos tan originales y alentadores para luego abandonarlos y hacer que se malograran al final de sus respectivas historias. Quizás la respuesta sea que los directores y guionistas de estas películas fueron en su momento, y son aún en día, principalmente hombres que trabajan para una industria impregnada y gobernada por la ideología de la masculinidad hegemónica patriarcal de la eterna norma del hombre blanco, heterosexual y en situación de privilegio económico de los Estados Unidos. Quizás no quisieron desafiar los patrones convencionales, o no supieron cómo hacerlo al no tener los medios adecuados a su alcance. O tal vez concluyeron que jugárselo todo por la causa era demasiado arriesgado porque consideraron que la sociedad aún no estaba preparada para contemplar un cambio real en el cine, un desafío a los estándares socio-culturales. Al fin y al cabo, como señala Conrad, «la industria cinematográfica tiene un largo historial de evitar lo “radical” en un intento de aumentar el atractivo de su producto»⁴¹. Probablemente la

respuesta más acertada sea que la razón es una conjunción de todo lo anterior.

Mis preguntas para el futuro son, así pues: ¿ha avanzado la sociedad lo suficiente como para ser capaz de asumir los cambios ideológicos que se están produciendo en las generaciones más jóvenes y aceptar su representación en las producciones culturales y en los medios de comunicación? En segundo lugar, ¿cuándo estará preparada la industria cinematográfica de Hollywood, como generadora y distribuidora masiva de la cultura popular occidental, y prácticamente mundial, con excepciones particulares, para representar los progresos que ya están teniendo lugar en la sociedad? Y en tercer lugar, ¿será la saga iniciada por Lucas, hoy en manos de Disney, abanderada o retaguardia de los cambios? ●

Surge una pregunta: ¿cómo es posible que Padmé, creada a finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI, sea un personaje femenino menos empoderado que Leia, quien fue creada a finales de los setenta?

³⁹ «an interesting medium to explore gender and feminism» (Wood, 2016: 64).

⁴⁰ «this could be intentional on the part of the producers, or it could be the sad result of the contextual lack of women in films» (Wood, 2016: 65).

⁴¹ «the film industry has a long history of avoiding the ‘radical’ in an attempt to widen the appeal of its product» (Conrad, 2011: 96).



El fracaso de Padmé Amidala y Leia Skywalker como iconos feministas en *La guerra de las galaxias*

Obras citadas

Filmografía

- KERSHNER, Irvin (1980). *Star Wars: Episodio V – El Imperio contraataca*. EE UU: 20th Century Fox.
- LUCAS, George (1999). *Star Wars: Episodio I – La amenaza fantasma*. EE UU: 20th Century Fox.
- (2002). *Star Wars: Episodio II – El ataque de los clones*. EE UU: 20th Century Fox.
- (2005). *Star Wars: Episodio III – La venganza de los Sith*. EE UU: 20th Century Fox.
- (1977). *Star Wars: Episodio IV – Una nueva esperanza*. EE UU: 20th Century Fox, 1977.
- MARQUAND, Richard (1983). *Star Wars: Episodio VI – El retorno del Jedi*. EE UU: 20th Century Fox.

Bibliografía

- BOTHA, Jacqueline (2006). *The Myth is with Us. Star Wars, Jung's Archetypes, and the Journey of the Mythic Hero* (Tesina de máster). Universidad de Stellenbosch, Nueva Zelanda. <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/1816>

- CALLAHAN, Erin C. (2016). «Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys: George Lucas's Re-Imagined and Redefined Masculine Identities», Peter W. Lee (ed.), *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*. Jefferson, NC: McFarland. 84-105.
- CAVELOS, Jeanne (2015). «Stop Her, She's Got a Gun! How the Rebel Princess and the Virgin Queen Became Marginalized and Powerless in George Lucas's Fairy Tale», David Brin y Matthew W. Stover (eds.), *Star Wars on Trial: Science Fiction and Fantasy Writers Debate the Most Popular Science Fiction Films of All Time*. Dallas, TX: BenBella Books, 305-332.
- CONRAD, Dean (2011). «Femmes Futures: One Hundred Years of Female Representation in SF Cinema», *Science Fiction Film and Television*, 4.1: 79-100.
- FLOTMANN, Christina (2013). *Ambiguity in Star Wars and Harry Potter: A (Post) Structuralist Reading of Two Popular Myths*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2011). «Shades of Evil: The Construction of White Patriarchal Villainy in the Star Wars Saga», Josep M. Armengol (ed.), *Men in Color: Racialised Masculinities in US Literature and Cinema*. Newcastle, GB: Cambridge Scholars Publishing. 143-167.
- MERLOCK, Ray & Kathy Merlock JACKSON (2012). «Lightsabers, Political Arenas, and Marriages for Princess Leia and Queen Amidala», Douglas Brode y Leah Deyneka (eds.), *Sex, Politics, and Religion in Star Wars: An Anthology*. Lanham, Toronto y Plymouth, GB: The Scarecrow Press. 77-88.
- MORELLI, Maria (2011). «Feminism in the Twenty-First Century: Does It Need (Re)branding?», *Skepsi*, 4.1: 12-25.
- WOOD, Mara (2016). «Feminist Icons Wanted: Damsels in Distress Need Not Apply», Peter W. Lee (ed.), *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*. Jefferson, NC: McFarland. 62-83.

La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

José Luis Arroyo Barrigüete

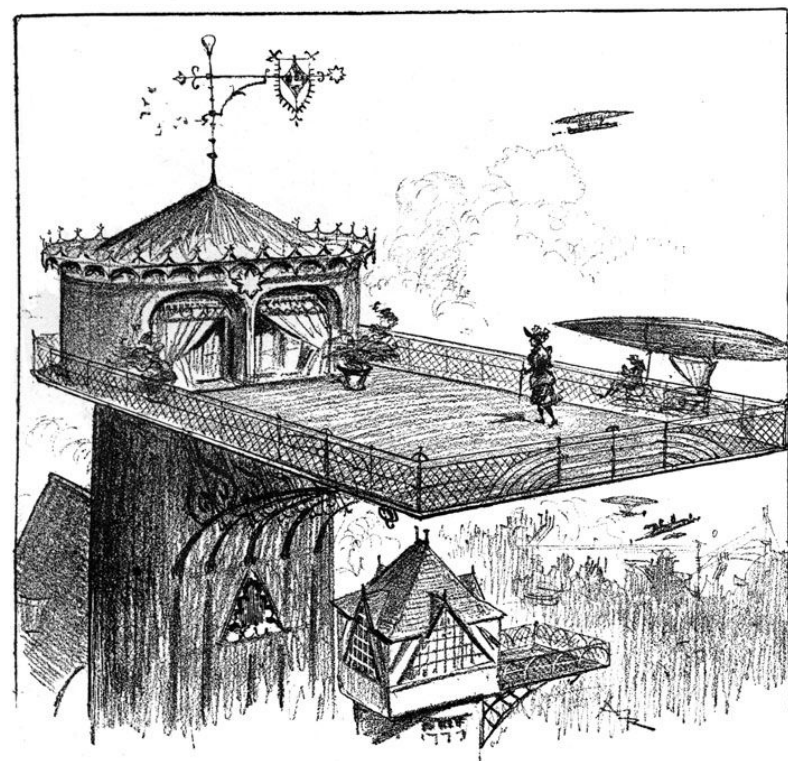
Introducción

Cuando Isaac Asimov publicó *The Endochronic Properties of Resublimated Thiotimoline* (Asimov, 1948), se produjeron dos hechos sin duda inesperados por el autor. El primero de ellos fue que apareció publicado con su nombre, y no bajo seudónimo como había solicitado al editor, lo que al parecer le produjo una considerable intranquilidad (Asimov, 2009: 136), pues estaba próximo a la defensa de su tesis doctoral y el texto no era sino una crítica al sistema de publicación académica. Asimov temía que el tribunal se molestase y eso incidiera en su evaluación. El segundo efecto, que el propio autor comenta con humor en uno de sus compendios de relatos cortos (Asimov, 1978: 343), fue el aluvión de peticiones a la Biblioteca de Nueva York, solici-

tando las revistas que había citado en su relato. Esta obra, escrita como si se tratase de un artículo académico¹, describía las propiedades de una sustancia ficticia denominada *thiotimoline*, y lógicamente incluía un listado de referencias y trabajos citados, que eran completamente falsos. Por alguna razón, los lectores de *Astounding Science Fiction* pensaron que se trataba de artículos reales y corrieron a buscarlos. Algo parecido a lo sucedido con el *Necronomicon*, famoso por los cuentos de H. P. Lovecraft y otros escritores de su círculo, que, aún hoy en día e incluso tras las aclaraciones del propio Lovecraft al respecto, algunos siguen considerando un libro real.

En nuestra opinión, este incidente debió mostrar al joven Asimov la relevancia de los elementos paratextuales, en caso de que aún no fuera consciente de ella, y de hecho los peritextos autorales son una constante en su obra. Muy frecuentemente, en sus recopilaciones de relatos incluía introducciones a cada uno de ellos, bien contextualizando la narración, bien aportando alguna reflexión o anécdota personal. Y en la que suele considerarse su obra más relevante, la metasaga *Foundation*, escrita entre 1950 y 1993, también juegan un papel esencial, especialmente en lo que se refiere a la *Encyclopedia Galactica*, una ficticia

¹ Martín Rodríguez (2017) propone la denominación *literary spoof paper* para este tipo de trabajos, que define como «the whole set of works where fictional content is infused into any text that methodically and consistently mimics the standard rhetorical features of the scientific discourse usual in modern real scientific practice, especially in the natural sciences from the nineteenth century onwards» (257). Como señala el autor, entre los distintos escritores que han desarrollado este género «[...] Isaac Asimov stands out thanks to his thiotimoline papers» (253).





La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

enciclopedia, compendio de todo el conocimiento humano, que Asimov cita al comienzo de varios capítulos. Lo que podría haber pasado desapercibido como un elemento más en sus novelas, se ha convertido, sin embargo, en algo icónico entre muchos amantes del género de la ciencia ficción, que incluso ha trascendido a otros ámbitos. Sin ánimo de exhaustividad, amerita mencionar tres ejemplos muy ilustrativos a este respecto. El primero de ellos es su influencia en posteriores novelas de ciencia ficción, que mencionan la *Encyclopedia* dando por hecho su existencia. El ejemplo más conocido lo encontramos en *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, novela escrita por Douglas Adams y publicada por primera vez en 1979, que con el tono humorístico propio de la obra, señala que «[i]n many of the more relaxed civilizations on the Outer Eastern Rim of the Galaxy, the Hitchhiker's Guide has already supplanted the great Encyclopaedia Galactica as the standard repository of all knowledge and wisdom [...]» (Adams, 2009: 2). El segundo ejemplo, también bastante conocido, es la *Encyclopedia Galactica* que Carl Sagan, un buen amigo de Asimov, mencionaba en su conocida serie *Cosmos*. Por último, y aquí ya entramos en la ciencia con mayúsculas, Bob McEliece, en una muy famosa ponencia impartida en 2004, incorporó la *Encyclopedia* como parte de su disertación², haciendo referencia a una imaginaria entrada en dicha enciclopedia sobre los trabajos de Claude Shannon en Teoría de la Información. Estos tres ejemplos ponen de manifiesto cómo la *Encyclopedia Galactica* ha sido utilizada tanto en la literatura de ciencia ficción posterior, como en la divulgación científica e incluso en la ciencia propiamente dicha. Este impacto se debe, en gran medida, al extraordinario éxito de *Foundation*:

que Elon Musk³ o el Premio Nobel de Economía Paul Krugman⁴, hablen de estas novelas como la forja de su pensamiento, ya nos da una idea de hasta qué punto estamos ante una obra muy especial.

Realmente, la metasaga de la Fundación es bastante compleja desde muchos puntos de vista, empezando por el hecho de que resulta difícil incluso delimitar su alcance. La trilogía nuclear, que en 1966 recibió el Premio Hugo a la mejor serie de ciencia ficción de todos los tiempos, fue publicada por primera vez entre 1951 y 1953, como un compendio de relatos cortos que previamente habían aparecido en revistas del género. Posteriores secuelas y precuelas fueron ampliando el universo de la Fundación, y Asimov elaboró dichas obras para enlazar la serie con otras novelas anteriores⁵, de manera que acabasen conformando una metasaga, finalmente compuesta por quince libros agrupados en tres sagas, que según Palumbo (2016), presenta una estructura fractal⁶. El primer conjunto de libros, formado por cinco novelas⁷ (Asimov, 1950a; 1954; 1957; 1983; 1985), se ha dado en llamar el Ciclo de los Robots, y en él se describen los primeros intentos de la humanidad para desarrollar robots, así como su influencia en el proceso de colonización espacial. Narra por tan-

² «McEliece imagined a biographical note in the 166th edition of the Encyclopedia Galactica along the following lines: Claude Shannon: Born on the planet Earth (Sol III) in the year 1916 A.D. Generally regarded as the father of the Information Age, he formulated the notion of channel capacity in 1948 A.D. Within several decades, mathematicians and engineers had devised practical ways to communicate reliably at data rates within 1% of the Shannon limit [...]» (Costello & Forney, 2007: 1).

³ Véase, por ejemplo, la entrevista a Elon Musk publicada en *The Guardian* (Carroll, 2013).

⁴ Véase Krugman (2012).

⁵ Asimov, en sus memorias, explica que «I could see that it was going to be necessary to tie my robot novels and my Foundation novels together into a single series» (Asimov, 2002). Es cierto que esta labor integradora presentaba una dificultad tan formidable, que ciertas incongruencias en las tramas no pudieron ser subsanadas, y existen inconsistencias de las que el propio autor era consciente.

⁶ Fractal en el sentido de autosemejante: tenemos una meta saga, compuesta por tres grupos de novelas, y a su vez cada grupo está conformado por varias novelas. Palumbo sostiene que esta fractalidad se da, de hecho, no solo en la propia estructura de la metasaga, sino a otros niveles, y que es una característica recurrente en la obra de Asimov. En este sentido, ha publicado varios trabajos defendiendo esta hipótesis (véase Palumbo, 1995; 1998; 1999; 2016).

⁷ *I, Robot* (1950), *The Caves of Steel* (1954), *The Naked Sun* (1957), *The Robots of Dawn* (1983) y *Robots and Empire* (1985).



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

to un futuro relativamente próximo. El segundo grupo de libros, el Ciclo del Imperio, formado por tres novelas⁸ (Asimov, 1950b; 1951; 1952), nos sitúa en un futuro mucho más lejano, cuando la colonización espacial ha llevado a conquistar el suficiente número de planetas como para que se empiece a gestar el embrión de lo que llegará a ser el Primer Imperio Galáctico. Por último, el Ciclo de Trantor comprende tanto la trilogía nuclear de la saga⁹ (Asimov, 2004a; 2004b; 2004c), como dos precuelas¹⁰ (Asimov 1988; 1993) y dos secuelas¹¹ (Asimov, 1982; 1986), en donde se describe la caída del Primer Imperio y los pasos iniciales para la formación del Segundo.

Realmente, la metasaga de la Fundación es bastante compleja desde muchos puntos de vista, empezando por el hecho de que resulta difícil incluso delimitar su

alcance.

En relación a la trilogía nuclear, objeto del presente trabajo, la saga comienza con la inminente caída del Imperio Galáctico y los esfuerzos de Hari Seldon, un genio de las matemáticas que, ante la imposibilidad de evitar el derrumbe, decide crear dos fundaciones que serán el germen de un Segundo Imperio. Ambas instituciones, actuando como guardianes del conocimiento, reducirán el interregno de barbarie a un periodo de mil años. Las tres novelas cubren, aproximadamente, los primeros cuatrocientos años de vida del Plan Seldon, y son obras atípicas desde el punto de vista de la ciencia ficción de la época, pues a diferencia de las *space opera* convencionales, apenas hay acción y el interés se basa en descubrir, casi como si se tratase de un problema de tipo científico, la solución a un enigma o la salida ante una dificultad. Las posteriores precuelas y secuelas sí van incorporando más elementos propios de la *space opera*, pero siempre manteniendo la fidelidad a esta particular visión asimoviana de la ciencia ficción, donde es la racionalidad, y no la fuerza física, quien gana las batallas.

En este artículo analizaremos el uso de la *Encyclopedia Galactica* en la trilogía nuclear de la metasaga *Foundation*. Como trataremos de probar, estos elementos paratextuales son un elemento clave de la obra, que Asimov utiliza hábilmente con una triple finalidad: contextualizar la acción, aproximar la trilogía a la novela histórica e informar al lector sobre una posible lectura palimpsésica.

La *Encyclopedia Galactica* como elemento paratextual

La *Encyclopedia Galactica* es uno de los elementos icónicos en la trilogía nuclear, y sin duda el elemento paratextual más relevante de la obra, pues no es posible comprender plenamente estas novelas sin entender el papel que desempeñan las

⁸ *Pebble in the Sky* (1950), *The Stars, Like Dust* (1951) y *The Currents of Space* (1952).

⁹ *Foundation* (1951), *Foundation and Empire* (1952) y *Second Foundation* (1953).

¹⁰ *Prelude to Foundation* (1988) y *Forward the Foundation* (1993).

¹¹ *Foundation's Edge* (1982) y *Foundation and Earth* (1986).



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

citadas con que Asimov abre varios de los capítulos. De hecho, la trilogía se inicia con una cita a esta ficticia enciclopedia, y lo primero que podemos leer es lo siguiente:

HARI SELDON—... born in the 11,988th year of the Galactic Era; died 12,069. The dates are more commonly given in terms of the current Foundational Era as – 79 to the year 1 F.E. Born to middle-class parents on Helicon, Arcturus sector (where his father, in a legend of doubtful authenticity, was a tobacco grower in the hydroponic plants of the planet), he early showed amazing ability in mathematics. Anecdotes concerning his ability are innumerable, and some are contradictory. At the age of two, he is said to have ... Undoubtedly his greatest contributions were in the field of psychohistory. Seldon found the field little more than a set of vague axioms; he left it a profound statistical science.... The best existing authority we have for the details of his life is the biography written by Gaal Dornick who, as a young man, met Seldon two years before the great mathematician's death. The story of the meeting ...

ENCYCLOPEDIA GALACTICA*

* All quotations from the *Encyclopedia Galactica* here reproduced are taken from the 116th Edition published in 1020 F.E. by the *Encyclopedia Galactica Publishing Co.*, Terminus, with permission of the publishers (Asimov, 2004a: 3).

Podemos preguntarnos hasta qué punto esta cita, así como el resto de ellas, forman parte del texto principal, en cuyo caso no podríamos considerarla como un elemento paratextual. Pero el propio Asimov se encarga de diferenciarla claramente, incluyendo una mención a los derechos de reproducción y utilizando una tipografía diferente a la del cuerpo de la novela. Asimov incluso utilizó un estilo de redacción similar al de una enciclopedia, lo que requería, en primer lugar, que los textos fuesen neutros. En este sentido, y más allá de la valoración cualitativa que podamos hacer sobre esta supuesta neutralidad, resulta interesante

llevar a cabo un análisis cuantitativo con alguna de las herramientas existentes. En nuestro caso hemos utilizado *Lingmotif* (Moreno-Ortíz, 2016), software desarrollado en la Universidad de Málaga y que permite determinar la orientación semántica de un texto, tanto en castellano como en inglés. Esta aplicación, entre otra información, proporciona el indicador TSS (*Total Sentiment Score*), que sus autores definen del siguiente modo: «TSS is calculated as a function of the text's positive and negative scores and the sentiment intensity, which reflects the proportion of sentiment to nonsentiment lexical items in the text» (Moreno-Ortiz y Pérez Hernández, 2017). Es decir, en una escala cuantitativa del cero al cien, el TSS nos indica si un determinado texto transmite sentimientos negativos (puntuaciones bajas), positivos (puntuaciones altas) o neutros (puntuaciones próximas a cincuenta). Lo esperable en un artículo enciclopédico, como pretenden ser las citas a la *Encyclopedia Galactica*, es precisamente la neutralidad, y efectivamente no encontramos ninguna sorpresa. Asimov hizo un buen trabajo, y de las diecinueve citas que contiene la trilogía, diecisiete toman valores entre cuarenta y sesenta. Es decir, prácticamente todas son neutras o ligeramente negativas/positivas. De hecho, el TSS medio de las diecinueve citas es de cuarenta y ocho, lo que resulta bastante impresionante por su cercanía a la neutralidad total. Asimov consiguió escribir unos textos que perfectamente podrían formar parte de una enciclopedia real. Por estas razones, en nuestra opinión, una referencia ficticia como la aquí considerada o las que mencionábamos en el artículo sobre la *thiotimoline*, han de interpretarse como elementos paratextuales, dado el esfuerzo del autor para que así sean consideradas. Sería lo que Maloney denomina paratextos artificiales, y que define como «notes and other paratexts [that] are incorporated into the story as part of the internal narrative frame» (2005: ii).

Volviendo a la cita que hemos reproducido, adquiere una gran importancia porque, no solo es lo primero que encontramos en la novela, sino



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

que nos informa de un hecho muy relevante: todo lo que vamos a leer a continuación ya ha sucedido, pues la acción se inicia unos mil años antes de la referencia (*1020 Foundation Era*), y además la Fundación ha tenido éxito, dado que la *Encyclopedia*, su principal objetivo¹², ha sido escrita. En suma, Asimov se encarga de eliminar, en la primera página de su primera novela, toda la incertidumbre sobre lo que vamos a leer a lo largo de la trilogía. A partir de ahí, el lector será informado del modo en que se alcanzó el éxito, pero sin la duda de si será capaz de triunfar. Al parecer Asimov pretendía que aquello pareciera una novela histórica¹³, aun cuando hacerlo significase sacrificar gran parte de la intriga, y sabemos que construyó el cronotopo de *Foundation* inspirado en la caída del Imperio Romano, como él mismo se encargó de explicar en diversas ocasiones (Ingersoll, 1976: 23; Schweitzer, 1981: 77), incorporando además elementos extraídos de las teorías de otros historiadores. Es decir, que se inspiró en estudios sobre la historia para construir la saga, lo que es sin duda muy razonable si pretendía escribir una suerte de novela histórica. He aquí la primera razón por la que la *Encyclopedia* es un elemento clave de la trilogía: crear la apariencia de fuentes históricas verdaderas que proporcionen sensación de veracidad al relato (Martín Rodríguez, 2017: 254), e informarnos así que vamos a leer *historia*¹⁴.

Una segunda razón, derivada de la anterior y bastante más sutil, es que estas citas ponen al lector más sofisticado sobre aviso de que, muy probablemente, la obra permita una lectura palimpsestica. Si Asimov se toma tantas molestias para convencernos de que estamos ante una suerte de novela histórica como para eliminar la intriga, de-

beríamos encontrar algún tipo de compensación por ello, y la abundante presencia de elementos hipertextuales e intertextuales de tipo histórico es, precisamente, el modo en que lo hace. La segunda cita a la *Encyclopedia Galactica* es bastante clarificadora:

TRANTOR—...At the beginning of the thirteenth millennium, this tendency reached its climax. As the center of the Imperial Government for unbroken hundreds of generations and located, as it was, toward the central regions of the Galaxy among the most densely populated and industrially advanced worlds of the system, it could scarcely help being the densest and richest clot of humanity the Race had ever seen. Its urbanization, progressing steadily, had finally reached the ultimate. All the land surface of Trantor, 75,000,000 square miles in extent, was a single city. The population, at its height, was well in excess of forty billions. This enormous population was devoted almost entirely to the administrative necessities of Empire, and found themselves all too few for the complications of the task (it is to be remembered that the impossibility of proper administration of the Galactic Empire under the uninspired leadership of the later Emperors was a considerable factor in the Fall). Daily, fleets of ships in the tens of thousands brought the produce of twenty agricultural worlds to the dinner tables of Trantor.... Its dependence upon the outer worlds for food and, indeed, for all necessities of life, made Trantor increasingly vulnerable to conquest by siege. In the last millennium of the Empire, the monotonously numerous revolts made Emperor after Emperor conscious of this, and Imperial policy became little more than the protection of Trantor's delicate jugular vein....

ENCYCLOPEDIA GALACTICA (Asimov, 2004a: 12-13).

En esta cita, Asimov nos describe la capital de un inmenso imperio, muy densamente poblada y dependiente del exterior para el suministro de alimentos y otros bienes necesarios, lo que no solo la

¹² Aunque enseguida descubrimos que la elaboración de la enciclopedia no es sino un señuelo, y los objetivos de la Fundación son, realmente, otros muy distintos, si la Fundación no hubiese triunfado la enciclopedia nunca habría sido escrita.

¹³ Véase Asimov (2009: 116-117).

¹⁴ A este respecto, Käkälä (2016: 60) es de la misma opinión, pues considera que con la *Encyclopedia* Asimov trata de aproximarse a la novela histórica.



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

convierte en un atractivo objetivo militar, sino que la hace vulnerable ante una conquista por asedio. Una capital caracterizada también por un liderazgo pobre y por su creciente incapacidad para ejercer un gobierno efectivo. Todas ellas, características que si bien también podemos atribuir a otros grandes imperios, nos recuerdan notablemente al Romano, el arquetipo más conocido en lo que se refiere al auge y declive de grandes civilizaciones. Efectivamente, enseguida comprobamos la abundancia de relaciones, tanto hipertextuales como intertextuales, con la obra de Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, empezando por las propias citas paratextuales. He aquí la descripción de Terminus, el planeta donde se crea la primera fundación, y, de lejos, el más importante de toda la saga:

TERMINUS—... Its location (see map) was an odd one for the role it was called upon to play in Galactic history, and yet as many writers have never tired of pointing out, an inevitable one. *Located on the very fringe of the Galactic spiral, an only planet of an isolated sun, poor in resources and negligible in economic value, it was never settled in the five centuries after its discovery, until the landing of the Encyclopedists.... It was inevitable that as a new generation grew, Terminus would become something more than an appendage of the psychohistorians of Trantor. With the Anacreonian revolt and the rise to power of Salvor Hardin, first of the great line of...*

ENCYCLOPEDIA GALACTICA (Asimov, 2004a: 49. Cursiva añadida).

La elección del nombre, Terminus, no es casual, sino muy probablemente una referencia intertextual a la obra de Gibbon, que aludiendo al dios romano de las fronteras, afirma que «in the decline and fall of the empire, the god *Terminus, the sacred boundary*, had insensibly receded from the ocean, the Rhine, the Danube and the Euphrates» (Gibbon, 1805: 170. Cursiva añadida). Podemos hablar, literalmente, de decenas de referencias transtextuales de este tipo, tanto al trabajo de Gibbon

como a los de Arnold J. Toynbee, Oswald Spengler y Polibio, entre otros¹⁵. Únicamente comentaremos una de ellas, dado que, de nuevo, está directamente ligada a la *Encyclopedia*:

COMMISSION OF PUBLIC SAFETY—... The aristocratic coterie rose to power after the assassination of Cleon I, last of the Entuns. In the main, they formed an element of order during the centuries of instability and uncertainty in the Imperium. Usually under the control of the great families of the Chens and the Divarts, it degenerated eventually into a blind instrument for maintenance of the status quo.... [...]

ENCYCLOPEDIA GALACTICA (Asimov, 2004a: 24).

Asimov pretendía que aquello pareciese una novela histórica, aun cuando hacerlo significase sacrificar gran parte de la intriga, y sabemos que construyó el cronotopo de *Foundation* inspirado en la caída del Imperio Romano, como él mismo se encargó de explicar en diversas ocasiones.

¹⁵ El análisis detallado de estas relaciones transtextuales, principalmente la hipertextualidad y la metatextualidad, requerirían un análisis detallado que excede a los objetivos del presente trabajo. Se trata de una línea de investigación que el autor está desarrollando y que se desgranará en futuros artículos.



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

Encontramos aquí una referencia a la conocida teoría de la anaciclosis de Polibio: «[...] a cada una de las constituciones le es congénita y le acompaña por naturaleza una forma degenerada: a la realeza la forma llamada monárquica, a la aristocracia, la oligarquía y a la democracia, la forma animalesca y basada en la fuerza bruta [oclocracia]» (Polibio, 2008: 149). La anaciclosis afirma que estas formas de gobierno se van sucediendo en un orden determinado, comenzando con la realeza que degenera en monarquía, con características despóticas, para ser sustituida por la aristocracia. Esta última, tras convertirse en oligarquía sucumbe ante la democracia, que a su vez, tras mutar en oclocracia, nos lleva de nuevo a la realeza, reiniciándose de este modo el ciclo. Como vemos, en esta cita a la *Encyclopedia*, Asimov nos explica la transición monarquía – aristocracia – oligarquía, lo que resulta fundamental para comprender esta referencia hipertextual. La razón es que, tomada la trilogía en su conjunto, cada una de las etapas descritas en la anaciclosis se van dando con una absoluta precisión, pero en la propia narración no se describe el modo en que llegamos de la monarquía a la oligarquía en el Imperio¹⁶: nos falta ese fragmento de la historia. Por tanto, es necesario proporcionar al lector la información mediante este peritexto, pues en caso contrario, el ciclo descrito por Polibio quedaría incompleto.

Por último, hay una tercera razón, quizá la más obvia, de la importancia de estos elementos paratextuales, pues permiten contextualizar el relato, proporcionando información adicional que de otro modo no estaría disponible, y que en ocasiones resulta clave para lograr una comprensión plena. Es destacable el hecho de que las citas a la *Encyclopedia Galactica* son mucho más abundantes en el primer libro, con nueve citas, que en los otros dos, con cinco citas en cada uno. La razón

realmente es bastante simple, pues *Foundation* está compuesto por cinco relatos, mientras que *Foundation and Empire* y *Second Foundation*, solo incluyen dos relatos por novela. La necesidad de contextualización es, sin duda, mayor en el primer libro, aunque solo sea para ayudar a unir historias que, aun compartiendo un trasfondo común, son en realidad bastante diferentes.

Conclusiones

Los elementos paratextuales, en forma de peritexto autoral, son un elemento muy habitual en la producción novelística de Asimov, que gustaba de incorporar comentarios y reflexiones en sus obras, especialmente en sus muy abundantes recopilaciones de relatos cortos. En el caso de la trilogía nuclear de *Foundation*, estos peritextos toman la forma de citas a una ficticia *Encyclopedia Galactica*, y son utilizados por el autor con una triple finalidad. En primer lugar, contextualizar y servir de unión a los distintos relatos, más o menos cortos, que conforman cada novela. Esta función resulta especialmente necesaria en el primer libro, compuesto por cinco relatos que si bien comparten el mismo trasfondo, son sensiblemente distintos en cuanto a su trama. En segundo lugar, y al coste de eliminar en gran medida la intriga, Asimov emplea estos elementos paratextuales para convencernos de que estamos leyendo una novela histórica. «Todo fue bien y la Fundación tuvo éxito», nos dice sutilmente en la primera página de la trilogía, para contarnos a continuación los hechos concretos que llevaron a ese éxito. Por último, Asimov también emplea las citas a la *Encyclopedia Galactica* para ofrecer pistas de que la obra permite una lectura palimpséstica, lo que de hecho es extraordinariamente importante en la saga *Foundation* y, en nuestra opinión, una de las razones que justifica que, incluso hoy en día, siga considerándose una obra maestra del género. De este modo, emplea la *Encyclopedia* como un elemento paratextual artificial en el sentido de Ma-

¹⁶ De hecho, en el Imperio no se completa el ciclo, pues tras la oligarquía se vuelve a un sistema monárquico. Es en la Primera Fundación donde la anaciclosis sí continúa en su orden natural. Da la sensación de que Asimov nos indicara que interrumpir el ciclo tiene consecuencias nefastas, pues el Imperio desaparece mientras que la Primera Fundación, tiene éxito.



La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

loney (2005), es decir, como una parte esencial del marco narrativo y que resulta imprescindible para la comprensión del texto.

Cuando Asimov explica en sus memorias el modo en que se gestó la saga, explicita su intención de escribir una novela histórica. Nuestra conclusión es que la *Encyclopedia Galactica* fue un elemento clave para lograr su objetivo, pues sin ella habría resultado prácticamente imposible convertir esta peculiar *space opera* en una suerte de novela histórica ambientada en el futuro.

I love historical novels [...]. To write a historical novel was, however, impractical for me. It would require an enormous amount of reading and research and I just couldn't spend all that time at it. I wanted to write. Early on, then, it occurred to me that I could write a historical novel if I made up my own history. In other words, I might write a historical novel of the future, a science fiction story that read like a historical novel [...]. [H]istory, which I had discarded, made its appearance in the most unlikely form, as a series of science fiction historical novels of the future, and lifted me to the heights (Asimov, 2009: 116-118).

●

Obras citadas

- ADAMS, Douglas (1979, 2009). *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Londres: Pan Macmillan (edición de Kindle).
- ASIMOV, Isaac (1948). «The Endochronic Properties of Re-Sublimated Thiotimoline», *Analog/Astounding Science Fiction*, 41.1: 120-125.
- ____ (1950a). *I, Robot*. New York: Gnome Press.
- ____ (1950 b). *Pebble in the Sky*. New York: Doubleday.
- ____ (1951). *The Stars, Like Dust*. New York: Doubleday.
- ____ (1952). *The Currents of Space*. New York: Doubleday.
- ____ (1954). *The Caves of Steel*. New York: Doubleday.
- ____ (1957). *The Naked Sun*. New York: Doubleday.
- ____ (1972, 1978). *The Early Asimov*. Barcelona: Editorial Bruguera (Edición digital de Umbriel) Edición original: 1972.
- ____ (1982). *Foundation's Edge*. New York: Doubleday.
- ____ (1983). *The Robots of Dawn*. New York: Doubleday.
- ____ (1985). *Robots and Empire*. New York: Doubleday.
- ____ (1986). *Foundation and Earth*. New York: Doubleday.
- ____ (1988). *Prelude to Foundation*. New York: Doubleday.
- ____ (1993). *Forward the Foundation*. New York: Doubleday.
- ____ (2002). *It's Been a Good Life*. New York: Prometheus Books (edición de Kindle).
- ____ (1951, 2004a). *Foundation*. New York: Bantam.
- ____ (1952, 2004b). *Foundation and Empire*. New York: Bantam.
- ____ (1953, 2004c). *Second Foundation*. New York: Bantam.
- ____ (2009). *I, Asimov: A Memoir*. New York: Random House Publishing Group (edición de Kindle).

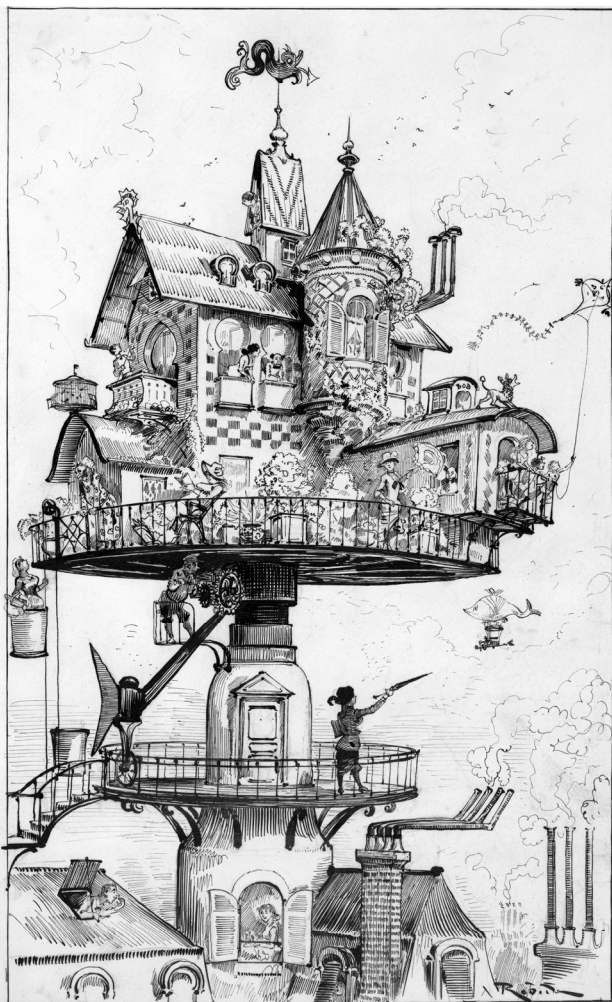


La *Encyclopedia Galactica* en la saga *Foundation* de Asimov, o cómo transformar una *space opera* en una novela histórica

- CARROLL, Rory (2013). «Interview: Elon Musk's mission to Mars», *The Guardian*, 17 de julio. <https://www.theguardian.com/technology/2013/jul/17/elon-musk-mission-mars-spacex> (Acceso: 30 de marzo de 2018).
- COSTELLO, Daniel J., & G. David Forney (2007). «Channel Coding: The Road to Channel Capacity», *Proceedings of the IEEE*, 95.6: 1150-1177.
- GIBBON, Edward (1805). *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Vol. 6. Philadelphia: William Y. Birch & Abraham Small.
- INGERSOLL, Earl G. (1976). «A Conversation with Isaac Asimov», Carl Freedman (ed.), *Conversations with Isaac Asimov* (2005). Jackson: The University Press of Mississippi, 21-33.
- KÄKELÄ, Jari (2016). *The Cowboy politics of an enlightened future: History, Expansionism, and Guardianship in Isaac Asimov's science fiction*. Tesis doctoral. Universidad de Helsinki.
- KRUGMAN, Paul. (2012). «Asimov's foundation novels grounded my economics», *The Guardian*, 4 de diciembre. www.theguardian.com/books/2012/dec/04/paul-krugman-asimov-economics (Acceso: 30 de marzo de 2018).
- MALONEY, Edward J. (2005). *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. Tesis doctoral. Universidad de Ohio.
- MARTÍN RODRIGUEZ, Mariano (2017). «The Literary Spoof Paper: An Overview», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 28.2: 253-270.
- MORENO-ORTIZ, Antonio (2016): *Lingmotif 1.0 [Computer Software]*. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en <http://tecnolengua.uma.es/lingmotif>.
- MORENO-ORTIZ, Antonio, y Chantal Pérez Hernández (2017). «Tecnolengua Lingmotif at TASS 2017: Spanish Twitter Dataset Classification Combining Wide-coverage Lexical Resources and Text Features», *TASS 2017: Workshop on Semantic Analysis at SEPLN*, sept. 2017: 35-42. http://ceur-ws.org/Vol-1896/p3_tecnolengua_tass2017.pdf (Acceso: 26 de febrero de 2018).
- PALUMBO, Donald E. (1995). «Psychohistory and Chaos Theory: The "Foundation Trilogy" and the fractal structure of Asimov's robot/empire/foundation metaserries», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 7.1: 23-50.
- ____ (1998). «Asimov's Crusade against Bigotry: The Persistence of Prejudice as a Fractal Motif in the Robot/Empire/Foundation Metaserries», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10.1: 43-63.
- ____ (1999). «The Back-Up Plan, Guardianship, and Disguise: Interrelated Fractal Motifs in Asimov's Robot/Empire/Foundation Metaserries», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10.3: 286-307.
- ____ (2016). *An Asimov Companion: Characters, Places and Terms in the Robot/Empire/Foundation Metaserries*. Jefferson: McFarland & Co Inc.
- POLIBIO. (2008). *Historias, Libro VI*. (trad. Antonio Sánchez Royo). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tirant lo Blanch.
- SCHWEITZER, Darrell (1981). «Science Fiction Voices #5», Carl Freedman (ed.), *Conversations with Isaac Asimov* (2005). Jackson, MS: The University Press of Mississippi, 74-84.

Bibliografía de tipo académico

(en inglés, alemán o cualquier lengua románica)
sobre la literatura de ficción especulativa publicada
en España* en lenguas románicas desde 1833 por
autores españoles o activos en España (estudios
publicados desde 1950). Segundo complemento.**



* Fecha de inicio del Romanticismo en España tras la muerte de Fernando VII y la relajación consecuente de la censura.

** Se trata de estudios que se habrían debido incluir en la primera y la segunda partes de la presente bibliografía o en su primer complemento (aparecidos en los números anteriores de *Hélice*), pero que no lo fueron debido a omisiones involuntarias. Además, se añade una modalidad utópica (la ficción ruritánica) y dos especulativas (la ficción heterocrónica y el bestiario fantástico). Las definiciones y criterios de organización se explican en las dos primeras entregas.

Mariano Martín Rodríguez
(compilador y organizador)

Ciencia ficción:

ABELLO VERANO, Ana. «Cuando faltan las certezas: Espacio y transgresión de la realidad en 88, *Mill Lane*, de Juan Jacinto Muñoz Rengel». Eds. Alba Agraz Ortiz, Sara Sánchez-Hernández. *Topografías literarias: El espacio en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. 517-525 (sobre «La perla, el ojo, las esferas»: 523-524).

AGAWU-KAKRABA, Yaw. «Where Do We Go From Here?: The Allegorical Paradigm of Spanish Science Fiction and the Postmodernized Spanish Culture». *Postmodernity in Contemporary Spanish Fiction and Culture*. Cardiff: University of Wales Press, 2010. 123-166, 185-189 (sobre «Estreno» de Elia Barceló: 127-136; sobre «Frontera», de Fermín Sánchez Carracedo: 136-142; sobre «Tercer milenio: multinacional, energía y migración», de José Cuervo Álvarez: 142-150; sobre «El día que hicimos la transición», de Ricard de la Casa y Jorge Romero: 152-161).

AGUADO, Txetu. «Tokio no nos quiso: Memoria y olvido en Ray Loriga». *Letras Hispanas* 4, 1 (2007): 71-83 (sobre *Tokio ya no nos quiere*).

ALONSO CABEZA, María Dolores. *El costumbrismo de Modesto Lafuente (1806-1866)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980. 282-288 (sobre «Madrid en 1850 o aventuras de don Lucio Lanzas»).

ÁLVAREZ, Marta. «Eva y el ciborg». Ed. Carmen Rivero Iglesias. *El realismo en Torrente Balles-*



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- ter: *Poder, religión y mito*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2013. 199-212 (sobre *Quizá nos lleve el viento al infinito*, pp. 202-209).
- _____. «Mujeres artificiales en la obra de Gonzalo Torrente Ballester». *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 12 (2014): 67-84 (sobre *Quizá nos lleve el viento al infinito*: 72-75).
- ANTÓN FERNÁNDEZ, Eva. «Una lectura ecofeminista de la novela de anticipación actual». Ed. Alicia H. Puleo. *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés, 2015. 171-185 (sobre *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló; sobre *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero; sobre *Cenital*, de Emilio Bueso).
- ASENJO SEDANO, Carlos. «Torcuato Tárrego y Mateos: Su obra y su vida». Torcuato Tárrego y Mateos. *A doce mil pies de altura*. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998. 9-55.
- AZNAR SOLER, Manuel. «La bomba atómica, un dilema moral entre ciencia y política en *Caín o una gloria científica*, de Pedro Salinas». Ed. Susanne Hartwig. *Ser y deber ser: Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamérica – Vervuert, 2017. 257-277.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz. «El teatro de Pedro Salinas en el exilio: Identidad y pacifismo en *Caín o una gloria científica*». *Pensamientos al Margen: Revista Digital* 5 (2016): 118-128.
- BEILIN, Katarzyna Olga; SURYANARAYANAN, Sainath. «Debates on GMOs in Spain and Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia*». Ed. Katarzyna Olga Beilin. *In Search of an Alternative Biopolitics: Anti-Bullfighting, Animality, and the Environment in Contemporary Spain*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2015. 235-261.
- BRINA, Maximiliano. «De la zarzuela a la ciencia ficción: *El anacronópete*, de Enrique Gaspar. Expansión de los límites de lo fantástico en la coyuntura del nacionalismo». *Studia Romanica Posnaniensia* 45, 2 (2018): 51-63.
- CABRERIZO GARCÍA, M.^a José. «“El doctor Centurias”». *Cuadros de costumbres, cuentos y prosa artística en la obra de Salvador Rueda: Un acercamiento teórico e historiográfico*. Granada: Universidad de Granada, 2015. 230-234.
- CARRERA GARRIDO, Miguel. «Teatro 1960-1990». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 223-249.
- CASTILLO, David. «Monsters for the Age of the Post-Human». *HIOL: Hispanic Issues On Line* 15 (2014): 161-178 (sobre ficción zombi española reciente: 170-175).
- CHARCÁN PALACIOS, José Luis. «Las ciudades del desastre: La percepción del entorno urbano futuro en tres narraciones españolas contemporáneas». Eds. K. M. Sibbald, R. de la Fuente, J. Díaz. *Ciudades vivas/ciudades muertas: Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Valladolid: Universitas Castellae, 2000, pp. 45-55 (sobre *Un infierno en la mente*, de Dorian Blackwood [Javier Martín Lalanda]: 51-53).
- CLÉMESSY, Nelly. *Emilia Pardo Bazán romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, 1. Paris: Centre de recherches hispaniques, 1973 (sobre Pascual López: 195-199).
- DI PAOLO, Osvaldo; OLMEDO, Nadina. «Los zombis como recurso estilístico del negrogótico y de la novela bestia en la literatura española». Ed. Anne L. Walsh. *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 194-212 (sobre *Antiresurrección*, de Juan Ramón Biedma).
- DIVINE, Susan Marie. *Utopias of Thought, Dystopias of Space: Science Fiction in Contemporary Peninsular Narrative*. Tucson, AZ: University of Arizona, 2009 (sobre *Planeta hembra*, de Gabriela Bustelo: 110-144; sobre *Sangre a borbotones*, de Rafael Reig: 145-175).
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz. «Las infinitas metamorfosis del tiempo y del espacio: *Quizá nos lleve el viento al infinito* de Gonzalo Torrente Ballester». *Etudes romanes de Brno* 2 (2009): 29-36.
- FLOECK, Wilfried. «Pirandello, Unamuno und Jacinto Grau oder die Bedrohung des Identitäts des Ichs». Ed. Wilhelm Graeber, Dieter Steiland, Wilfried Floeck. *Romanistik als verglei-*



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- chende Literaturwissenschaft: Festschrift für Jürgen von Stackelberg*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996. 35-48 (sobre *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau: 42-47).
- FONTANELLA, Lee. «Madrid, *sub specie aeternitatis*». *Revista Hispánica Moderna* 36, 4 (1970/1971): 200-211 (sobre «Madrid en el siglo XXI», de Antonio Neira de Mosquera).
- GAGO VAQUERO, José Luis. «Prólogo». Eduardo J. Pérez. *Zamora del porvenir*. Zamora: Diputación de Zamora, 1985.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. «Unamuno y Jacinto Grau». *Segismundo* 7-8 (1968): 95-106 (sobre *El señor de Pigmalión*: 104-106).
- GINGER, Andrew. «Modernity, Representation, and Personality in Antonio Flores's *Ayer, hoy, y mañana* (1863-64)». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 6, 3 (2005): 209-222.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel; Patiño Eirín, Cristina. «Introducción». Emilia Pardo Bazán. Pascual López: *Autobiografía de un estudiante de medicina*. Santiago de Compostela: Ara Solis – Consorcio de Santiago, 1996. 7-46.
- _____. «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán». *Boletín das Ciencias* 75 (2012): 177-187 (sobre *Pascual López*, de Emilia Pardo Bazán).
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge. «Soñadas alegorías de placer: La farmacopea moderna de Ray Loriga». *Hipertexto* 10 (2009): 50-62 (sobre *Tokio ya no nos quiere*).
- GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel. «Introducción: Luis Bello y las colecciones de novela breve». Luis Bello. *Una mina de oro en la Puerta del Sol y otras novelas cortas*. Sevilla: Renacimiento, 2015 (sobre *Una mina de oro en la Puerta del Sol*: 25-34).
- GREEN, Stuart. «“La casualidad es la décima musa”: Enrique Jardiel Poncela y la compañía Infanta Isabel». *Don Galán: Revista de Investigación Teatral* 4 (2014) http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan_Num4/pagina.php?vol=4&doc=2_2&pag=1 (sobre *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*).
- HAMBROOK, Glyn. «Crímenes literarios: Introducción y estudio preliminar». Rafael de Zamora y Pérez de Urría, tercer marqués de Valero de Urría. *Crímenes literarios*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018. 9-49.
- HERNÁNDEZ ARIAS, Rocío. «Técnicas narrativas del utopismo hispánico: *El amor dentro de 200 años*, de Alfonso Martínez Rizo y *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule». Eds. Patricia Barrera Velasco, Nerea Fernández de Gobeo, Ruth Martínez Alcorlo, Marta Olivas Fuentes, Margot Vivanco. *Una llama que no cesa: Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*. Madrid: Sial, 2017. 115-131 (sobre *El amor dentro de 200 años*: 124-131).
- KIDD, Michael. «Del objeto al sujeto: Fetichismo y autonomía en *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau». Ed. Juan Antonio López Férez. *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, 1. Madrid: Ediciones Clásicas, 2010. 275-285.
- KNIGHTS, Vanessa. «Transformative Identities in the Science Fiction of Elia Barceló: A Literature of Cognitive Estrangement». Eds. Shelley Godsland, Nickianne Moody. *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark (DL): University of Delaware Press, 2004. 74-99.
- KONSTATINOVA, Iana. «Posthumanism in Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia* and *El peso del corazón*». *Letras Hispánicas* 13 (2017): 184-192.
- KUNZ, Marco. «La dimensión fantástica en la era de la simulación: *Nueva Lisboa* de José Antonio Millán». Eds. Marco Kunz, Ana María Morales, José Miguel Sardiñas. *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica – Oro de la Noche, 2006. 287-300.
- LABRADOR BEN, Julia María. «La mujer en la ciencia ficción española desde sus orígenes hasta 1936». Eds. Mercedes González de Sande, Fidel López Criado. *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia*. Santiago de Compostela: Andavira, 2010. 385-393.
- LAWLESS, Geraldine. «New New Worlds: *Historia*



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- de un pueblo and *Un drama en el siglo XXI*. Eds. Stephen G.H. Roberts, Adam Sharman. *1812 Echoes: The Cadiz Constitution in Hispanic Society, Culture and Politics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 226-241 (sobre *Un drama en el siglo XXI*: 227-229).
- _____. «The Problem of the Future in Nineteenth-Century Spain». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 16, 2 (2015): 147-162.
- LEFEBVRE, Alfredo. *Los españoles van a otro mundo*. Santiago de Chile: Pomaire, 1968 (sobre *Una temporada en el más bello de los planetas*, de Tirso Aguimana de Veca: 36-42).
- LEONE, Maryanne L. «Trans-Species Collaborations in Response to Social, Economic, and Environmental Violence in Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia* and *El peso del corazón*». *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 8, 1 (2017): 61-78.
- LÓPEZ MÚJICA, Montserrat. «Cenital o el camino hacia el cénit del petróleo». *Millars: Espai i Història* 40, 1 (2016): 67-80.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa. «El síndrome de Pandora en las mujeres artificiales de José María Merino: "Una leyenda" y "Celina y N.E.L.I.M.A."». Eds. Ana Casas, Ángeles Encinar. *El gran fabulador: La obra narrativa de José María Merino*. Madrid: Visor, 2018. 135-150.
- _____. «Prólogo». Ed. Teresa López-Pellisa. *Las otras: Antología de mujeres artificiales*. León: Eolas Ediciones, 2018. 7-19.
- _____. «Introducción». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 9-45.
- _____. «Teatro 1990-2015». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 251-277.
- _____. «No man's land (prólogo liminar)». Antonio César Morón. *Los cinco estigmas del éter: Historia y arcanos de una distopía*. Madrid: Fundamentos, 2018. 7-14.
- _____. «Prólogo». Eds. Teresa López-Pellisa, Lola Robles. *Poshumanas: Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. Madrid: Libros de la Ballena, 2018. XI-XV.
- LÓPEZ RIVERA, Juan Antonio. «La distopía en la narrativa española actual: *El sistema*, de Ricardo Menéndez Salmón». Eds. Manuel Martínez Arnaldos, Carmen Pujante Segura. *La teoría literaria en la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. 91-101.
- MACEIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel. *Leandro Carré. Un século de cultura e compromiso*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2014 (sobre *El pirata de los aires*: 210-215).
- MARTÍN, Juan Carlos. «El *Planeta hembra* de Gabriela Bustelo: Descifrando una identidad poshumana». *Millars: Espai i Història* 40, 1 (2016): 81-97.
- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos. «Narración, monstruosidad y la condición poshumana en *El peso del corazón*, la segunda novela de Bruna Husky». *Hispanófila* 176 (2016): 99-115.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «Cartas desde otros mundos: Un panorama de los epistolarios utópicos modernos en las literaturas latinoamericanas». *Morus: Utopía e Renascimento* 12 (2017): 229-260 (sobre *El problema social*, de Nilo María Fabra: 240-242).
- _____. «Narrativa 1900-1953». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 71-122.
- _____. «El teatro hasta 1960». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 195-221.
- _____. «La "Máquina cerebral" (1892/1906) de redactar imaginada por el marqués de Valero de Urría, ¿la primera computadora protagonista de una ficción literaria?: Estudio y edición de su primera versión». Rafael de Zamora y Pérez de Urría, tercer marqués de Valero de Urría. *Crímenes literarios*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018. 241-263.
- MARTÍNEZ, Xaime. «Poesía 1900-2015». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 381-412.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- MARTON, Matúš. *El papel de los seres extraterrestres en la literatura española hasta la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Brno: Masarykova Univerzita, 2014.
- MERELO SOLÁ, Alfonso. «El viaje en el tiempo en la ciencia ficción española: Los antecedentes». Ed. Concepción Carmen Cascajosa Virino. *Dentro de El Ministerio del Tiempo: El libro sobre la serie que ha revolucionado la televisión en España*. Alcalá de Henares: Léeme Libros, 2015. 37-44 (en la literatura: 37-41).
- MOLINA-GAVILÁN, Yolanda. «Narrativa 1980-2000». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 151-176.
- MOLINA PORRAS, Juan. «Nilo María Fabra: La ciencia ficción y el cuadro de costumbres». Ed. Dolores Thion Soriano-Mollá. *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013. 443-452.
- _____. «Los orígenes de la ciencia ficción en la narrativa española». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 47-69.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel. «La novela de ciencia ficción». *Ínsula* 835-836 (2016): 39-42 (sobre ciencia ficción española del siglo XXI).
- _____. «Narrativa 2000-2015». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 177-194.
- MUÑOZ FAJARDO, Ricardo. «Prólogo para explicar la obra». Elías Cerdá. *Don Quijote en la guerra: Fantasía que pudo ser historia*. Madrid: Mabla, 2015. 7-12.
- _____. «Prólogo a esta edición». Antonio Flores. *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*. Madrid: Mabla, 2015. 7-8.
- MURILLO MIR, Carles. «A las puertas del principio o fin de siglo, dos almas exiliadas en transición: Javier Marías (*Corazón tan blanco*, 1992) y Ray Loriga (*Tokio ya no nos quiere*, 1999)». Ed. Anne L. Walsh. *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 213-230.
- NING, Siwen. *De la China legendaria al declive del Celeste Imperio: La representación de China y su imagen literaria en la España del siglo XIX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014 (sobre «El desastre de Inglaterra en 1910», de Nilo María Fabra: 189-190; sobre *El anacronópete*, de Enrique Gaspar: 288-301; sobre *Un viaje a Júpiter*, de Enrique Bendito y Trujillo: 381-393).
- OTIS, Laura. «Science and Significance in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán». *Revista de Estudios Hispánicos* XXIX, 1 (1995): 73-106 (sobre Pascual López: 92-102).
- PARDO-FERNÁNDEZ, Rodrigo. «Los límites de la otredad en *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero». *La Colmena* 93 (2017): 31-39.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. «El *Souvenir X* de Émile Zola y Pascual López de Emilia Pardo Bazán: Un juego intertextual de fantasía científica». *Moenia: Revista Lucense de Lingüística y Literatura* 2 (1996): 539-548.
- PEÑATE RIBERO, Julio. *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Zaragoza: Pórtico, 2001 (sobre «Crónicas futuras de Gran Canaria»: 147-164).
- PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel. «Juan G. Atienza: Un narrador insospechado». Juan G. Atienza. *Cuentos escogidos*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018 (sobre los cuentos de ciencia ficción: 46-59, 63-79).
- _____. «Narrativa 1953-1980». Ed. Teresa López-Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2018. 123-150.
- PÉREZ ZAPICO, Daniel. «Imágenes de la electricidad en la literatura utópica española de la segunda mitad del XIX». *Archives Internationales d'Histoire des Sciences* 65, 174 (2015): 275-303 (sobre *Ayer, hoy y mañana*, de Antonio Flores: 281-286; sobre relatos fictocientíficos de Nilo María Fabra: 291-197).
- PLA I DALMAU, Josep M.^a. «Leugim Seuqis: Un astronauta imaginario y de procedencia olotense». *Revista de Gerona* 71 (1975): 26-29 (sobre *Lunigrafía*, de Miguel Estorch y Siqués).
- PORTELA, Edurne. «Parodia en negro: *Si Sabino viviría* de Iban Zaldúa». Eds. Javier Sánchez



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- Zapatero, Àlex Martín Escribà. *El género negro: El fin de la frontera*. Santiago de Compostela: Andavira, 2012. 105-110.
- POZA DIÉGUEZ, Mónica. «El despertar de los que duermen: Juan Gómez Bárcena y la nueva narrativa española postcrisis», *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9 (2016) <https://doi.org/10.24029/lejana.2016.9.114> (sobre los cuentos de ciencia ficción de *Los que duermen*: 10-12).
- ROBLES, Lola. «Prólogo». Eds. Lola Robles, Teresa López-Pellisa. *Distópicas: Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. Madrid: Libros de la Ballena, 2018. XI-XVII.
- SANTIAGO, Juan Manuel. «Prólogo: Historia de Antonio». Juan Antonio Fernández Madrigal. *Magnífica víbora de las formas*. Sevilla: AJEC, 2006. 5-7.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio. «Los mundos paralelos de *Nos soy un libro* o la alegoría de una lectura». *Cuadernos de ALDEEU* 13 (2001): 229-233.
- STANDISH, Peter. «Pirandello, Pygmalion and Spain». *Revue de Littérature Comparée* 47, 2 (1973): 327-337 (sobre *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau).
- VALDIVIA, Pablo. «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones». *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15 (2016): 18-36 (sobre *Cenital*, de Emilio Bueso: 27-33).
- VALERA JÁCOME, Benito. «Romanticismo en tres novelas de Emilia Pardo Bazán». *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XXIV, 72-73-74 (1969): 315-330 (sobre *Pascual López*: 317-320).
- _____. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Instituto F. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1973 (sobre *Pascual López*: 73-77).
- VILLAR PIÑÓN, José Antonio. «*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879)». *La apropiación de la obra científica de John Tyndall en España (1868-1898)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. 141-149.
- VILLARREAL, Mariano. «Presentación». *Castillos en el aire: 25 años de fantasía y ciencia ficción españolas*. Gijón: Sportula, 2016. 7-12.
- WALSH, Anne L. «The Shifting Centre: A Futuristic View of Madrid in Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia*». *Journal of Iberian and Latin American Research* 21, 2 (2015): 295-305.
- CHARCÁN PALACIOS, José Luis. «Las ciudades del desastre: La percepción del entorno urbano futuro en tres narraciones españolas contemporáneas». Eds. K. M. Sibbald, R. de la Fuente, J. Díaz. *Ciudades vivas/ciudades muertas: Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Valladolid: Universitas Castellae, 2000, pp. 45-55 (sobre *A sombra cazadora*, de Suso de Toro: 49-51).
- MACEIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel. *Leandro Carré. Un século de cultura e compromiso*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2014 (sobre *O home que deu vida a un morto*: 194-195).
- MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. «Antecedentes da ficción científica en lingua galega: Entre a fantasía da primeira novela longa do Rexurdimento e o sincretismo da contística culta». Ed. Armando Requeixo. *Sobre letras e signos: Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017. 583-596 (sobre «Once mil novecentos vinte e seis» de Rafael Dieste: 590-592).
- CASAS CORTADA, Elena. *La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany: La responsabilitat de l'ésser*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015 (sobre «Àngela i els vuit mil policies»: 39-43).
- GREGORI, Alfons. «La invisibilitat com a matèria política: *Vermell de Cadmi* de Margarida Aritzeta i *Los invisibles* de José María Merino». *Studia Romanica Posnaniensia* 45, 2 (2018): 65-78.
- KING, Stewart. «Distopía y detectives: La ficción criminal de Jordi de Manuel». Eds. Javier Sánchez Zapatero, Àlex Martín Escribà. *El género negro: El fin de la frontera*. Santiago de Compostela: Andavira, 2012. 111-117 (sobre *L'olor de la pluja*).
- MARTÍN, Sara. «Translator's Introduction». Manuel de Pedrolo. *Typescript of the second origin*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018. XIII-XXV.
- VALL, Xavier. «La ciencia en la poesía catalana del siglo XIX». *Caplletra* 39 (2005): 9-59.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

Viaje imaginario¹:

- ALBERT, Mechthild. «Azorín y los narradores de vanguardia: En torno a *La isla sin aurora*». *Azorín et le surréalisme: V Colloque international, organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour – Casa-Museo Azorín de Monóvar*, Pau: Fédérop, 2001. 435-449.
- _____. «Las víctimas de una época – Antonio de Obregón: *Efectos navales*». *Vanguardistas de camisa azul: La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval y Antonio Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor, 2003. 217-225.
- BARRERO PÉREZ, Óscar. «La reflexión práctica sobre el género narrativo en el último Azorín: *Capricho* y *La isla sin aurora*». Eds. Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano, Juan Felipe Villar Dégano. *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*. Madrid: Complutense, 2013. 155-164.
- BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*. Paris: Garnier, 2018 (sobre *El archipiélago maravilloso*, de Luis Araquistáin: 502-506).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. «Narrativa poética, narrativa lírica: En torno a *La isla sin aurora*, de Azorín». Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. *Azorín, renovador de géneros*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 99-113.
- FERRI COLL, José María. «Una isla propia: Sobre una novela poemática de Azorín». *Anales de Literatura Española* 22 (2010): 85-98 (sobre *La isla sin aurora*).
- LONDERO, Renata. «“En el tablero de nogal reposan las cuartillas”: La formación del artista en *La isla sin aurora*». *Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín* 1 (1995): 8-10.
- _____. «Una favola metanarrativa». *Nell'officina dello scrittore: I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*. Padova: Unipress, 1997. 126-141 (sobre *La isla sin aurora*).
- _____. «La lengua española en *La isla sin aurora* (1944): Hacia una traducción italiana». Ed. Pascale Peyraga. *Azorín, 1939-1945: VI coloquio internacional, Pau, 16-17-18 de octubre 2003*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005. 157-166.
- _____. «Introduzione». Azorín. *La isla sin aurora – L'isola senza aurora*. Napoli: Liguori, 2006. 1-63.
- _____. «Introducción: Navegando entre olas, libros e ideas: Una alegórica fábula metanarrativa». Azorín. *La isla sin aurora*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 9-24.
- MAINER, José María. «Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*». *Ínsula* 246 (1967): 5, 11 // «Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*». Ed. Darío Villanueva. *La novela lírica. I Azorín. Gabriel Miró*. Madrid: Taurus, 1983. 176-182 (sobre *La isla sin aurora*: 179-182).
- MARTÍNEZ CACHERO, José. «*La isla sin aurora* (1944)». *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula, 1960, pp. 270-278.
- PAYÁ BERNABÉ, José. «Prólogo». Azorín. *La isla sin aurora*. Madrid: Biblioteca El Mundo, 2003. 5-8.
- PEYRAGA, Pascale. «*La isla sin aurora*: ¿Ficción de la utopía o utopía de la ficción?». *Anales Azorinianos* 11 (2005): 219-238.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao. «Convergencia de la Lingüística y Teoría Literaria en el estudio integrado de la escritura azoriniana: A propósito de *La isla sin aurora*, de Azorín». Eds. Herminia Provencio Garrigós, Estanislao Ramón Trives. *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana: Actas del Congreso Internacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998. 147-171.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, José Manuel. «*La isla sin aurora*». Eds. Herminia Provencio Garrigós, Estanislao Ramón Trives. *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana: Actas del Congreso Internacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998. 337-344.
- HERMIDA, Modesto. «A fantasía que xorde de la tradición». Luís Otero Pimentel. *A campaña da Caprecórnea*. Vigo: Galaxia, 1994. 9-18.

¹ Se incluyen los viajes simbólicos.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. «Antecedentes da ficción científica en lingua galega: Entre a fantasía da primeira novela longa do Rexurdimento e o sincretismo da contística culta». Ed. Armando Requeixo. *Sobre letras e signos: Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017. 583-596 (sobre *Campaña de Caprecórnea* de Luis Otero Pimentel: 586-589).

Visita imaginaria:

ALBERDI URQUIZU, Karmele; Arregui Barragán, Natalia. «Culture et identité : le fabuleux univers d'Eduardo Mendoza». *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 18 (2016): 293-306 (sobre *Sin noticias de Gurb*).

Ucronía:

FINTZEL, Julie. «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco: Geografía literaria de un cuento laberíntico». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 9 (2014): 85-91.

MAS I USÓ, Pasqual. «Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 75-79 (sobre *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, de Max Aub).

SANTONJA, Gonzalo. *La novela revolucionaria 1905-1939*. Madrid: El Museo Universal, 1993 (sobre *Historia verídica de la revolución*, de Ricardo Baroja: 95-97).

_____. *La insurrección literaria: La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*. Madrid: Sial, 2000 (sobre *Historia verídica de la revolución*, de Ricardo Baroja: 154-157).

SILVA OLIVEIRA, Katia Aparecida da. «O exílio republicano espanhol sob outra perspectiva: La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco». *Patrimônio e Memória* 13, 1 (2017): 22-38.

Criptohistoria o historia secreta:

GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara. «Dos escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas». *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* VI, 1 (2018): 153-166 (sobre *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas: 155-158).

ÁLVAREZ-SANCHO, Isabel. «The Iberian Third Space in a Novel by a Catalan Exiled in Mexico: Language(s) in *Paraules d'Opton el Vell* by Avel·lí Artís Gener». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 31 (2017): 59-78.

Ficción retrofuturista:

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. «Una nueva mirada desde los límites de lo irreal: La fusión de categorías genéricas en la escritura de la imaginación de Juan Jacinto Muñoz Rengel». *Studia Romanica Posnaniensia* 45, 2 (2018): 107-120 (sobre *El gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres*).

Ficción evolucionista o sobre nuevos «poderes» biológicos y/o psíquicos de las personas:

ABELLO VERANO, ANA. «Cuando faltan las certezas: Espacio y transgresión de la realidad en *88, Mill Lane*, de Juan Jacinto Muñoz Rengel». Eds. Alba Agraz Ortiz, Sara Sánchez-Hernández. *Topografías literarias: El espacio en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. 517-525 (sobre «El desván de Tomas Carlyle»: 521-523).

Bioalegoría:

HUERTAS, Rafael. «Los misterios de la locura: La popularización del concepto de alienación mental en la obra de Giné y Partagás (1836-1911)». *Siso/Saúde: Boletín da Asociación Galega de Saúde Mental* 29 (1997): 5-14 (sobre *Misterios de la locura*).

POZO GARCÍA, Alba del. «Ilustrando los excesos del



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

positivismo: Texto e imagen en las novelas médicas de Giné y Partagás». Eds. Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián. *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander: ICEL 19 – PubliCan, 2011. 639-649 (sobre *Misterios de la locura*).

_____. «El cuerpo como territorio de lo extraño: *Misterios de la locura* (1890) de Juan Giné y Partagás». *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 93-101.

Xenoficción:

GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel. «Introducción: Luis Bello y las colecciones de novela breve». Luis Bello. *Una mina de oro en la Puerta del Sol y otras novelas cortas*. Sevilla: Renacimiento, 2015 (sobre *Historia cómica de un pez chico*: 34-44).

MAGGI, Eugenio. «Traducir *Manuscrito cuervo* de Max Aub: Algunas consideraciones preliminares». *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas* 15 (2015): 259-273.

_____. «Los retos traductivos de Max Aub: Fraseología y humor en *Manuscrito cuervo*». *Rassegna Iberistica* 105 (2016): 9-27.

PEREGRINA, Mikel. «Juan G. Atienza: Un narrador insospechado». Juan G. Atienza. *Cuentos escogidos*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018 (sobre «¿Las abejas? ¡Bah!, unos bichitos»: 59-63).

Ficción neomitológica:

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «Dioses extraterrestres en la nueva epopeya: *Utnoa*, de Abel Montagut, y la remitificación paleoastronáutica de Noé». Abel Montagut. *Utnoa*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018. 7-38.

PEREGRINA, Mikel. «Juan G. Atienza: Un narrador insospechado». Juan G. Atienza. *Cuentos escogidos*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018 (sobre «Balada por la luz perdida»: 42-46).

Arqueoficción o ficción sobre mundos perdidos:

MATÍAS, David. «Genlis y Hartzenbusch reescriben a Lope o *Las Battuecas* frente a *Las Batuecas (del duque de Alba)*». *Cuadernos de Aleph* 7 (2015): 151-169 (sobre *Las Batuecas*, de Juan Eugenio Hartzenbusch: 163-166).

Alegoría política:

AGUILAR, Antonio. «Introducción a *El César. Poema*». Salvador Rueda. *Obras completas: Poesía II (1891-1900)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016. 591-592.

CUBA LÓPEZ, Soledad. «*República Barataria*, entre el poder y la política». *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 10 (2012): 117-136.

DONISA, Ermengol. «Apropament as condicionants istorics d'*Era isla des diamants* de Mossen Jusèp Condó Sambeat». Mossen Jusèp Condó Sambeat. *Era isla des diamants*. Vielha: Conselh Generau d'Aran, 2006. 119-144.

LAGARDE, Christian. «Parabole de l'insularité: *Era isla des diamants*, ou le val d'Aran de Condó Sambeat». *Lengas* 45 (1999): 95-108.

Distopía simbólica:

PEREGRINA, Mikel. «Juan G. Atienza: Un narrador insospechado». Juan G. Atienza. *Cuentos escogidos*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2018 (sobre «35, sin regreso»: 39-42).

ARKINSTALL, Christine. «Myth, History and Contemporary Nationalism: *La mort i la primavera*». *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2004. 166-190, 225-228.

ARNAU, Carme. «*La mort i la primavera*: El tancament i la mort». *Miralls Màgics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1990. 27-92.

_____. «Introducció». Mercè Rodoreda. *La mort i la primavera*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1997. 7-59.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- _____. «Mercè Rodoreda i el conte». Mercè Rodoreda. *Narrativa completa, 2 (Contes i novel·les)*. Barcelona: Edicions 62, 2008. IX-XXXII (sobre *La mort i la primavera*: XXVI-XXXII).
- BUSQUETS, Loreto. «The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* II, 2 (1987): 101-117 (sobre *La mort i la primavera*: 113-117).
- _____. «*La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda». *Cuadernos Hispanoamericanos* 467 (1989): 117-122.
- CORTÉS, Carles. «Godless Religion in *La mort i la primavera*». Ed. Kathleen McNerney. *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove – London: Susquehanna University Press – Associated University Presses, 1999. 195-207.
- _____. «El uso de los mitos en la construcción de espacios opresivos en las narraciones de Mercè Rodoreda: *Del que hom no pot fugir y La mort i la primavera*». Eds. Perla Petrich, Julio Premat, Maria Llombart. *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*. Alacant: Universitat d'Alacant, Grup d'Estudis Transversals: Literatura i altres arts en les cultures mediterrànies – Université de Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2008. 1-21.
- EVERLY, Kathryn. «The Body and Imagination in *La mort i la primavera*». Ed. Joaquim Molas. *Congrés internacional Mercè Rodoreda: Actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2010. 151-164.
- MCGIBONY, Donna. «Rituals and Sacrificial Rites in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*». Eds. Kathleen McNerney, Nancy Vorsburg. *The Garden across the Border*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995. 61-72.
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume. «*The Witches' Touch: Towards a Poetics of Double Articulation in Rodoreda*». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* II, 2 (1987): 159-169 (sobre *La mort i la primavera*: 167-169).
- PÉREZ, Janet. «Time and Symbol, Life and Death, Decay and Regeneration: Vital Cycles and the Round of the Seasons in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* V, 1 (1991): 179-196.
- PERTILE, Maria. «“En intocable riba”: Transmutacions alquímiques dins *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda». Eds. Christian Camps, Montserrat Roser. *2n Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans: Comunicacions, Béziers, 19-21 de gener, 2006*, 2. Montpellier – Péronnas: Association française des catalanistes – Éditions de la Tour Gile, 2007. 313-325.
- SOLÀ I SALA, Lluís. «Les fosques glicines: Sobre *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda». *Una novel·la són paraules: Recull de les conferències del cicle Una novel·la són paraules, organitzat l'any 2008 amb motiu de l'any Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans – Institució de les Lletres Catalanes, 2010. 295-304.
- TENNENT, Martha. «La primavera de Rodoreda: Una nova vida en anglès». *Quaderns: Revista de Traducció* 18 (2011): 221-231 (sobre *La mort i la primavera*).
- Geoficció:
- KATONA, Eszter. «El ensimismamiento noventayochista en “Una ciudad y un balcón” de Antonio Azorín». Eds. Ferenc Fischer, Domingo Lilón, Máté Deák. *El final de la Belle Époque: Antecedentes y consecuencias de la I Guerra Mundial en los países iberoamericanos*. Pécs: Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, 2015. 147-156.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. «Comentario de un fragmento representativo». José Martínez Ruiz «Azorín». *Castilla*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986. 193-201 (sobre «Una ciudad y un balcón»).
- ARNAU, Carme. «Introducció: *Viatges i flors*». *Miralls Mágics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1990. 95-103 (sobre «Viatges a uns quants pobles»: 97-102).
- _____. «*Viatges i flors: La fugida de l'imaginació*». *Memoria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2000.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- 31-56 (sobre «Viatges a uns quants pobles»: 46-56).
- _____. «Mercè Rodoreda i el conte». Mercè Rodoreda. *Narrativa completa, 2 (Contes i novel·les)*. Barcelona: Edicions 62, 2008. IX-XXXII (sobre «Viatges a uns quants pobles»: XXI-XXII).
- AYALA, Mónica. «Spaces and Aromas in *Viatges i flors*». Ed. Kathleen McNerney. *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove – London: Susquehanna University Press – Associated University Presses, 1999. 98-108.
- Ficción filológica
- BELDA MOLINA, Rosa. «Imposible Siná: Un manifiesto poético contra las guerras a propósito del conflicto árabe-israelí». *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria* 7 (2003-2004): 169-182 // *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 546-554.
- CASTRO DíEZ, María Asunción. «La poética de Sabino Ordás en el panorama de la narrativa contemporánea». Ed. José María Balcells. *Literatura actual en Castilla y León: Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*. Valladolid: Ámbito, 2005. 95-102.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. «La difícil recepción de *Josep Torres Campalans* de Max Aub en España: Los efectos permanentes de la censura franquista». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 8 (2013): 137-151.
- _____. «El París de *Josep Torres Campalans*». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 9 (2014): 78-84.
- FIGUERAS, Mercedes. «„Wie kann es Wahrheit ohne Lüge geben?“ – Max Aubs *Josep Torres Campalans*». Max Aub. *Josep Torres Campalans*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1997. 419-440.
- GERHARDT, Federico. «Editores y lectores en torno al proceso de edición de *Antología traducida* (Seix Barral, 1972)». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 8 (2013): 152-166.
- _____. «Un libro del exilio, en otras lenguas: Estrategias editoriales de Max Aub en torno a las traducciones de *Josep Torres Campalans*». *Caracol* 7 (2014): 98-116.
- GREGORI I GOMIS, Alfons; Flecha Pérez, Alberto. «Sabino Ordás: entre la reivindicación y el trauma». *Siglo XXI, Literatura y Cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes* 2017. 43-57.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Sonia. «Luis Álvarez Petreña, esa bonita novela...». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 8 (2013): 167-178.
- LUELMO JAREÑO, José María de. «“No lo suelen llamar Arte, pero lo es”: Estrategias y modos artísticos en *Josep Torres Campalans*, de Max Aub». *Literatura Mexicana* 26, 2 (2015): 67-96.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «Terror y Filología: Rafael Llopis y los apócrifos lovecraftianos españoles (1974-1980)». Ed. Francisco Arellano. *El cáncer de la superstición: Miscelánea 2*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto, 2018. 322-343.
- MAS I USÓ, Pasqual. «Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina». *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 75-79 (sobre *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, de Max Aub).
- PALOMAR, Gregoria. «Las cenizas del fénix de Sabino Ordás: Le faux retour d'un intellectuel républicain exilé». Eds. Catherine Pélagé, Samuel Fasquel, Brigitte Natanson. *Double(s) sens = Doble(s) sentido(s): Espagne-Amérique Latine = América Latina-España*. Orléans: Paradigme, 2015. 269-284.
- RODIEK, Christoph. «*Josep Torres Campalans* und die Authentizität des Fiktiven. Zur Textsorte ‘Biographie über eine als real ausgegebene imaginäre Person’». Eds. Wilhelm Graeber, Dieter Steland, Wilfried Floeck. *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft: Festschrift für Jürgen von Stackelberg*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996. 257-266.
- RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina. *La novela del exilio español en México: Catálogo comentado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1986 (sobre *Josep Torres Campalans*, de Max Aub: 74-76).



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- SICOT, Bernard. «Imposible Siná: Aspectos formales», *El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 7(2012): 157-166.
- VITAGLIANO, Miguel. «Novelas correspondidas: Gómez de la Serna y Max Aub». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 34 (2016): 197-203 (sobre *Jusep Torres Campa-lans*, de Max Aub: 200-201).
- Robinsonada especulativa:
- POZUELO YVANCOS, José María. «Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez». *Ínsula* 835-836 (2019): 8-11 (sobre *Brilla, mar del Edén*, de Andrés Ibáñez: 10-11).
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio. «La comunidad social y lo sublime en *La pell freda* y *Pandora al Congo* de Albert Sánchez-Piñol». *La precariedad de la forma: Lo sublime en la narrativa española contemporánea: Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez-Piñol y Arturo Pérez Reverte*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. 139-167.
- PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo: «El limes de la civilización en la novela *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol». *Castilla: Estudios de Literatura* 5 (2014): 444-457.
- RESINA, Joan Ramon. «Tránsito imposible: La seducción de lo abyecto en *Pell freda*, de Albert Sánchez Piñol». Eds. Jenny Haase, Janett Reinstädler, Susanne Schlünder. *El andar tierras, deseos y memorias: Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 129-143.
- VIESTENZ, William. (2014), «Monstrous Birth: The Evolving Neighbor in Albert Sánchez Piñol's *La pell Freda*». *HIOL: Hispanic Issues On Line* 15 (2014): 179-199.
- Ficción de dictador:
- ABRIL, Juan Carlos. «Carmelo Zapata y la sociedad literaria en *Muertes de perro*». Eds. Luis García Montero, Milena Rodríguez Gutiérrez. *De este mundo y los otros: Estudios sobre Francisco Ayala*. Madrid: Visor, 2011. 53-68.
- LUNA SELLÉS, Carmen. «América en la obra de Gonzalo Torrente Ballester». Eds. Manuel Ángel Candelas Colodrón, Magda Potok. *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 91-108 (sobre *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*).
- MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco; PALENCIA SILVA, Mario Augusto; SILVA ROJAS, Alonso. «Literatura menor en *Tirano Banderas* desde la propuesta de lectura filosófica de la novela de G. Deleuze y F. Guattari». *Revista Filosofía UIS* 15, 2 (2016): 158-179.
- MESA VILLALBA, Sara. «Luis Pinedo: El narrador que aspiraba a convertirse en personaje protagonista: Un estudio sobre las voces narrativas en *Muertes de perro*». Eds. Mercedes Arriaga Flórez, Eloy Navarro Domínguez, Josefina Prado Aragonés. *Más allá de un milenio: Globalización, identidades y universos simbólicos: Actas del VIII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica celebrado en La Rábida en 1999*. Sevilla: Alfar, 2001. 303-314.
- TIETZ, Manfred. «*El golpe de estado de Guadalupe Limón*: “Mi segundo fracaso narrativo” y “mi primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético”. La difícil integración del ‘mito’ en una ‘novela de amor’». Ed. Carmen Rivero Iglesias. *El realismo en Torrente Ballester: Poder, religión y mito*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2013. 95-109.
- ȚIȚEI, Alina. «El tirano esperpéntico y la estética modernista». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 7 (2016): 67-78 (sobre *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán).
- VALDIVIA, Pablo. «Historia editorial de la traducción al inglés de *Muertes de Perro* en el archivo de la Fundación Francisco Ayala». *Revista de Literatura* LXXVIII, 155 (2016): 139-160.
- Ficción ruritánica²:
- ARRIBAS, Jesús. «Tres novelas desconocidas de Ciges Aparicio». *Arbor* 110, 431 (1981): 73-85 (sobre *El príncipe de Trapisonda*: 77-80).

² Ficciones sobre procesos políticos en monarquías imaginarias modernas (constitucionales o no).



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- _____. *Ciges Aparicio: La narrativa de testimonio y denuncia*. Madrid: Novecientos, 1984 (sobre *El príncipe de Trapisonda*: 151-155).
- BRETAL MARTÍNEZ, Teresa. «Sobre la opereta oculta en *La rosa de los vientos*». *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 13 (2015): 79-105.
- CARDWELL, Richard Andrew. «Luis de Oteyza's *¡Viva el rey!*: Traces in an Historical Palimpsest». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* 88, 7-8 (2011): 219-232.
- CARRO SANJUÁN, Lucía. «La mujer en la novelística de Wenceslao Fernández Flórez». *Actas del I Congreso Estudiantil de Literatura Española Contemporánea. A Coruña, 3, 4 y 5 de abril, 2000*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001 (sobre *El secreto de Barba Azul*: 58-61).
- CAUDET ROCA, Francisco. «Novela, cuento y drama: Tres intentos frustrados». *Vida y obra de José María Salaverría*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. 135-157 (sobre *El rey Nicéforo*: 141-144).
- CORREA RAMÓN, Amelina. «Prólogo». Alejandro Sawa. *La sima de Igúzquiza; Historia de una reina*. Madrid: Valdemar, 2011. 9-29 (sobre *Historia de una reina*: 24-29).
- DÍEZ TABOADA, Paz. «Las puertas de Barba Azul». Eds. Fidel López Criado, Ana García Freire. *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo: Evasión y compromiso en la literatura española de la primera mitad del siglo XX*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 2002. 31-38 (sobre *El secreto de Barba Azul*).
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan. «Introducción». Julio Bravo. *El contemplanubes y otros filósofos menores*. Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1999. 9-59 (sobre *La jaula mágica*: 31-33).
- DOUGHERTY, Dru. «El otro teatro noventayochista». Eds. H. L. Boudreau y L. T. González del Valle. *Studies in Honor of Sumner M. Greenfield*. Lincoln, NE: Society for Spanish and Spanish American Studies, 1985. 81-93 (sobre *El dragón de fuego* de Jacinto Benavente: 87-88).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. «Wenceslao Fernández Flórez (1887-1964)». Eds. Joaquín de Entrambasaguas, María del Pilar Palomo. *Las mejores novelas contemporáneas (1940-1944)*. Barcelona: Planeta, 1973 (sobre *El secreto de Barba Azul*: 772-774).
- EZAMA GIL, María de los Angeles. «*El saludo de las brujas*: Una novela de clave». Ed. José Manuel González Herrán. *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 285-304.
- EZPELETA AGUILAR, Fermín. «Personaje, profesor y *Bildungsroman* en la obra de Wenceslao Fernández Flórez». *Hesperia* 14, 1 (2011): 7-28 (sobre *El secreto de Barba Azul*: 16-25).
- _____. «Barba Azul de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez». *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*. *Educación* 13 (2012): 9-23 (sobre *El secreto de Barba Azul*).
- FERNÁNDEZ CUESTA, Julia. «Tres novelas de Gonzalo Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*, *La rosa de los vientos* y *Yo no soy, evidentemente*». *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 16, 3 (2000): 513-536 (sobre *La rosa de los vientos*: 519-525).
- FERNÁNDEZ URENDA, Francisco Javier. «Tres novelas breves de Eugenio Noel entre el regeneracionismo y la revolución». Ed. Julián Tomás Bravo Vega. *Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939): Sociedad y cultura radical: 1932, los sucesos de Arnedo: Actas del Congreso Internacional, La Rioja, 2002*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. 113-121.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. «Benavente y la rebelión de los cipayos». *La India en la literatura española*. Madrid: Alderabán, 1998. 41-55 (sobre *El dragón de fuego*).
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, and Darío Villanueva. «Introducción». Emilia Pardo Bazán. *Obras completas, IV Novelas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1999. XII-XV (sobre *El saludo de las brujas*: XII-XV).
- GUYARD, Émilie. «La re-motivation du monstre dans le récit fantastique contemporain: *La rosa de los vientos* de Gonzalo Torrente Ballester». Ed. Francis Desvois. *Le Monstre: Espagne et Amérique latine*. Paris: L'Harmattan, 2009. 485-500.
- LARRABEDI ACHÚTEGUI, Aitor L. «Una novela social olvidada: *El suicidio del príncipe Ariel* de



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- José Antonio Balbontín». *Estudios Humanísticos. Filología* 30 (2008): 165-185.
- MAINER, José Carlos. *Análisis de una insatisfacción: Las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia, 1975 (sobre *El secreto de Barba Azul*: 203-222).
- MARTÍN MARTÍN, Francisco. «El teatro de Sampedro». José Luis Sampedro. *La paloma de cartón – Un sitio para vivir – El cubo*. Barcelona: Debolsillo, 2007 (sobre *La paloma de cartón*: 19-22, 24-27, 30-31, 33-34, 36-40).
- MATURE, Albert Phillip. *Wenceslao Fernández Flórez y su novela*. México: Andrea, 1968 (sobre *El secreto de Barba Azul*: 61-67).
- MOLINA GONZÁLEZ, Manuel. «La corona, obra teatral de Manuel Azaña». Eds. José Luis Casas Sánchez, Francisco Durán Alcalá. *V Jornadas Niceto Alcalá Zamora y sus contemporáneos*. Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres – Diputación de Córdoba, 2000. 263-276.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. «La cena de los tres reyes: La política mundial en clave de farsa». Víctor Ruiz Iriarte. *La cena de los tres reyes*. Madrid: Instituto Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cena-de-los-tres-reyes--0/html/p0000001.htm>
- NAVARRA ORDOÑO, Andreu. «El rey Nicéforo». *José María Salaverría, escritor y periodista (1904-1940)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010. 433-438. <http://hdl.handle.net/2445/43165>.
- _____. «Las primeras novelas de Salaverría en el contexto de la narrativa española del siglo XX». José María Salaverría. *El literato y otras novelas cortas*. Sevilla: Renacimiento, 2013. 9-35 (sobre *Nicéforo el Tirano*: 18-27).
- PERAL VEGA, Emilio. «Introducción». José Francés. *Gignol. Teatro para leer*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2011. 7-54 (sobre «Cuando las hojas caen...»: 32-33).
- PEREZ, Janet. «La rosa de los vientos: Compendium of Torrente's Novelistic Art and Historiographic Speculation». Eds. Janet Perez, Stephen Miller. *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1989. 79-97.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. «La insignificancia del Águila del Este: Una revisión crítica de *La rosa de los vientos* de Gonzalo Torrente Ballester». *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 14 (2016): 51-73.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario. «La rosa de los vientos». *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 153-159.
- THION-SORIANO MOLLÁ, Dolores. «Los reyes en el destierro, de la novela a la adaptación teatral de Alejandro Sawa». *Estudios de Investigación Franco-Española* 15 (1998): 77-102.
- UTRERA, Rafael. «Cuatro guiones del cine mudo en los comienzos del sonoro». *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-Textos, 2000. 403-413 (sobre *El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde* de Pío Baroja: 404-405).
- MAS CANALS, Víctor de. *A propòsit del «Cicle de Flo La Vigne», de Llorenç Villalonga*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013 (sobre *Lulú regina*: 563-671).
- Neuroheterotopía:
- SÁNCHEZ HORMIGO, Alfonso. «La obra literaria de Valentín Andrés Álvarez». *Valentín Andrés Álvarez, un economista del 27*. Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza, 1991. 259-289 (sobre *Tararí*: 283-287).
- Ficción necropolítica:
- CAAMAÑO, Juan. «Para pensar el humorismo con la risa de Castelao». *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos* 16 (2013): 13-22 (sobre *Un ollo de vidro*: 17-20).
- CASAS RIGALL, Xoán; Abuin González, Anxo. «Apuntes sobre *Un ollo de vidro*». *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989. 193-222.
- GROSSEGESSE, Orlando. «Alfonso Rodríguez Castelao, *Un ollo de vidro*: Uma renovação galega da



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- autonecrografía». Ed. Dieter Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos: Universidade de Tréveris 8-11 de outubro de 1997*, 2. Trier: Galicien-Zentrum des Universität Trier/Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 1999. 1007-1018.
- LÓPEZ, Siro. *Castelao humorista*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996 (sobre *Un ollo de vidro*: 32-36).
- MANTEIGA POUSA, Silvia. «O cubismo en *Un ollo de vidro*». Eds. Justo G. Beramendi, Ramón Villares Paz. *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989. 163-171.
- MARTUL TOBÍO, Luís. «O popular em *Um olho de vidro* de Afonso R. Castelao». *Agália: Revista da Associação Galega da Língua* 17 (1989): 33-46.
- MILLÁN OTERO, Xosé M. «*Un ollo de vidro*: Sátira e compromiso en Castelao». Eds. Justo G. Beramendi, Ramón Villares Paz. *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989. 173-192.
- RÍO CONDE, Elisa. «Breve comentario sociolóxico a *Un ollo de vidro - Memorias dun esqueleto*». Eds. Justo G. Beramendi, Ramón Villares Paz. *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989. 223-236.
- Paleoficción:
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «Parábolas de los orígenes de la civilización: *En las cavernas* (1912), de Emilia Pardo Bazán, y la ficción prehistórica en España hasta 1936, con un breve panorama de la paleoficción literaria española posterior». Emilia Pardo Bazán. *En las cavernas*. Madrid: Ediciones 19, 2018. 103-149.
- Ficción arqueoespeculativa:
- BASTIDA, Claudio. «*Menesteos, marinero de abril* y la novela-poema». *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 104 (1979): 105-108.
- BOBES NAVES, María del Carmen. «*Anastas, o el origen de la Constitución*, de Juan Benet: Reflexiones escénicas sobre el poder». *Castilla: Estudios de Literatura* 3 (2012): 463-506.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. «“Y nadie hizo caso al fundador, conductor de carros veloces, paladín en Troya, enamorado”: *Menesteos, marinero de abril* (1965)». *María Teresa León: Escritura, compromiso y memoria*. Valladolid: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003. 403-413.
- GARRIC, Henri. «Statut du témoignage, de la fiction et de la littérature: *Le Témoignage de Yarfoz*, de Rafael Sánchez Ferlosio». Eds. Judith Maar, Jean Bessière. *Témoignage, littérature, fiction*. Paris: L'Harmattan, 2005. 21-30.
- LIN, Ching-Yu. «Configuración y transfiguración del poder: *Escuela de mandarines* de Miguel Espinosa». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 2 (2014): 13-28.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Sara. «Reinventando mitos desde la distancia: María Teresa León y su *Menesteos, marinero de abril*». *Ubi Sunt?* 28 (2013): 78-88.
- PERUGINI, Carla. «Menesteos, el antihéroe de María Teresa León». Eds. José Manuel Losada, Mara Guirao Ochoa. *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 81-91 (sobre *Menesteos, marinero de abril*).
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel. «La novela histórica de tema grecorromano a inicios de un nuevo siglo. Estudios de *Sónnica la cortesana* y *Menesteos, marinero de abril*». Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y M.^a Teresa León, y la novela histórica). Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001. 93-120 (sobre *Menesteos, marinero de abril*: 114-119).
- _____. «Exilio y mito clásico: Rafael Alberti y M.^a Teresa León». Eds. José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, 4. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002. 1899-1912 (sobre *Menesteos, marinero de abril*: 1906-1909).



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- SILVESTRI, Laura. «Menesteos, marinero de abril de María Teresa León o il mito della nostalgia». *Oltreoceano* 7 (2013): 145-156.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. *Los espacios de la memoria: La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: La Torre, 1996 (sobre *Menesteos, marinero de abril*: 164-171).
- _____. «Introducción». María Teresa León. *Menesteos, marinero de abril*. Colmenar Viejo: Bercimuel, 2011. 9-28.
- TORRES-POU, Joan. «El Oriente visto y soñado por Luis Valera». *Asia en la España del siglo XIX: Literatos, viajeros, intelectuales y diplomáticos ante Oriente*. Amsterdam – New York (NY): Rodopi, 2013. 59-80 (sobre «Dyusandir y Ganitriya»: 76-77).
- BASTARDAS, Joan. «La terra submergida i altres motius ovidians en *L'Atlàntida* de Verdaguer». *Homenatge a Josep M. de Casacuberta*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1980. 249-264.
- BIBILONI DÀVILA, Maria Antònia. «La pervivència de Nuredduna en la cultura i la societat al llarg del segle XX». Eds. Margalida Pons, Maria Isabel Ripoll. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*. 297-314 (sobre «La deixa del geni grec»).
- BOHIGAS, Pere. «La Atlántida, Colón y América en la obra de Verdaguer». *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana: Comunicaciones y ponencias*, 2. Salamanca: Universidad, 1956. 267-288.
- _____. *Notes sobre la composició i estructura de L'Atlàntida*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1958.
- BOU, Enric. «Mitologia i Modernitat a *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer». *Rassegna Iberistica* 77 (2003): 29-42.
- BUSQUETS, Loreto. «El mito de Atlántida: De Verdaguer a Falla y Halffter». *Studi Ispanici* 2 (2006): 157-189.
- CAMPS CASALS, Núria. «Manuel Rodríguez López i la traducció de *L'Atlàntida* al gallec». *Anuari Verdaguer* 24 (2016): 9-22.
- CANADELL, Roger. «Representació, mite i realitat en *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer». *Anuari Verdaguer* 24 (2016): 23-36.
- CASACUBERTA, Josep M. «Sobre la gènesi de *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer». *Estudis sobre Verdaguer*. Vic: Eumo, 1986. 93-150.
- CASAS CORTADA, Elena. *La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany: La responsabilitat de l'ésser*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015 (sobre «Leviatan»: 27-28).
- CONDEMINAS, Maria. *La gènesi de L'Atlàntida*. Barcelona: Universitat de Barcelona – Curial, 1978.
- DODAS I NOGUER, Anna. «*L'Atlàntida* i *Os Lusíadas*: dos poemes neoclàssics». *Ausa* XV, 128-129 (1992): 45-62.
- ESTRUCH, Lurdes. «L'expressió romàntica-verdagueriana en *L'Atlàntida*: L'atlant americà (cant III)». *Anuari Verdaguer* 15 (2007): 59-94.
- FARRÉS, Pere. «Notes sobre l'elaboració del cant I de *L'Atlàntida*». *Anuari Verdaguer* 1 (1986): 201-214.
- _____; Pinyol, Ramon. «*L'Essai sur L'Atlantide* de Josep Tolrà de Bordas, i altres crítiques coetànies». *Anuari Verdaguer* 4 (1989): 45-58.
- _____. «Les fonts de *L'Atlàntida enfonsada*». *Anuari Verdaguer* 7 (1992): 35-75.
- _____. *Colom de Jacint Verdaguer: Contribució a l'estudi de L'Atlàntida*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- _____. «La construcció de *L'Atlàntida*». *Miscel·lània Segimon Serrallonga*. Vic: Universitat de Vic – Eumogràfic – Eumo, 1001. 89-113.
- _____. «Estudi preliminar». Jacint Verdaguer. *L'Atlàntida*. Vic: Eumo – Societat Verdaguer, 2002. 11-80.
- _____. «Introducció» [*L'Atlàntida*]; «Introducció» [cicle de *L'Atlàntida*]. Jacint Verdaguer. *Poemes llargs – Teatre*. Barcelona: Proa, 2003. 67-70; 1073-1083.
- GARGANTA I FÀBREGA, Miquel de. «Les plantes en *L'Atlàntida* de Verdaguer». *Estudis Romànics* 13 (1968): 2: 193-207.
- GILI I GAYA, Samuel. *L'Atlàntida de Verdaguer*. Lèrida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1969.
- JORBA, Manuel. «Un article de León Bloy sobre *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer (*Le Chat noir*, 31 maig 1884)». *Anuari Verdaguer* 24 (2016): 37-50.
- HABERLY, David T. «Verdaguer and the min-



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- hocão». *Catalan Review* 12 (1998): 73-80 (sobre *L'Atlàntida*).
- LE BIGOT, Claude. «Le mythe atlantidien, chez Verdaguer, Alberti et Lema: Ambivalence, utopie et réflexe identitaire». Eds. Chantal Foucher, Lauric Guillaud. *Atlantides imaginaires: réécritures d'un mythe*. Paris: M. Houdiard, 2004. 96-109 (sobre *L'Atlàntida*, de Jacint Verdaguer: 97-100).
- LORENZO-ARZA, Mikel. «Paisajes y nación en el regionalismo catalán». *Landscape and Nation in the Formatio of the Spanish Liberal State 1850-1890*. Storrs (CT): University of Connecticut Graduate School, 2015. 169-239 (sobre *L'Atlàntida*, de Jacint Verdaguer: 175-196).
- MEDINA, Jaume. «L'ermità i el primer vers de *L'Atlàntida*». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Homenatge a Arthur Terry*, 4. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2000. 71-75 // *Lletres d'enguany i d'antany*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2003. 170-175.
- _____. «El plor de la tótor i el naufragi de *L'Atlàntida*: Dos ressons virgilians en l'obra de Verdaguer». *Revista de Filologia Romànica* 25 (2008): 121-126.
- MIRACLE, Josep. «Verdaguer, el Atlàntico y *L'Atlàntida*». *Anuario de Estudios Atlánticos* 6 (1960): 327-408 // «Verdaguer, l'Atlàntic i *L'Atlàntida*». *Estudis sobre Jacint Verdaguer*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1989. 17-84.
- PINYOL I TORRENTS, Ramon. «De l'element grec en l'obra de Verdaguer». *Anuari Verdaguer* 22 (2014): 213-229 (sobre *L'Atlàntida*).
- PRAT, Enric; Vila, Pep. «Emile Leguiel, crític de Verdaguer (*L'Atlàntida* i *Canigó*)». *Anuari Verdaguer* 11 (2002): 225-238 (sobre *L'Atlàntida*: 228-232).
- RAVIER, Xavier. «Lieux, images, événements dans l'écriture poétique: Jacint Verdaguer». *Estudis Romànics* 34 (2012): 289-309 (sobre *L'Atlàntida*).
- REQUESENS I PIQUER, Joan. «Una aproximació primera a *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 50 (2005-2006): 271-296.
- TORRENT I FÀBREGAS, Joan. «Projecció de *L'Atlàntida* més enllà dels Països Catalans». *Anuari Verdaguer* 7 (1992): 205-219.
- TOSO, Fiorenzo. «A *Colombiade* e *L'Atlàntida*: due poemi rinascenziali dell'ottocento europeo». *Estudis Romànics* 32 (2010): 267-283.
- Viana San Andrés. Amadeu. «L'aigua i l'incomprensible: Retòrica i argumentació a *L'Atlàntida*». *Anuari Verdaguer* 14 (2006): 83-109.
- VITRIÀ I MARCA, Albert. «Hesíode en Verdaguer». *Anuari Verdaguer* 10 (2001): 69-85 (sobre *L'Atlàntida*).
- Fantasia especulativa:
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. «Novela fantástica española en el siglo XXI». *Ínsula* 835-836 (2016): 11-14 (sobre *La sombra del pájaro lila*, de Andrés Ibáñez: 11-12).
- ASÍS, María Dolores de. «*Olvidado rey Gudú* y el universo literario de Ana María Matute». *Crítica* 841 (1997): 18-21.
- CONTRERAS LÓPEZ, Eva. «*Temblor* de Rosa Montero, la visión filosófico-feminista de la novela veintitrés años después de su publicación». *Bajo Palabra: Revista de Filosofía* II, 12 (2016): 257-264.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA, Natalia. «*The Lord of the Rings* and *Memorias de Idhún*». *Hither Shore* 9 (2013): 124-137.
- _____. «Cuando el orden y el caos son una sola cosa: Análisis del panteón idhunita». *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos* 32 (2017): <https://www.um.es/tonosdigital/znum32/seccion/es/peri-1-gonzalez-de-la-llana-orden-y-caos.htm> (sobre *Memorias de Idhún*, de Laura Gallego).
- HANLEY, Kim M. *Subversion of Gender Roles in the Existentialist Science-Fiction Narrative of Rosa Montero's Temblor*. Missoula, MT: University of Montana, 2000.
- MCCULLAR, Maggie Carol. *Other Worlds, Other Words: Ana María Matute's Fantasy Trilogy*. Boulder, CO: University of Colorado, 2011.
- PÉREZ ABELLÁN, M.^a Encarnación. «Una (lectura) para todas (las edades) y todas para una: Lecturas abismadas-lecturas evolutivas en clave cervantina: *El Principito* y *Olvidado rey Gudú*». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 55 (2015): 149-164.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- WALKER, Daniel. «Knowledge, Truth, and Power in Rosa Montero's *Temblor*». *Monographic Review* 22 (2006): 182-195.
- Heterocronía³:
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio E. «Algunas unidades dramáticas de *Cervantes o La casa encantada* de Azorín». *Ínsula* 556 (1993): 23-25.
- MARTÍN, Rebeca. «Del estudiante Lisardo a Dorian Gray: La recuperación del *Doppelgänger* romántico en *La piel del tiempo* (2002), de Luciano G. Egido». Ed. Fidel López Criado. *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira, 2009. 201-207.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». *Anales de Literatura Española* 20 (2008): 273-284 (sobre *La inmortalidad del cangrejo*: 282-283).
- IRIZARRY, Estelle. *La creación literaria de Rafael Dieste*. Sada: Edición do Castro, 1980 (sobre «O neno suicida»: 131-133).
- MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. «Antecedentes da ficción científica en lingua galega: Entre a fantasía da primeira novela longa do Rexurdimento e o sincretismo da contística culta». Ed. Armando Requeixo. *Sobre letras e signos: Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017. 583-596 (sobre «O neno suicida» de Rafael Dieste: 592-593).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia. «Rafael Dieste e “O neno suicida”: A narración do tempo ás avesas». *Madrygal: Revista de Estudos Gallegos* 2 (1999): 127-132.
- BACARDÍ, Montserrat; Foguet, Francesc. «Pròleg». Rafael Tasis. *A reculons*. Valls: Cossetània, 2015. 7-16.
- CASAS CORTADA, Elena. *La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany: La responsabilitat de l'ésser*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015 (sobre «Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)»: 31-33).
- GREGORI I GOMIS, Alfons. «La construcció de la (anti)utopía a través del género y el espacio nacional: Llorenç Villalonga, M. Aurèlia Capmany y M. Antònia Oliver». *Sociocriticism* XXVII, 1-2 (2012): 83-24 (sobre *Quim/Quima*, de Maria Aurèlia Capmany: 86-100).
- _____. «“Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)” de M. A. Capmany». *La dimensió política de lo irreal: El component ideològic en la narrativa fantàstica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015. 384-389.
- _____. «La cara oculta de M. Aurèlia Capmany, o el fantàstic esdevingut compromís». Eds. Montserrat Corretger, Pompeu Casanovas y Vicent Salvador. *El compromís literari en la modernitat. Del període d'entreguerres al postfranquisme (1920-1980)*. Tarragona – Melbourne. URV – RMIT, 2016. 241-256 (sobre «Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)»: 248-253; sobre *Quim/Quima*: 243-248).
- GRILLI, Giuseppe. «Maria Aurèlia Capmany i Virginia Woolf en dos llibres de transformacions». Eds. Montserrat Palau Vergés, Raül David Martínez Gili. *Maria Aurèlia Capmany, l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània – Universitat Rovira i Virgili, 2002. 163-167 (sobre *Quim/Quima*).
- MCNERNEY, Kathleen. «*Quim/Quima* - Orlando: Cambios de sexo y de moda». Ed. Derek Flitter. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5. Birmingham: The University of Birmingham – Doelphin Books, 1998. 169-175.
- MARTÍN VALVERDE, Adelaida. «*Quim/Quima*, de M.A. Capmany: ¿Plagio, pastiche, parodia o simplemente un homenaje a Virginia Woolf?». Eds. Montserrat Palau Vergés, Raül David Martínez Gili. *Maria Aurèlia Capmany, l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània – Universitat Rovira i Virgili, 2002. 181-191.
- PÉREZ, Janet. «Maria Aurèlia Capmany's *Quim /*

³ Ficciones sobre modificaciones cronológicas que afectan a los personajes (inmortalidad, cronologías invertidas, saltos temporales, etc.), pero que no les suscitan extrañeza y, por lo tanto, no implican efecto fantástico, aunque suelen quedar sin explicar. A este respecto, se excluyen las heterocronías provocadas por medios mágicos o técnicos y sus artefactos, así como las heterocronías que solo ocurren en la mente.



Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

- Quima: Apocalyptic and Millennial Context, Text and Subtext*. *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 7, 2 (1993): 91-103.
- Teoficción:
- BÁEZ FUMERO, José Juan. «José de Jesús Domínguez: Clave inicial del modernismo en Puerto Rico». *Pensamiento religioso, fin de siglo y modernismo en la poesía puertorriqueña*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014. 197-208 (sobre *Las huríes blancas*: 197-205).
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis. «Campoamor y *El drama universal* (1869)». *Revista de Literatura* LXIII, 126 (2001): 485-492.
- _____. «Notas sobre *El licenciado Torralba* (1888) de Ramón de Campoamor». *Letras Peninsulares* 17, 2-3 (2004-2005): 381-386.
- FERIA, Miguel Ángel. «Modernismo e insularidad: Traducción y recepción del *Parnasse* en Puerto Rico (siglo XIX)». *Anuari de Filologia: Llengües i Literatures Modernes* 7 (2017): 1-18 (sobre *Las huríes blancas*, de José de Jesús Domínguez: 9-11).
- HERNÁNDEZ, Isabel. «Dos visiones de pactos: Elementos fáusticos en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara y *El licenciado Torralba* de Ramón de Campoamor». *Anuario Argentino de Germanística* IV (2009): 191-206.
- _____. «“Para gozar a esta mujer diera el alma”: El mito fáustico y sus rescrituras en la literatura española». *Revista de Literatura* LXXIII, 146 (2011): 427-448 (sobre *El licenciado Torralba*, de Ramón de Campoamor: 441-444).
- MARTÍNEZ MASDEU, Edgar. «José de Jesús Domínguez, iniciador del modernismo en Puerto Rico». *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977 (sobre *Las huríes blancas*).
- NÁTER, Miguel Ángel. «Introducción». José de Jesús Domínguez. *Las huríes blancas; El Rey de Samos*. San Juan, PR: Tiempo Nuevo, 2015. 11-34.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. «Campoamor y la ironía romántica: Reflexiones sobre *El licenciado Torralba*». *Salina: Revista de Lletres* 11 (1997): 76-84.
- PEÑATE RIBERO, Julio. *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Zaragoza: Pórtico, 2001 (sobre «Un viaje redondo»: 97-114; sobre «El pórtico de la gloria»: 631-655).
- QUIÑONES, Eric Samuel. *La obra poética de José de Jesús Domínguez*. New York (NY): City University of New York, 2014 (sobre *Las huríes blancas*: 29-35).
- SANZ MORALES, Manuel. «Emilio Castelar y los clásicos de Grecia y Roma». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos* 24, 1 (2004): 149-184 (sobre *La redención del esclavo*: 168-169).
- TRONCOSO, Dolores. «“El pórtico de la gloria”, un cuento fin de siglo». Eds. Carmen Yolanda Arencibia Santana, María del Prado Escobar Bonilla, Rosa María Quintana Domínguez. *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*. La Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000. 650-657.
- Ficción teosófica:
- GONZÁLEZ GONZALO, Antonio Joaquín. «Entre teosofía y orientalismo: La religión china según Luis Valera (1870-1927)». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* XLIII (2007): 181-209 (sobre «La esfera prodigiosa»: 202-208).
- GREGORI, Alfons. «“La esfera prodigiosa” de Luis Valera». *La dimensión política de lo irreal: El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015. 299-312.
- MOLINA PORRAS, Juan. «Introducción». *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Madrid: Cátedra, 2006. 9-47 (sobre «La esfera prodigiosa», de Luis Valera: 28-29).
- NING, Siwen. *De la China legendaria al declive del Celeste Imperio: La representación de China y su imagen literaria en la España del siglo XIX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014 (sobre «La esfera prodigiosa», de Luis Valera: 357-361).
- PEÑATE RIBERO, Julio. *Benito Pérez Galdós y el*

Bibliografía de tipo académico sobre la literatura de ficción especulativa publicada en España

cuento literario como sistema. Zaragoza: Pórtico, 2001 (sobre «El espiritista»: 239-258).

SÁNCHEZ FERRACES, Xosé Luís. «Vicente Risco e a modernidade: Lectura e análise de tres relatos» [I]. *Madrygal: Revista de Estudos Gallegos* 11 (2008): 91-100 (sobre «Do caso que lle acontecéu ó doctor Alveiros»).

TOMICO PÉREZ, Carlos. «El ocultismo orientalizado en Galicia: El caso de Vicente Risco». *La ilusión de la magia oriental: ¿Una pseudotraducción cultural?* Porto: Universidade do Porto, 2017. 72-82 (sobre «Do caso que lle acontecéu ó doctor Alveiros»: 76-82).

Bestiario fantástico⁴:

CAPELÁN REY, Antón. «O *Diccionario manual de bestias marinas*, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro». *Boletín Galego de Literatura* 9 (1993): 5-21.

GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco. «Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea». *Lectura y Signo* 11 (2016): 83-93.

PRIETO BARBA, Ángeles. «El bestiario fantástico de Joan Perucho». Eds. Arturo Jesús Morgado García, José Joaquín Rodríguez Moreno. *Los animales en la historia y en la cultura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2011. 237-249.

ARNAU, Carme. «Introducció: *Viatges i flors*». *Miralls Mágics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1990. 95-103 (sobre «Flors de debò»: 102-103).

_____. «*Viatges i flors: La fugida de l'imaginació*». *Memoria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2000. 31-56 (sobre «Flors de debò»: 40-46).

_____. «Mercè Rodoreda i el conte». Mercè Rodoreda. *Narrativa completa, 2 (Contes i novel·les)*. Barcelona: Edicions 62, 2008. IX-XXXII (sobre «Flors de debò»: XIX-XXI).

AYALA, Mónica. «Spaces and Aromas in *Viatges i flors*». Ed. Kathleen McNerney. *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*.

da. Selinsgrove – London: Susquehanna University Press – Associated University Presses, 1999. 98-108.

CASACUBERTA, Margarida. «Sobre *Viatges i flors*, de Mercè Rodoreda». *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1998. 377-397 (sobre «Flors de debò»: 384-391).

CONTRÍ, Imma; Cortés Orts, Carles. «La presència de la llengua oral en la narrativa simbòlica de Mercè Rodoreda: Un estudi de *Flors de debò* (1981)». Eds. Joan Mas i Vives, Joan Miralles Montserrat, Pere Rosselló Bover. *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Palma (Mallorca), 8-12 de setembre de 1997, 2*. Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes – Universitat de les Illes Balears – Abadia de Montserrat, 1999. 283-300.

NADAL, Marta. «Estudi preliminar». Mercè Rodoreda. *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62, 2011 (sobre «Flors de debò»: 37-41).



⁴ Ficciones consistentes en la descripción de seres imaginarios (vegetales, animales, minerales).

Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

Translated from Esperanto by the author,
Probal Dasgupta

If a text written in 1992 and published in 1993 is partly translated in 2017, a few words about its context may not be out of place. Jorge Camacho Cordón – a mutual friend who with Montagut and a few other poets belonged to the incipient Iberian School of Esperanto poetry – introduced the two of us, postally, showed me a sample of Poemo de Utnoa, and invited me to write an afterword engaging with the text of this epic. This is the text that follows, after editing it for a readership that might be able to read the Catalan or Castillian versions of the poem, but not the original Esperanto.

A postmodern oeuvre

A distinctive direct method characterizes the cultural work done by Abel Montagut in the postmodern arena, where *Poemo de Utnoa* must be placed. To show how awed I am by his unusually straightforward (but ambitious) initiative, I must specify at once my understanding of this enterprise – of postmodernity – and locate his particular site of labour on the map I provide.

Neither an afterword writing project nor a postmodern enterprise can afford to supersede the writing of words or to abandon the pursuit of modernity. The task, in both cases, is to situate. An aftertext tries to position the main text in relation to other articulations. The postmodern impulse seeks to incarnate modernity's history-making spirit in a sustainable and geographical body. To put it differently, the postmodernities, as diverse as the regions where they emerge, try to place modern



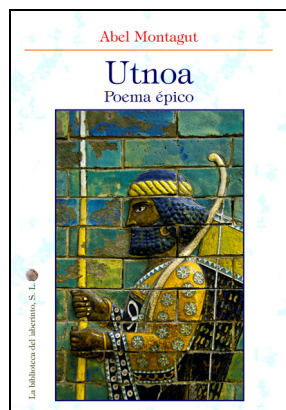
Poemo de Utnoa
Abel Montagut

Vienna: Pro Esperanto, 1993.



La gesta d'Utnoa
Translations of the poem
into Catalan and Castillian
by Abel Montagut himself

Lleida: Pagès, 1996.



Utnoa: Poema épico

Colmenar Viejo:
La biblioteca del laberinto,
2018.



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

universalism in locally sustainable homes. Modernity in its uncompromising classical form rejected allegiances and traditions. And yet one who has negated every specific inheritance, one who has spent a long time gathering ingredients for a universal humanhood, must at some point ask: Who am I, concretely? Am I alive enough to summon the energy that will be needed when the time comes to reconvene a serious collective, a 'we,' once a pan-human culture has been built and put in place? Those of us working in the cultural spaces at a nation-focused level often prefer far more regionalized articulations of the postmodern agenda. They tend to find it vitally important to refuse to inherit the orthodox profile of the national cultural tradition. In order to justify this rejection, they unmask and critique hegemonies that promote a particular set of texts as canonical, as representative of the entire nation. In their struggle against such hegemonies, they draw our attention to the voices of women and other oppressed categories, questioning the appearance of unity in the national canon. They thus actively undermine the unity of any national cultural profile. Instead, they prefer to highlight peripheral regions – sometimes in the physical sense of geographical regions, sometimes in terms of social categories. It is possible to argue, then, that those engaged in a cultural struggle against a particular orthodox nationalism tend to take a regionalizing view of the postmodern agenda. This view leads many of them to resist what initially looks like a unifying approach to the nation's historical reality but turns out to be a divisive imposition of boundaries – and eventually to resist naive historicity itself. Such resistance moves away from historicist modernism towards a postmodernity that seeks its identity in a sustainable human geography; this shift reflects a suspicion that any historicism – even the enthusiasm for a shared pan-human future seen as emerging from a commonly held view of the past – preaches a hegemonically conceptualized unity and must be unacceptable.

Readers directly or indirectly coming from such

movements of resistance to national cultural profiles cannot see, unaided, just how their struggles intersect with the project of *Poemo de Utnoa*. If we wish to provide the help they need, it is not enough to say that rejecting a national inheritance and accepting a pan-human inheritance stem from the same anti-national impulse. Montagut's Esperanto does not allow the term 'humankind' to be misused for some compromise-laden cluster of nations.

Readers directly or indirectly
coming from such
movements of resistance to
national cultural profiles
cannot see, unaided, just
how their struggles intersect
with the project of *Poemo
de Utnoa*.

A new type of heroism

Any literary labour inherits, and with some embarrassment passes on, materials and echoes from the heroic epic beginnings of textual memory. Later genres of writing rework in their various ways the raw material of those oldest traditions. Montagut's text digs deep, right down to the heroic foundation of all literature-making, and resists, by rewriting, the long accepted, but no longer acceptable, code of heroic warfare, of military honour, of pretty women who reinforce such honour, of tropes that are supposed to endow the text with artistic beauty. Going one step beyond the national-domain postmodernities which are



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

resisting the hegemonic national culture profiles (and, now that they have managed to reverse the sanctification of the nation, are hesitating over how best to align the various resistance movements so as to enable coordinated cultural action), Montagut resists the early, pre-national form of state-format civilization itself in its literary dimension; in his writing, true sanctity comes to be associated with the actions of those who are able to be generous hosts and grateful guests under extremely unpropitious conditions. The half-hearted, inhospitable theorizings of our cacophonous times will definitely diminish the actual audibility of his initiative; but his text will be an exemplarily heroic guest of our times. It makes a manifestly significant contribution to the world of literary labour, even on Esperanto-independent assumptions about that world. Thus it earns a place on everybody's map of the world.

What significant contribution does the Utnoa text make, then? The heroes here are those who successfully overcome the ever recurrent temptation to engage in armed combat, even when the price of such overcoming is the horrifying death of the heroes, leaving their loved ones in heart-breaking grief. You remember that the real men in this epic find honour not in the ability to wage war and reduce to rubble, but in the capacity to build something oneself and to persuade others to take part in this constructive labour. It is still fresh in your mind that the women in this epic do not wait like objects for the glorious heroes to win them as prizes for successful combat; nor do the women eloquently praise violent actions; instead of being the booty for victors, they stand with their men as partners in battle. And you must have noticed that the text-beautifying methods in Montagut are just as non-objectual, just as participatory, as his beautiful women. I take it that your impressions will lead you to agree with me that what Montagut contributes to the site of postmodern labour is an embarrassment-free heroic image of a universal humanhood inalienably owned by every member of the species.

Abelian comparisons

I would like to call deobjectifying and participatory Montagut's characteristic methods of aesthetic labour. What I find most striking is the device exemplified in the following passage:

*They walked out of the Legislature with contrasting
Views held by various groups walking together.
Just as, on a field, at the crack of dawn,
Dozens of bees swarm around fragrant daisies
Playing around, while a brown bear quietly
waits
In ambush behind a fir tree, about to raid their
honeycomb,
That's how they walked as they chatted about
the fresh input.*
(K 1, vv. 265-271)

In this example – at an early point in the text – we find bees; the convergence of *abelo*, the Esperanto word for 'bee', with the author's first name Abel prompts us to call this trope the *Abelian simile*.¹ It makes a contribution to the global literary tool-kit. To take a closer look at the trope, let us go back to its first use, on the very first page (Kanto 1, verses 44-53). Just what do Abelian similes actually do?

They deobjectify; that is to say, they don't allow the 'objects' of comparison to fit smoothly into the traditional role of ornamental characterizers. An Abelian simile performs this deobjectification by deploying several resources. First of all, such a

¹ A critical reader (who is no more and shall not be named here) claimed, in personal correspondence, that the trope involved is the long familiar grand simile or the extended simile, used by poets like Homer and Milton, and should not be seen as a distinctive contribution by Montagut. That my correspondent seriously thought that I was unfamiliar with the grand simile suggests that I need to emphasize that substance is what is at stake here, not form alone. It is surely far-fetched to claim that Homer's trope can be associated, by anachronistic misprision, with the eco-politically conceptualized solidarity between humans and nature that drives the Abelian simile.



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

simile never takes the form of a laconic half-line. In the forty-odd Abelian similes that occur in the text, the shortest one I found was four lines long. This length compels attention. Second, an Abelian simile always features two or more distinct species, although textual exigencies may give primacy to one, like the bees in the eponymous example. That diversity, along with the size factor, helps the device to succeed in presenting animals, plants and occasionally even humans as subjects rather than objects. Third, this subject status is underscored by the active element in the images:

They deobjectify; that is to say, they don't allow the 'objects' of comparison to fit smoothly into the traditional role of ornamental characterizers. An Abelian simile performs this deobjectification by deploying several resources.

Abel Montagut makes it a point to avoid choosing purely static configurations, preferring instead to feature moving, planning, attacking, defending, suffering subjects. The image typically brings out the fact that participants in natural and human living, in the course of their independent living, often interact in these and other ways with participants who belong to other species. Fourth, in some but (to avoid setting up a stereotype) not all Abelian similes, there is an alternative image, such as the yacaré caiman featured alongside the

bear in the example we found on the first page of the poem. Such successive presentation of images underscores the parallel validity – at the level of citing comparable examples – of several performative realities whose vividness comes to mind in connection with the textual content that the author is seeking analogues for. The point is that no single analogue is uniquely appropriate or deserves to be privileged; thus, any one of them can be picked up for the purpose of the literary trope. The Abelian simile and its use as a virtually punctuation-like device counts as a constitutive feature of an epic at the bardic level. Let me unpack this point more explicitly.

The bards of old, associated as they were with a process preceding and grounding the institutional authority of the state, performed bardic gestures – as part of the epics they composed – directed at the gods. Placed on a pedestal over and above social life, the gods represented pure form. Divine sponsorship was supposed to nurture and protect the heroes, the children of the gods, performers on the epic stage initiating the god-sponsored leadership on which the legitimacy of the state rests. But our bard Montagut speaks from a position exterior to the state rather than one that precedes and grounds it: as a child of life and not a child of the gods, his human voice directs its gestures at other living beings *contiguous* to his speaking position rather than *subordinate* to the divine voice that the bards of antiquity claimed to speak for. The formal similarities between their ways of living offer *participatory* echoes that help bring out the ways in which the protagonists of the epic act in their lives; these analogies, by underscoring the continuity between the protagonists' modes of action and those seen in other times, other continents, other species, endow them with that concrete mythic validation that counts as one of the signatures of an epic. This is one aspect of Montagut's epic-writing labour that will reemerge with full clarity following its translation translated from the stateless language Esperanto into the ethnic languages associated with the bounded geographies of states.



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

I turn now to another specific contribution that Montagut makes to the epic genre: the striking use of *participatory words* in his text. It is necessary to take a close look at some concrete examples.

Examples of participatory words

Let us start with examples that belong to the verb category. At the beginning of Canto 4 we find

*La ŝipo profiliĝis kaj ripoj **kornis** aeren.*

‘The ship profiled and ribs horned into the air’. Such writing is an advance over earlier uses of similar tropes, where metaphoric extension was an obvious constituent. In Montagut, we see no distance that metaphor needs to bridge; the directness of his verb says that the ribs directly choose to *be horns*, and to hit the air in their hornish capacity.

We may also consider the nomads at the beginning of Canto 5, where they

*al morto **vizaĝas**
sen levo de armiloj kontraŭ armiloj atakaj,*

‘turn-their-**face**-to death without using weapons against armed attack’ (against, the word is not analogous to the English verb ‘to face’); or Lemeh in the middle of Canto 2, where the text says he already “*grize **hararis**, sulke **haŭtis***” (615-616, ‘**haired** grey, **skinned** wrinkly = had grey hair, wrinkled skin’). Such words do not portray subjects of action standing at a distance from the materiality of what they are doing, using their hair or their face as if these were instruments; nor do they irrelevantly personify the hair or the face. What we are looking at here is a serious poetics of organs fully participating in the experiences and actions of the living being whose organs they are. The very existence of a nomad’s face is a continuous action – it permanently carries their dignity

the way carrying something on your shoulder is something you have to keep doing. In the case of Lemeh, the hair and skin are also Lemeh, they are not things he owns (however inalienably). Montagut – I have observed earlier – digs deep, right down to the heroic foundation of early states; likewise, we now see, he digs so deep that he reaches the participatory-organic basis of corporeal existence. The words that do this work for him embody actions – momentary, or sustained, or sustaining – and their verbhood pulsates underneath the substantival crust of their creature status.

We have been looking at the faces of verbs. But Abelian verbcraft appears in a more nuanced form over a wider range of words that feature a recognizably verbal bone to them. I have in mind the adverbial first constituent of words like *kurbekorna* (‘with curved horns’, where *kurbe* is adverbial, Canto 4, 781), *orebukla* (‘with golden curls’, deploying the form *ore*, adverbial, Canto 3, 560), *mildeklimata* (‘of mild climate’, *milde* adverbial, Canto 3, 822), in contrast to the adjectival first constituent of words such as *novaspeca*, *grizanube*, *fulmavoje* (‘of a **new** kind, in **grey** clouds, by a **lightning** path’, at Canto 3, 407; 595; 607). What is happening is that the distinctly substantival notions ‘kind, path, cloud’ are in systematic contrast with the verb-crafted processes ‘curvaceous horning, golden curling, mild climating’ [again, please set aside the ordinary English verb ‘curl’ – we want you to parse these verbs against the grain of ordinary English so that you get a sense of the richness of Abelian verb-craft]. Quite apart from this salient trope, this epic frequently uses compact verbs encapsulating the profiles of what would otherwise be seen as persons or things. At the end of Canto 4 we hear of “*Elamdi-on, kiu transnube **palacas***” (‘the god of Elam, who **palaces** beyond the clouds’, Canto 4, 747); at an earlier point, Uttu says, while grieving for Laŝmu: “*mia pereo pli bonus! ... ol ke nia tendaro vin **orfu***” (‘had only I died! ... instead of our side **orphaning**-it-without you’, Canto 4, 611); in Canto



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

7 we hear of “*Eridua, kien laŭdire havenis / iam niaj geavoj, post ekziliĝo transmara*” (‘Eridua, where they say our grandparents once found **harbour** when they were exiled’, Canto 7, 172). Frequent adverb-initial compounds (*piemora bruligo, longestrataj urbegoj, blankesabla haveno...* there are so many of them, please excuse me for not glossing them all) display a skeleton mutated into verbhood; their active and versatile profile inflects even the formulaic epithets typical of the bardic style of epic composition, thanks to the Abelian rewriting of the rules constitutive of the epic genre.

Rewriting in a subjectivizing direction

The core stylistic devices of Montagut’s rewriting foreground the way humans who have renounced their primordial commitment to statecraft – who are rediscovering the heroic without embracing its old patriarchal basis, who give generosity pride of place in their new scale of values – learn how to associate nonhuman nature with subjectivity. Such activism involves *hospitably* construing every quality of fellow denizens of nature, wherever possible, as an *act* or a never-ending series of acts. This declaration of solidarity with what are construed as nature’s many *subjectivities*, apparent in every Abelian simile and in every face-to-face or skeleton-to-skeleton instance of Abelian verbcraft, and even in the actions and words of the heroes and heroines, offers an epic-formatted crown to the scientists who have worked for thousands of years to expose to the public, cogitative gaze all the processes that had been concealed in the privacy afforded by shells and other forms of armour; in our terms, scientists have laboured to uncover the actual verbs hidden under the appearance of nounhood. On this reading, Abel Montagut picks up where the scientists leave off, turning Esperanto into a seriously neutral and thus radical artistic vehicle for the not readily noticed radical content of the natural sci-

ences; such a partnership has the power to undermine the fortresses built over the millennia-long sponsorship of violence by the state.

Active abdication

Let us imagine that the laws of motion that govern the traffic of cultural labour end up giving *Poemo de Utnoa* a trajectory lying mostly outside the Esperanto world (for example, reaching most of its readers through translations into ethnic languages and critical reception in those languages, and so forth). When this is what comes to pass, everybody will need to take entirely seriously the fact that the text does not just **preach** some sort of hospitable humanhood, but **practises** a particularly rich variant of it. This form of hospitality – which I propose to characterize as ‘active abdication’ in order to have a convenient referential label – is in my view the best method available, in a period of history that has seen a general discrediting of militarism, for the work of building bridges over those distances that used to be regarded as valid justifications for wars of conquest. In Montagut, the scientific acquisition of knowledge about everything that inhabits nature is the initial learning component of the cultural labour whose larger goal is for humans to get fully acquainted with fellow inhabitants of nature on the way to harmonious participation in all the flows of life. This learning continues, beyond its scientific phase, in the specifically artistic labour of fashioning an adequate mirror for self-conceptualization by a self who has indeed digested all this learning and seriously inhabits the *Verstehenswelt* made available by the natural sciences, by history, by geography, by world literature. *Poemo de Utnoa* spectacularly illustrates this self-conceptualizing artistry we need, in the course of which humans today learn from their innumerable fellow citizens in this cosmos of life harbouring so many species, so many regions. Learning from our civilizationally ‘other’ fellow



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

humans or from our nonhuman neighbours, we voluntarily step out of our particular ethnic cultural tradition which taught us how to pledge allegiance to our national or ethnic symbolism with pride. We do so by renegotiating the state or statelike walls that gave us shelter and once upon a time promised to protect us from dangerously nomadic outsiders. We line up to join the heroic community of Montagut's nomads; in this willingness to learn with full seriousness, we abandon the haughty teachings of the states and of their so-called educational systems.

Relatedness between postmodern projects

The modernist privileging of the enterprises of modernity somewhat impatiently dragged us out of the old patriarchal descentism that unambiguously docketed all individuals in some ethnic (or otherwise genealogized) tradition as its descendants. The haste of that exit may have led many of us to completely snap our communicative bond with people around us and to become thoughtless consumers. Even the glorious acceptance of all traditions expressed in generalized ownership declarations by self-proclaimed universalists ran the risk of turning into a programme of cultural aggression by knowers against those who (in a non-mutual set-up) would count only as known, not as knowers in their own right. In our times, some of us have been conscientiously dismantling the aggressive and environment-destroying consumeristic apparatus, while others, focused on reshaping our culture, have been trying to resituate our subjective selves in relation to the heroic mythologies that a love affair with science has banished into the attic. Our selves, so resituated, stop counting as descendants of some tradition that hands a heritage down across generations. We begin, instead, to organize our acknowledgements horizontally, in terms of consciously maintained membership of communities and solidarity across community boundaries. In our capacity as

authors or as readers (who therefore count as resonant co-authors), many of us will now want to – nobody will *have* to, these are invitations, they do not extort consent – truly take ownership of world literature by participating in the work of refashioning for ourselves its heroic, festive, ritual, symbolic basis in contemporary versions that we can seriously relate to, versions that make it possible for us to stop gazing from a distance at exotic-looking epics that we cannot recognize any affinity with.

The core stylistic devices of Montagut's rewriting foreground the way humans who have renounced their primordial commitment to statecraft – who are rediscovering the heroic without embracing its old patriarchal basis

This invitation – formally festive and deploying some ludic humour – to join a global enterprise of creating reimagined contemporary versions of our fundamental textual nouns in terms of verbal textiles is in my view Montagut's contribution to the larger postmodern enterprise of resisting the prevalent industrial and 'educational' systems that have been committing cultural aggression, as in grabbing big chunks of their mass communication and book markets and propagating the supremacy of western 'civilization' without making more than a tourist-level (or market-research-level) attempt to understand non-western cultures. And so forth. This is the way the *systems* that are masters of the world uphold and update the orthodox preconcep-



Afterword to *Poemo de Utnoa* by Abel Montagut

tion that it is the violent, the destructive, the victorious who are real heroes. What is postmodern is the quest for a way out of this nightmare that the modernist adventure has led us to. Modernism proposed to establish – and to provide error-free teaching of – some definitive checklist level universal human history. Today's western systems *teach*. Montagut and other postmodern pioneers keep *learning*, and motivate us to keep learning.

Rejection of cultural federalism

Montagut's practices, most clearly in the Abelian simile, resist the classical poetics of privileged examples – the poetics of anthology-worthy canonical texts that merit constant reinforcement through intertextual allusion (Montagut plays the allusion and homage game only with the epic works whose material he is directly refashioning); the poetics of default standards of comparison that canonical writing is expected to use with great frequency (Montagut avoids the default metaphors, except in the context of paying homage to the urtexts themselves). He does not allow a few exemplary poetic highlights to play the elite role of defining the defaults of humankind. From his principles it follows that a manoeuvre that involves juxtaposing the elite canonical texts and default foci of one society's literary tradition with those of another, of a third, and so on, in order to set up a *democratically* federated family of elites is absolutely unacceptable. The earth that Montagut keeps faith with is not a conference drawing on the resources of all capital cities (however defined – politically, economically, or even 'culturally'); he does not acknowledge elites as surrogates of the gods of antiquity.

For Montagut, earth is the fact that life, in the course of its ordinary living, celebrates; and invites other cultivators of the same region of the *Lebenserde*, with hospitable non-discrimination, to join the celebration, hoping to really get to know some fellow cultivators, not to be *taught* about *eve-*

rything. His poetry sings of places as regions of earth in this sense – not portraying them as places or nations that are members of bunches of places or bunches of nations and are wondering how to confederate into organized congregations. Montagut's celebratory style – the quality of whose openness is more important the quantity of invitees – calls the same man by three different names: Uttu, Noa, Utnoa (recall that users of Esperanto are used to different people calling the same region either *Alsaco* or *Elzaso*; calling the same city either *Gdansk* or *Dancigo*), thus highlighting the plurilingual character of every regional community. We, the living, cultivate the land we live on in a communitarian fashion on the basis of the primordial, aboriginal covenant. We must insist that every ethnic and religious identity should give full content to our active abdication and go aboriginal again, to reinitiate ourselves into the authentically fundamental covenant with Forest-Earth – deeper than all fundamentalisms – which enjoins us to never destroy unless prompted by a direct need for food or some other urgent basic need.

Rejoicing

Now that we are done, I would like to pull out all the stops and applaud what has happened: the most experienced guesthood/hosthood movement of the world, the Esperanto movement, has demonstrated its maturity and seriousness by enabling the crystallization, in its unique language, of *Poemo de Utnoa*, thus expressing the supreme importance of hospitality as a defining feature of humankind itself. Natural scientists, the high priests of modernism, have been congratulating each other over the 'quantitative revolution' for centuries. We who have read Montagut have had the privilege of witnessing the beginnings of the qualitative revolution. Long live life! ●

Hyderabad, India, 11 December 1992 / Kolkata, India, 31 December 2017

El metamito y la nostalgia de la nostalgia

Sara Martín Alegre

Algo no acaba de cuadrar en la bibliografía académica sobre *La guerra de las galaxias*. La base de datos de la MLA (Modern Language Association), que es de referencia casi obligatoria para todo estudio académico, ofrece tan sólo 215 registros sobre la saga de George Lucas (y hoy de Disney), en comparación con, por ejemplo, 390 para *Star Trek* y 785 para *Harry Potter*. Una búsqueda sobre Luke Skywalker lleva a tan sólo 3 trabajos mientras que sobre Katniss Everdeen, la heroína de *Los Juegos del Hambre*, hay 12 registros.

La misma base referencia muy pocos libros que lleven en su título las palabras *Star Wars*: en orden cronológico, estos son *Anatomie d'une saga* de Laurent Jullier (Colin, 2005), *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars* de Paul Krämer (Wallflower, 2006), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics* editado por Matthew Kapell y John Shelton Lawrence (Peter Lang, 2006), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies* editado por Carl Silvio y Tony M. Vinci (McFarland, 2007), *Ambiguity in Star Wars and Harry Potter: A (Post)Structuralist Reading of Two Popular Myths* de Christina Flothmann (Transcript, 2013), *The Star Wars Heresies: Interpreting the Themes, Symbols and Philosophies of Episodes I, II and III* de Paul F. McDonald (McFarland, 2013) y *How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise* de Chris Taylor (Basic, 2014).



La Ideología de Star Wars

Fernando Ángel Moreno

Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2017

356 pp.

El metamito y la nostalgia de la nostalgia

Hay infinidad de libros sobre la saga, muchos de ellos atractivas obras profusamente ilustradas pensadas en especial para los fans, pero algo impide que *Star Wars* sea tomado en serio por el entorno universitario. ¿Cómo es que hay una Josh Whedon Studies Association (<http://www.whedonstudies.tv/>) con incluso su revista académica, y no existe aún una estructura equivalente dedicada a *Star Wars*? ¿Será que hasta los Estudios Culturales tienen límites en cuanto a qué textos se quieren legitimar como dignos de atención?

Es por todo esto que contar con el volumen de Fernando Ángel Moreno, *La Ideología de Star Wars* (Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2017) es todo un lujo, incluso más allá del ámbito de la lengua española. Publicado coincidiendo con el estreno del episodio VIII, *Los últimos Jedis*, este volumen único y singular cubre películas tan recientes como el episodio VII, *El despertar de la fuerza* (2015), y *Rogue One* (2016). La lectura que se nos ofrece de *Star Wars* (el autor usa el título inglés) se ha hecho, nos aclara Moreno, «tanto para entender mejor por qué me gusta como para descubrir nuevas dimensiones que les hagan entender a los espectadores por qué les gusta o para que enriquezcan más sus aventuras con estos personajes» (25).

La frase da fe de una cierta tensión palpable entre lo personal y lo académico en este volumen, que es sintomática de un problema latente: ¿a quién deben dirigirse los estudios rigurosos sobre los textos populares? ¿Al fan o al especialista universitario? ¿Qué ocurre cuando el fan es también el especialista? Fernando Ángel Moreno avisa, aunque muy tarde, en su «Nota aclaratoria» final, que su libro es un ensayo y que «no pretende ser exhaustivo» ni recoge «todos los estudios relevantes» (333). Como todo ensayo, nos dice el autor, «es producto de un diálogo conmigo mismo que espero que inicie a su vez un diálogo contigo, amable lector» (333). Esta postura es absolutamente loable, incluso necesaria, y más en estos tiempos en que la obligada hiperproductividad académica

(aunque hay quien crea que no hacemos nada en la universidad) no lleva al diálogo sino al monólogo improductivo.

Hay infinidad de libros sobre la saga, muchos de ellos atractivas obras profusamente ilustradas pensadas en especial para los fans, pero algo impide que *Star Wars* sea tomado en serio por el entorno universitario.

El metamito y la nostalgia de la nostalgia

Sin embargo, el formato escogido tiene algunas asperezas. Por una parte, el estilo cae a menudo en un tono informal que a veces es simpático («Vamos, que Yoda es un amor si le comparamos con la rigidez y la mala hostia de Obi Wan y Mace Windu, por citar a los dos más representativos», 129) y a veces poco pulido: cada vez que «joder» y «*what the fuck?*» aparecen en el texto, se cae en una frivolidad superflua. Además esta camaradería con el lector no encaja bien del todo con la sobreabundancia de citas y de notas reflexivas, que puede llegar a ser desmedida: en la página número 12 hay sólo 8 líneas de texto principal, pero 31 líneas con notas a pie de página. También resulta algo contraproducente la nueva nomenclatura «Trilogía del Héroe», «Trilogía del Sabio», y «*Star Wars* Crepuscular»: ¿por qué no «Trilogía de Luke», «Trilogía de Anakin» y «Trilogía de Kylo Ren» (¿o de Rey?). Y, puestos a innovar, ¿por qué seguir usando los numerales romanos en lugar de usar iniciales, como se hace para *Rogue One*? *LAF* parece más reconocible que el numeral I para nombrar *La amenaza fantasma* y evita que el lector necesite una chuleta para recordar todos los títulos.

El libro de Fernando Ángel Moreno no es un análisis de toda la saga sino específicamente, como indica su título, de su ideología. Para ello, al autor afronta con determinación el problema de la incoherencia narrativa de la saga y nos aconseja muy sabiamente que «[p]ara disfrutar *Star Wars* es muy importante dejarse arrastrar por este imaginario desmesurado y enormemente expresivo que, más allá de las “tramas bien cerradas” o de los sistemas políticos creíbles, busca el efecto, la sugerencia, la saturación estética» (43). Moreno describe acertadamente *La guerra de las galaxias* como «una especie de “metamito”» (191) y aunque se refiere específicamente a la *Star Wars* crepuscular de *Rogue One* y *El despertar de la fuerza* como expresiones de una «nostalgia de la nostalgia» (327), se diría por sus reflexiones que toda la saga apunta a un tiempo perdido (aunque no sea proustiano, o tal vez sí).

Negando que Lucas pusiera en marcha tan sólo una historia hueca sin ideología, Moreno demuestra que, al contrario, «la saga es demasiado compleja como para acusarla o defenderla desde un único punto de vista ideológico» (327). Por ello, sucede que *Star Wars* «según se quiera poner el centro, tan pronto puede ser racista como antirracista, probelicista como antibelicista, prorreligiosa como antirreligiosa, individualista como solidaria» (331). Tampoco se puede concluir que «la saga sea esencialmente machista ni esencialmente feminista» (255). Pese a este constante jugar a dos bandas, Moreno se atreve a decir que sí tiene esta saga una ideología propia: «la combinación de mejora interior a través de la compasión y de la firmeza ante lo hostil» (124). Ofrece, además, una defensa de la amistad por encima de la familia y del amor, instituciones problemáticas y decadentes, como se ve en la deprimente trayectoria vital de los Skywalker y sus allegados.

Los Jedi, de quienes Moreno desconfía por muy buenas razones, son «el centro ideológico de la saga» (86) y por ello reciben abundante atención

El libro de Fernando Ángel Moreno no es un análisis de toda la saga sino específicamente, como indica su título, de su ideología. Para ello, al autor afronta con determinación el problema de la incoherencia narrativa de la saga...

El metamito y la nostalgia de la nostalgia

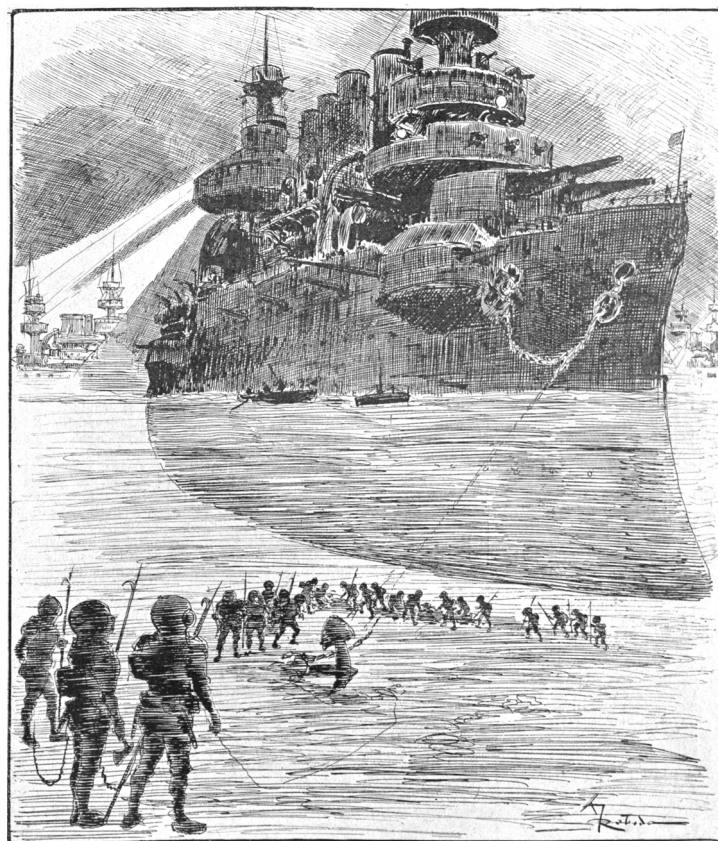
dentro del libro: el extenso Capítulo 3 dedicado a ellos tiene 150 páginas, y constituye casi un volumen separado. Aunque el sabio Qui-Gon Jinn sale mejor parado que el obtuso Obi-Wan Kenobi en este análisis, Moreno no deja de subrayar que «[e]l héroe continúa representando grandes valores» pero «sin entrar en el día a día del individuo oprimido» (64); los Jedi, en suma, defienden la supervivencia de su exigente Orden por encima de causas más nobles. Muy lejos de la trilogía de Luke y la de Anakin, los héroes de *Rogue One* y *El despertar de la fuerza* transmiten, sobre todo, tristeza, tal vez porque la pregunta fundamental que formulan ambas películas, «¿Quién soy yo ante la revolución si finalmente no habré de disfrutar la utopía?» (220), sólo tiene una respuesta: nadie. Así se define Rey, la nueva heroína, y así se siente Jyn Erso, la heroína que, un tanto incomprensiblemente, Moreno deja de lado en su muy completa indagación sobre el heroísmo terrorista de *Rogue One*.

Queda una cierta duda sobre el contexto nacional de creación y de recepción de la saga. En un momento dado Moreno, que se define como «español y de izquierdas» (150) comenta que «[u]n espectador español y uno estadounidense no pueden ver la misma película» (58) porque sus culturas tienen realidades distintas. El terrorismo de los rebeldes en *Rogue One*, por ejemplo, o el separatismo que encarna el Conde Dooku, pueden ciertamente interpretarse de modos muy distintos en España y en Estados Unidos. El problema es que no se concreta cómo difieren estas lecturas. Tampoco se explica por qué la ideología de la saga tiene éxito transnacional, ya sin entrar en el tema tan poco analizado de cómo los elementos internacionales de *Star Wars* han ido variando, tanto en el reparto (desde el inglés Alec Guinness al mejicano Diego Luna) como en la producción, con notable componente británico.

El punto más interesante del libro de Moreno es su valiente defensa de una tesis muy atractiva: «Considero que la unión de lirismo y entretenimiento forma un maravilloso mundo poético que dota a la saga de mayor valor estético que la novela o la película más filosóficas» (21). Moreno no

duda en comparar *La guerra de las galaxias* con «la obra de grandes poetas» (14) e insiste en que la saga fue y es esto: «poderosas imágenes líricas que remiten a grandes símbolos e ideas que interesan a la sociedad y sobre los que esta no tiene mejores instrumentos con los que trabajar tan rápida y sugestivamente» (14). Elementos como «los paisajes, la música, el vestuario, las naves espaciales y el *attrezzo* en general» (158) contribuyen a ofrecer una experiencia sublime que pone en contacto lo finito del día al día con lo infinito, ese más allá de lo cotidiano que ya apenas nos paramos a percibir.

Aunque se han publicado muchos libros sobre los elementos visuales y auditivos que componen las películas falta, desde luego, una reflexión más profunda sobre su poética. Esperamos que Moreno nos la ofrezca con el mismo entusiasmo, profundidad y rigor que usa en este volumen pionero que merece un gran recibimiento. ●



Teorías de lo fantástico

Sergi Viciano Fernández

De un tiempo a esta parte, se ha convertido en un tópico de las reseñas literarias decir que un libro era necesario. Este, sin embargo, era necesario. El proceso de normalización de los géneros no miméticos que hemos vivido en las últimas décadas ha llevado a la aparición de estudios, incluso algunos generales y panorámicos, como el volumen coordinado por Fernando Ángel Moreno y Julián Díez para Cátedra *Historia y antología de la ciencia ficción española* o los editados por Rubén Higuera: *Cine fantástico y de terror español I & II*. Se echaba en falta, sin embargo, una visión global del fantástico *stricto sensu* en la cultura española, un enfoque que no se limitase a la literatura o a un autor determinado, y que evitase mezclar el fantástico con los otros géneros no miméticos. O, al menos, que no los confundiese.

Esta *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* viene a ocupar ese espacio ofreciendo un panorama que recoge literatura, teatro, cine, televisión y cómic, en un enfoque que permite al lector no solo formarse una idea global e interdisciplinar, sino comparar dinámicas y ver rasgos generales de lo que podríamos llamar el «fantástico español». Basta echar un simple vistazo al índice para comprobar que en narrativa el fantástico se ha estudiado mucho más ampliamente que en cómic, lo que se traduce en seis capítulos frente a uno.

Este enfoque interdisciplinar es probablemente el mayor acierto del volumen, a condición de que el lector no caiga en la tentación de leer solo aquellos



Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)

Edición de David Roas

Madrid: Iberoamericana: 2017

386 páginas

*Historia de lo fantástico
en la cultura española contemporánea
(1900-2015)*

que *a priori* le interesan. Una lectura total (no necesariamente en el orden propuesto), permite apreciar determinados rasgos generales. Algunos, esperables, como el hecho de que el fantástico se presenta casi siempre vinculado a las otras formas no miméticas, con las que comparte autores, editoriales, directores... Especialmente representativo en este sentido es el gran número de antologías que presentan relatos fantásticos junto a otros de ciencia ficción, de terror no sobrenatural o maravillosos. Este vínculo no mimético no resultará sorprendente a nadie que sea mínimamente aficionado a cualquiera de sus formas. A fin de cuentas, cada año se celebra la Hispacon: Convención Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror, en la que tiene cabida todo lo no mimético.

Esta obra viene a ocupar ese espacio [que se echaba en falta] ofreciendo un panorama que recoge literatura, teatro, cine, televisión y cómic, en un enfoque que permite al lector no solo formarse una idea global e interdisciplinar, sino comparar dinámicas y ver rasgos generales de lo que podríamos llamar el «fantástico español».

En cambio, la cuestión del lenguaje surge como un elemento transversal inesperado. La relación problemática entre el lenguaje y la realidad, entre significado y significante, y la problematización de la realidad extraliteraria mediante la alteración de la lengua dentro del texto, es bien conocida en el microrrelato actual (véase, por ejemplo, de David Roas, *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco, 2010), pero aparece permanentemente como un elemento central en la ficción fantástica, sea mediante la deliberada ambigüedad del léxico o la literalización de metáforas en el cuento modernista, sea mediante el uso de juegos de palabras para dar varias lecturas al texto, mimética y no mimética, como en el teatro de los años sesenta.

Es precisamente en los años sesenta cuando se produce una renovación en todos los ámbitos. El volumen permite apreciar cómo a lo visto ahora, con perspectiva, se unieron diferentes circunstancias en una especie de tormenta perfecta que llevó a profundos cambios en la cultura española en general y al papel del fantástico en particular. Estos cambios aparecen con mayor claridad, tal vez, en los medios audiovisuales. Así, Ada Cruz muestra en el capítulo sobre la televisión hasta 1990 cómo los casos puntuales de presencia del fantástico en los inicios de la televisión, siempre vinculados a individuos concretos, como el gran Chicho Ibáñez Serrador, tuvieron buenas audiencias a lo largo de la década que llevaron a una mayor presencia y a una mayor apuesta de RTVE por el género. Iván Gómez, por su parte, se centra en los cambios industriales y legales de esos mismos años: desde las conversaciones de Salamanca de 1955 hasta el nuevo sistema de subvenciones que premiaba el éxito en taquilla, pasando por la Ley de prensa de 1966, en conjunto la pequeña industria cinematográfica española tuvo motivos para ver con buenos ojos un género que hasta entonces había sido prácticamente inexistente.

Pero esos cambios de los sesenta no se limitan al audiovisual: Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni muestran la renovación en el teatro que trajo la relativa apertura de esa década, con nuevos grupos

Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)

como Els Juglars o Els Comediants y el estreno de obras clásicas censuradas. Que la narrativa tenga un capítulo que va, precisamente, de los años sesenta a los ochenta es bastante representativo de ese cambio del que hablo. Incluso en literatura el desarrollo aparece como mucho más importante que el provocado por la Guerra Civil y el exilio, como se desprende del capítulo firmado por Alfons Gregori.

Es en los años sesenta cuando se produce una renovación en todos los ámbitos. El volumen permite apreciar con perspectiva la unión de diferentes circunstancias que llevó a profundos cambios en la cultura española y al papel del fantástico en particular.

El hecho de que cada capítulo esté firmado por un autor diferente podría haber provocado un cierto desligamiento, pero en general se mantiene el discurso cohesionado. Hay alguna vacilación, por supuesto, como la vinculación del efecto fantástico a la duda en el capítulo sobre el teatro entre 1900 y 1960: «Ni los personajes ni los receptores de la obra, en su calidad de silentes testigos del fenómeno descrito, narrado o mostrado, son capaces de deslindar si lo ocurrido ha sido un hecho o el producto de una mera alucinación. La razón vacila y, con ella, la capacidad de comprender el mundo natural al que el individuo se ve confrontado» (pp. 99-100). A lo largo de todo el volumen se maneja un concepto de lo fantástico vinculado a la problematización de la

realidad, tal y como Roas lo define en *Tras los límites de lo real* (Páginas de Espuma, 2011), por lo que esta forma de entenderlo tan tradicional se deslinda de la concepción más actual y extendida en el volumen. A pesar de ello, el capítulo contiene algunas ideas realmente interesantes, como la cuestión de la corporeidad del teatro, que es a la vez una inconveniente y una ventaja para la verosimilitud.

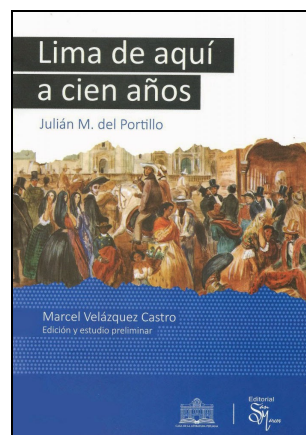
Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015) pretende ser una visión general, y al mismo tiempo un estado de la cuestión del estudio del fantástico en las distintas disciplinas narrativas, y cumple sobradamente con su objetivo. Al experto en alguno de los ámbitos es posible que determinados capítulos le queden algo cortos, pero por el contrario puede descubrir autores poco conocidos y, sobre todo, vínculos insospechados y nuevas vías de investigación. Porque tras la lectura, además de las tendencias generales que mencionábamos, surgen cuestiones de lo más interesantes: ¿hasta qué punto la renovación del fantástico cinematográfico de los años noventa está relacionada con la televisión de los años sesenta y setenta? Y la normalización del fantástico desde los años ochenta, ¿qué relación tiene con los cines de barrio y el supuesto *Spanish Gothic*? ¿Cuánto hay de nuevo en la fusión de lo no mimético con los otros géneros que vemos en el fantástico literario reciente? ¿Son los fanzines de los años 1980 un reflejo del cambio en la relación entre el fantástico y la cultura popular? ¿Se ha acabado con el estigma que el fantástico en particular, y lo no mimético en general, han tenido tradicionalmente en España?

En resumen, la *Historia de lo fantástico* es un libro más que recomendable que logra en algo menos de 400 páginas condensar no solo, como decíamos, un estado de la cuestión gracias al trabajo de diferentes especialistas, sino realizar un análisis profundo apoyándose en un amplísimo corpus bibliográfico y fílmico, y plantear nuevas vías de investigación. Todo ello con una prosa adecuadamente divulgativa para un manual de consulta y la necesidad de tener siempre dónde apuntar la avalancha de títulos que se descubren en sus páginas. ●

Recuperando la primera gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

Mariano Martín Rodríguez

Gracias a las investigaciones de arqueología literaria acometidas tanto en el medio académico como en el de los aficionados a la ciencia ficción, se han producido en los últimos años varios (re)descubrimientos que han contribuido a dibujar un panorama más fiel de aquella modalidad ficcional, con sus orígenes e historia en distintos idiomas y contextos nacionales. Pese a la común ignorancia promovida demasiado a menudo por las instituciones culturales oficiales, la producción literaria moderna no se ha limitado nunca, ni siquiera en el siglo XIX, a la literatura de estética *realista*. Gracias a reediciones y estudios, sale a la luz poco a poco el hecho de que hasta los mayores escritores españoles del Realismo, como Leopoldo Alas “Clarín” o Emilia Pardo Bazán, cultivaron la ficción especulativa racional e, incluso, la literatura de anticipación. Al mismo tiempo, se va descubriendo que autores menos conocidos, como Enrique Gaspar o José Zahonero, hicieron contribuciones originales a escala mundial al acervo de temas y motivos de lo que luego se llamaría la ciencia ficción; por ejemplo, la primera máquina del tiempo o el primer hombre menguante. Asimismo, la indagación de sus orígenes ha revelado que la ciencia ficción en español no solo no fue un fenómeno derivado e importado tardíamente, sino que apareció de forma prácticamente sincrónica con su

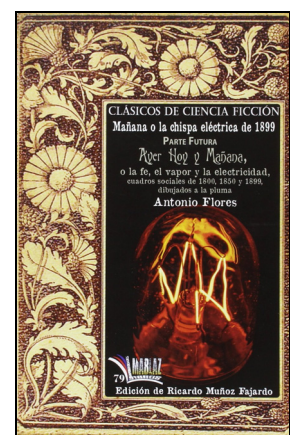


Lima de aquí a cien años

Julián M. del Portillo
Edición y estudio preliminar de Marcel Velázquez Castro

Lima: San Marcos, 2014.

159 p.



Mañana o la chispa eléctrica de 1899

Antonio Flores
Prólogo de Ricardo Muñoz Fajardo

Madrid: Mablaz, 2015.

292 p.



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

aparición en los grandes centros literarios del Occidente decimonónico, Londres y París. Y, además, lo hizo con obras que, desde muy pronto, revisten un interés que no se limita a lo anecdótico de su antigüedad.

Al ser la literatura de anticipación un nuevo territorio de la ficción, sin apenas precedentes de consideración antes del siglo XIX, los primeros autores hispánicos no se arredraron ante la experimentación en formas y asuntos. Su visión del futuro tampoco se dejó limitar por las convenciones de todo tipo que escritores posteriores tendrían en cuenta más adelante, a la hora de ofrecer ficciones prospectivas a unos lectores ya familiarizados con sus temas y motivos. Naturalmente, aquellos pioneros tampoco escribieron en el vacío. Su fantasía revela el acicate de ejemplos anteriores, sobre todo franceses, sin olvidar el estímulo imaginativo que suponía ver cómo la Revolución Industrial y la tecnología estaban cambiando el mundo y cómo ambas se estaban propagando, con mayor o menor rapidez, a España y a sus antiguas colonias occidentales, aunque en estas fuera más como ideal que como realidad; de ahí también las diferencias de enfoque en la anticipación temprana peninsular y en la hispanoamericana. La Revolución Industrial y la aceleración consecuente del progreso, entendido como cambio continuo, entrañaba una modificación de las costumbres que no siempre se vio con buenos ojos en España. El futuro industrial y, por lo tanto, moderno estaba preñado de promesas pero también de amenazas, sobre todo para un orden moral y social de siglos que algunos no dejaban de añorar. Estas posiciones diversas se pueden distinguir con facilidad en dos obras hispanas escritas en el marco de la cosmovisión romántica y cuya reciente reedición aporta datos muy útiles sobre los inicios de la ficción prospectiva en lengua española, así como sobre su variedad y su valor.

La primera es la de una novela epistolar publicada por entregas en 1843 en el diario limeño *El Comercio* y titulada *Lima de aquí a cien años*. Según su editor científico, el profesor Marcel Velázquez de Castro, se trataría de «la primera no-

vela peruana» (p. 13). Aunque no lo afirma expresamente, la relación que añade de anticipaciones ficcionales hispanoamericanas en el siglo XIX indica que se trata asimismo de la primera publicada en Latinoamérica, ya que otra similar, el diálogo «México en el año 1970», de un autor que firma con el seudónimo de «Fósforo Cerillos» (tal vez Sebastián Camacho Zulueta), apareció el año siguiente. Al interés de *Lima de aquí a cien años* como primicia se añade su complejidad estructural y lo atractivo de su visión original del futuro del Perú. En este epistolario ficcional, se supone que la primera carta la envía desde Lima en 1943 uno de dos amigos consternados por el espectáculo ciertamente poco edificante que ofrecía esa ciudad, azotada por continuas revoluciones que distraían las energías nacionales. Dios, apiadado de ellos, los habría enviado, respectivamente, a Lima y

Al ser la literatura de
anticipación un nuevo
territorio de la ficción, sin
apenas precedentes de
consideración antes del siglo
XIX, los primeros autores
hispánicos no se arredraron
ante la experimentación en
formas y asuntos.



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

Cuzco un siglo después. Artur, el resucitado en la capital de la República, observa una urbe pacífica y cosmopolita, entregada al comercio internacional a través de un puerto que, mediante canales, ha unido el Callao y el centro de la metrópoli limeña. Esta se ha modernizado siguiendo sobre todo el modelo de París en la época de escritura del libro: la Lima futura responde a «una experiencia ordenada, educada y racional que satisface el deseo de ser más parisinos que París» (p. 26). La segunda carta continúa la descripción de las mejoras urbanísticas, ofrece alguna información geopolítica (Inglaterra ha entrado en un declive definitivo) e introduce un personaje típico de las utopías: el guía que adopta al viajero y le enseña y explica las novedades del espacio prospectivo, cuyas ventajas frente al actual son expresas. Al mismo tiempo, se introduce la intriga sentimental que también abunda en la ficción utópica decimonónica (recuérdense las novelas utópicas de William Morris o Edward Bellamy), seguramente con la intención de conferir mayor interés narrativo a la obra. Por desgracia, la carta tercera hace tanto hincapié en los amores, románticamente trágicos, entre Artur y la hija de su guía que el elemento utópico y anticipatorio desaparece casi por completo. Nos encontramos ahí ante una ficción sentimental con todos los defectos de sensiblería e inflación retórica que favorecía el gusto de la época. Incluso el estilo narrativo y descriptivo común en las cartas deja paso a una escritura novelesca muy convencional, con abundantes diálogos inflados y melodramáticos. Así se pierde lo que hacía más original e interesante el libro: la descripción de la ciudad y la sociedad futuras, ambas realizaciones de los ideales modernizantes de la burguesía, en este caso de la criolla peruana.

Cabe preguntarse si tal deriva, que aleja la obra de la modalidad ficcional que había creado en su lengua, pudo deberse a la crítica ficcional que las cartas suscitaron casi de inmediato. Tras aparecer la primera carta el 30 de junio de 1843, se publicó el 4 de julio, en el mismo periódico *El Comercio*, la supuesta respuesta del amigo corresponsal de Ar-

tur, el transferido a Cuzco. La firmaba Carlos de A. y se dirigía al compañero J. M. de P., esto es, Julián M. del Portillo, el autor de las cartas capitalinas de la serie *Lima de aquí a cien años*. No se ha averiguado a qué escritor real correspondía ese nombre de Carlos de A., el destinatario de las cartas de Artur (aunque firmadas por J. M. de P. en el folletín). El editor de esta edición, siguiendo las conclusiones de otros investigadores peruanos que cita, cree que no podía ser Portillo, debido a diferencias de estilo y, sobre todo, de planteamiento entre ambas series epistolares, a lo que se suma que el ignoto corresponsal desde Cuzco se burla de las incongruencias en el relato de J. M. de P., de sus saltos temporales, de las alusiones a hechos futuros que luego quedan sin explicar, etc. La libertad de prensa y los debates incluso crueles y personales que favorecía entonces hacen verosímil esta posibilidad, aunque tampoco hay que olvidar otra: Julián M. del Portillo bien pudo ser el autor de todas las cartas, incluidas las cuzqueñas, aplicándose a sí mismo cierta ironía romántica. Por lo demás, el género epistolar reclama la variedad de voces y de perspectivas, por lo que no es descartable que un mismo escritor hubiera querido introducir así una visión alternativa del futuro y, al mismo tiempo, matizar satíricamente la admiración utópica de Artur hacia la modernidad anticipada, con su hincapié en lo económico, así como su romántica extremosidad sentimental, de la que Carlos de A. se burla con mucha gracia en su segunda carta.

De las respuestas se desprenden dos modelos de futuro contrapuestos. Es cierto que ambos son capitalistas, tal como correspondía a la única doctrina económica modernizadora entonces común. Cuzco es una ciudad tan próspera como Lima y ha abrazado también la tecnología moderna, que es en la urbe serrana incluso más futurista. En cambio, mientras que Lima es claramente occidental, incluso en cuanto a la estética (neoclásica) de su urbanismo, es hispanoparlante y su régimen es liberal, Cuzco tiene una apariencia oriental, egipcia (hay una pirámide gigantesca que corona, irónica-



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

mente, una estatua de J. M. de P.) y china, la lengua es el quechua y, sobre todo, el régimen es muy distinto, ya que se ha restaurado el incanato. La reproducción de un decreto de Portanqui Inca da idea de la justicia expeditiva de este régimen, pues los abusos probados cometidos por los profesionales de la judicatura son castigados a la *oriental*, con mutilaciones, despellejamientos, etc. Carlos de A., parece aplaudir estos procedimientos tan radicales y que tanto contrastaban con las supuestas injusticias del sistema procesal del Perú constitucional y republicano de 1843.

La alternancia de las cartas de Lima y de Cuzco muestra dos vías de modernización opuestas dentro del capitalismo, una liberal y otra autoritaria, ambas con resultados futuros fructíferos.

La alternancia de las cartas de Lima y de Cuzco muestra dos vías de modernización opuestas dentro del capitalismo, una liberal y otra autoritaria, ambas con resultados futuros fructíferos. Sea uno, sean dos los autores de *Lima de aquí a cien años*, la contraposición entre ambas ciudades anticipadas introduce un potente elemento unificador en el conjunto. La larga carta amorosa final contribuye a «una cierta desarticulación de toda la estructura

narrativa» (p. 31), pero el libro presenta un carácter dialéctico en su parte de anticipación que evita la monología de la utopía. Si damos crédito a las teorías de Mijail Bajtin, es esa dialéctica la que confiere carácter novelesco más decidido a una obra cuya «desarticulación» no solo es más aceptable por la propia libertad y flexibilidad temáticas del epistolario, sino también por la tendencia a la atomización de otro género, el costumbrista, al que también se puede ligar *Lima de aquí a cien años*. Una nota del autor que precede a la primera carta informa de su propósito de «pintar» un «cuadro», lo que «forma parte del lenguaje del discurso costumbrista» (p. 16), según señala acertadamente el editor. Quizá el error de Portillo fue no haber presentado de forma consecuente su anticipación de conformidad con la técnica descriptiva de usos y lugares que había consagrado el «cuadro de costumbres» como género, sobre todo en el mundo hispánico. En vez de ofrecernos visiones del futuro detalladas, la novelización sentimental rebaja en *Lima de aquí a cien años* tanto la riqueza de particulares, que habría permitido hacerse una mejor idea de ese futuro, como la reflexión sobre el curso histórico de las sociedades estimulada por la imaginación del posible porvenir. Pese al interés de la oposición entre occidentalismo y orientalismo, y entre liberalismo y autoritarismo monárquico puesto al día, *Lima de aquí a cien años* no aprovecha plenamente su potencial como ficción de anticipación. Esto no obsta al reconocimiento de su sofisticación y originalidad. Su reedición pone por fin a la disposición de investigadores y lectores curiosos un primer hito en la ciencia ficción hispánica moderna. No cabe sino aplaudir a Marcel Velázquez de Castro por haberse encargado de su reedición, además de haber garantizado la calidad excepcional del libro como objeto textual. Las erratas son mínimas y, aunque tal vez la decisión de publicar aparte las cartas de Cuzco impida apreciar mejor el diálogo entre concepciones distintas del futuro peruano, la de incluir todos los «paratextos y metatextos» relacionados con *Lima de aquí a cien años*, incluidos algunos polémicos, completa el



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

panorama de su recepción, así como de las circunstancias de su escritura, como un testimonio vivo de la vida literaria y periodística de la época. Además, el «Estudio preliminar» solo puede calificarse de modelo de buen hacer académico, con amplias y exactas explicaciones tanto contextuales como propiamente literarias dotadas de todo el rigor, no reñido con la amenidad, que es menester en este tipo de trabajos.

El único defecto de esta reedición es circunstancial: debido a las limitaciones en la distribución y a la baja tirada, que son lacras comunes en las editoriales universitarias en el mundo hispánico, es difícil conseguir y consultar el libro, cuya lectura debo a la gentileza del propio profesor Velázquez Castro. Por fortuna, pueden leerse en línea las cartas de anticipación de *Lima de aquí a cien años*, si bien las que corren por Internet adolecen de los defectos demasiado habituales en la retextualización digital de las obras, en vez de reproducirlas de forma facsimilar. La digitalización no exime de releer los textos así digitalizados para eliminar las inevitables erratas que se producen al cambiar de formato. La relectura podría aprovecharse también para proceder a una modernización ortográfica que acercara las obras a sus lectores potenciales actuales. Si ya es tarea hercúlea convencerlos del interés y el placer de leer esta ciencia ficción pionera, la labor no es facilitada en absoluto por unos textos plagados de erratas y errores, además de no estar acompañados casi nunca de buenos estudios que faciliten su adecuada comprensión, a diferencia del libro peruano comentado. Por eso resulta tan decepcionante que la reedición en libro de la primera gran anticipación extensa de la literatura hispana peninsular, *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*, lo haya sido en condiciones deplorables. No importa que la distribución sea muy limitada, al haberlo publicado una editorial más de autoedición que otra cosa, pues hay editoriales pequeñas que cuidan mejor sus libros que las grandes. Mucho más grave es que nadie parezca haberse molestado en corregir las pruebas con atención. El texto está tan plagado de erratas que resulta prácticamente ile-

gible a falta de una buena voluntad heroica. Se trata de una edición prácticamente en bruto de un original escaneado y luego transcrito sin control ulterior, ni siquiera para poner al día la ortografía. En cuanto al prologo añadido por Ricardo Muñoz Fajardo, que sería el único argumento para preferir esta edición a las que se encuentran en repositorios de textos antiguos en Internet, es de una brevedad frustrante. Se echa de menos un mayor desarrollo de las ideas apenas esbozadas.

El prologuista señala que la obra es la última de tres series de cuadros de costumbres centrados en Madrid escritas por Antonio Flores y tituladas en conjunto *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad*. Como su nombre indica, la primera se dedica a las costumbres del pasado y, concretamente, de 1800; la segunda repasa las del presente, en torno a 1850, y la tercera, *Mañana o la chispa eléctrica en 1899*, que se editó completa en 1863, se ambienta en ese mismo año, por lo que hay que considerarla literatura de anticipación, algo a primera vista extraño en un género como el cuadro de costumbres, supuestamente tan pegado a la observación de lo real. En efecto, en el cuadro de costumbres «se describen tipos populares y actitudes, comportamientos, valores y hábitos comunes a una profesión, región o clase social por medio de la descripción, en ocasiones con un breve pretexto narrativo, de los ambientes, costumbres, vestidos, fiestas y tipos representativos de una sociedad cualquiera» (p. 7). Esta caracterización correcta del género por parte de Muñoz Fajardo explica que se lo haya considerado a menudo una de las principales matrices de la ficción realista en la España decimonónica. Como ya se sabe que, según las añejas ideas de don Ramón Menéndez Pidal, el realismo es la característica distintiva y *nacional* de la literatura española, se explica que haya ocupado un lugar honroso en el canon literario del país. Es cierto que el cuadro de costumbres, como género discursivo autónomo, ha tenido tradicionalmente un gran cultivo en lengua española, desde Mariano José de Larra hasta Francisco Umbral, y que tales nombres sugieren que su calidad literaria le ha hecho



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

merecer esa canonización. Sin embargo, esta se ha hecho a costa de pasar por alto que el discurso descriptivo del cuadro de costumbres suele ser realista en cuanto a su estética, pero que esto no es incompatible con la creación de un mundo ficcional puramente imaginario y de carácter especulativo. Si bien el cuadro había de dar la impresión de realidad observada, esta última podía ser fruto de una extrapolación de las tendencias contemporáneas, cuyo resultado en el futuro se anticipa en la descripción costumbrista.

En España y en lengua castellana, el cuadro de costumbres de anticipación se traslada en ocasiones al porvenir más o menos cercano para mostrar el cariz que tendrá una ciudad cualquiera tras la adopción de determinadas reformas urbanísticas modernizadoras. Así ocurre, por ejemplo, en «Madrid en 1850 o aventuras de don Lucio Lanzas» (*Teatro social del siglo XIX*, 1846), de Modesto Lafuente; en «Paseo imaginario por el futuro Madrid» (*El futuro Madrid*, 1868), de Ángel Fernández de los Ríos, y en *Zamora del porvenir* (1879), de Eduardo Julián Pérez. En otros casos, la anticipación es satírica y se dirige a demostrar la inanez ridícula del progreso y de la ciencia mal entendidos, como en «Madrid en el siglo XXI» (1847), de Antonio Neira de Mosquera; «Madrid en el año de 2851» (1851), de José Rúa Figueroa, y «La Puerta del Sol en el año tres mil», último cuadro del *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol* (1874), de Manuel Ossorio y Bernard. Entre todos ellos, el libro de Flores destaca por su mayor alcance, ya que el número de cuadros de anticipación es lo suficientemente amplio como para permitirle imaginar de forma muy detallada el Madrid del futuro y los usos de sus habitantes. Para explicar la extraordinaria visión, Flores recurre a un procedimiento creído científico por muchos en aquel período, el espiritismo, aunque dejando claro que no cree a pie juntillas en él. Lo más interesante quizá de esa explicación, que figura con bastante detalle en el prólogo, es que desvela el mecanismo de la ficción de anticipación, entonces nuevo para la mayoría de los lectores, de forma que subraya el

carácter realista de la observación anticipada, que es «cosa de presente» para la voz narradora/autorial: «ahora no soy otra cosa que un fluido invisible [...] que me he ingerido en la mano derecha, del que aparece autor de este libro, para dar con la pluma un paseo por España en 1899, enseñando al lector, como cosa de presente, la sociedad que para él está por venir y que yo la veo como si fuera cosa de presente» (pp. 19-20).

En España y en lengua
castellana, el cuadro de
costumbres de anticipación se
traslada en ocasiones al
porvenir más o menos
cercano para mostrar el cariz
que tendrá una ciudad
cualquiera tras la adopción de
determinadas reformas
urbanísticas modernizadoras.

Ese porvenir ya no es una mera extrapolación tímida de las cosas de la época en que se haya escrito el texto. Flores se atreve a presentar cambios profundos, muchos de ellos facilitados por avances tecnológicos considerables. A diferencia de lo afirmado por Muñoz Fajardo, no se trata de una «visión del futuro [...] poco repleta de futurismos tecnológicos» (p. 8), sino de todo lo contrario. Su número es enorme en el libro y, lo que es más importante para considerarlo un ejemplo temprano, pero ya prácticamente ortodoxo, de ciencia ficción, es que la tecnología ha afectado de forma esencial



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

a las costumbres. La rapidez y la eficiencia facilitadas por la tecnología han facilitado llevar hasta sus últimas consecuencias el modo de producción de riqueza del capitalismo y la aplicación práctica casi inmediata de los valores que este entraña, centrados en la ganancia de dinero. Esto no era nada nuevo a mediados del siglo XIX, pero la exacerbación de esos valores y de las prácticas sociales conexas en 1899 guarda una relación estrecha con la mutación de las condiciones materiales gracias a la tecnología. Antonio Flores nos lo muestra a través de las escenas que se suceden al hilo de una historia privada que confiere al libro un carácter híbrido, entre el propósito predominantemente descriptivo del cuadro de costumbres y la narración novelesca en torno a la interacción entre unos personajes y su medio.

Su modelo confesado a este respecto es *Le Monde tel qu'il sera en l'an 3000* [*El mundo tal y como será en el año 3000*] (1846), de Émile Souvestre. En este viaje imaginario al futuro, una pareja del presente decimonónico resucita en el año tres mil. Cada capítulo versa sobre un fenómeno o costumbre de un porvenir también altamente tecnológico y radicalmente capitalista, que la pareja presencia con prevención creciente debido a la desaparición clara de valores aún supervivientes en su época de origen, tales como la fe religiosa, el amor romántico y la familia. El contraste sugiere que ese futuro, que el autor presenta de forma humorística y no pocas veces caricaturesca, es negativo. Flores lo seguirá por esa vía, pero avanzará hacia la distopía al enfrentar en la parte novelesca al individuo protagonista a una sociedad en la que no encaja, porque su conciencia le impide ajustarse a ella. No obstante, el libro solo innova de forma limitada en este sentido, sobre todo si lo comparamos con la primera distopía integral ambientada asimismo en un futuro de alta tecnología y capitalismo exclusivo, *Paris au XX^e siècle* [*París en el siglo XX*], que Jules Verne escribió en 1863 y que tuvo que guardar en un cajón por ser demasiado rompedora, ideológica y formalmente. El protagonista de *Mañana* es un abogado recién licenciado cuya caballe-

rosidad y estilo a la antigua le reportan el ridículo, como le ocurre al ver publicada en la prensa, como si fuera un documento medieval extraordinario, una carta mediante la cual había requerido de amores a una joven. La incompreensión que suscitan sus románticos arranques se puede comparar a la tragedia del joven escritor que acaba muriendo de frío e inanición en aquella novela de Verne, pero la riqueza del anacrónico visitante llegado a Madrid desde su pueblo extremeño en el libro de Flores le libra de sufrir percances definitivos y, de hecho, dada la supremacía de lo crematístico en el porvenir, le abre muchas puertas, lo que a su vez le permite observar y describir las costumbres de la capital española en 1899. Gracias a su nutrida y generosa cartera, hasta es elegido diputado, tal como pretendía, pues su viaje a la corte no tenía otro fin. Así nos enteramos del régimen político del porvenir, que es una modificación en sentido corporativo del liberalismo decimonónico: los electores, que representan gremios e intereses, son unos diez por escaño y el proceso electoral es, por lo tanto, tan ágil como es de esperar en una urbe en la que todo se mueve con extraordinaria rapidez, empezando por los transportes y acabando por las bodas. Estas se conciertan atendiendo exclusivamente al interés material, de forma científica y positiva, y se celebran sin más ceremonias, como hace ver el autor al transportar a su extremeño a Dinamarca en unas pocas horas para asistir al casamiento de una amiga con un lapón, boda frustrada porque este último ha encontrado poco antes un mejor partido. Nótese a este propósito la falta de prejuicios raciales. Puesto que el dinero y los negocios son lo que cuentan, por encima del origen étnico, la sociedad capitalista del futuro descrita parece haber superado las barreras nacionales. Ya existe una mundialización de intercambios y valores humanos, que son de orden sobre todo material. De esta manera, Flores observa las tendencias de su época y anuncia la situación actual, en la que también capitalismo y cosmopolitismo van de la mano, en torno a una red de ciudades-mundo, mientras que la periferia rural y provinciana pre-



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

serva los modos antiguos, hecho que explica que el protagonista esté tan poco preparado para vivir en la modernidad de 1899 y el conflicto consiguiente entre su mentalidad y la de los urbanitas del porvenir.

Pese a su alta categoría social, garantizada por su solidez financiera, y las ventajas de comodidad y velocidad aportadas por la tecnología, el conflicto entre lo viejo y lo nuevo se resuelve en *Mañana* en favor del ayer. La joven amada a la que había enviado la carta ridiculizada es una escritora industrial que sucumbe luego a primera vista a los encantos del mozo, nada más conocerlo, y este amor le hace abrazar sin reservas la concepción tradicional de la femineidad, frente a la emancipación laboral y mental de la mujer en el Madrid de 1899. Gracias a ello, obtiene el consentimiento de esa relación por parte de la futura suegra, que se ha mudado a Madrid con la servidumbre para no estar ya tan lejos del hijo. Esto da pie a situaciones cómicas debido a los equívocos a que da lugar la incomprensión por la buena señora de las nuevas costumbres en la capital, costumbres que la escandalizan y que no está dispuesta ni siquiera a intentar comprender, como sí había hecho su retoño diputado. Una vez aceptado el compromiso, la novia no tiene reparo en abandonar su mundo para marchar con el marido y la suegra y convertirse en una buena mujer de su casa en la rica heredad familiar, donde sus vidas transcurrirán a la manera sosegada y patriarcal de antaño. Esto es en el libro de Flores un final feliz, aunque el conservadurismo de la señora hacendada es tan extremo y tan cerrado a hábitos que no sean los suyos de siempre que cabe aplicarle la misma ironía con que el autor describe la cerrazón equivalente de los madrileños, quienes tampoco son capaces de entender ideas y costumbres diferentes a las suyas, salvo como muestras del atraso ignorante de las provincias. Con todo, en *Mañana* no existen las prédicas ranciamente conservadoras que esmaltan el libro predecesor de Souvestre, con sus fábricas monstruosas y sus obreros embrutecidos contrapuestas a los talleres artesanales donde trabajan

felices mujeres y niños, según el católico y tradicionalista escritor francés. Aunque la propia tecnología es exagerada en Flores, es sobre todo su uso utilitario con fines ultracapitalistas lo que la vuelve problemática. Incluso puede notarse en su obra cierta admiración ante la grandeza sublime de la maquinaria descrita, especialmente cuando se olvida de la trama sentimental, cuyo convencionalismo no llega afortunadamente al extremo que hace casi insufribles muchas páginas de *Lima de aquí a cien años*, gracias sobre todo al humor que baña todo el libro de Flores, incluso cuando pinta amores. Además, el grado de innovación en la escritura es mayor en el español.

En *Mañana*, hay unos cuantos «cuadros» exclusivamente descriptivos que corresponden mejor a la definición normal del género del cuadro de costumbres y en los que la tecnología y sus consecuencias se presentan objetivamente, sin la mediación de la mirada sorprendida y a menudo condenatoria del personaje novelesco. El primero de ellos es el tercero, sobre «El árbol de la publicidad», esto es, un dispositivo metálico que preside una plaza movido, como casi todo en 1899, por la electricidad. Su función es la de lanzar continuamente avisos y anuncios publicitarios, una muestra de los cuales figura en el cuadro siguiente. La relación de anuncios publicitarios imaginarios se presenta en bruto, aunque sin fidelidad tipográfica, y con el abigarrado desorden propio del ordenamiento semiótico de la publicidad en el mundo real de entonces y de ahora. Entre ellos se cuentan propuestas de leyes, bandos y noticias municipales, propuestas arbitrarias (por ejemplo, «Gran sistema tributario estadístico-filosofal»), anuncios personales (por ejemplo, postulaciones para puestos públicos), descripciones de productos tecnológicos («Baños artificiales», «Sol artificial», «Nodrizas mecánicas», etc.), convocatorias de congresos, publicidad de libros, etc. La sobresaliente fantasía especulativa de Flores se manifiesta a través de toda índole de invenciones presentadas con un tono objetivo compatible tanto con la ironía de la sátira como con una celebración ambigua del progreso capitalista, en una época en



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*

que la Revolución Industrial era algo relativamente nuevo en España.

Otro cuadro de costumbres que también puede leerse como texto autónomo, por no tener vínculo expreso tampoco con la historia del extremeño en la corte, es el cuadro decimotercero, dedicado al «Gran hotel de la Unidad Transatlántica». Este se describe de acuerdo con una guía sobre el establecimiento, algunos de cuyos pasajes se reproducen. Las antiguas posadas se han tornado en un albergue gigantesco que ofrece toda clase de servicios, sobre todo por vía automática y de manera casi ilimitada, pero también con una contabilización monetaria extrema de cada uno, cobrándose hasta por sentarse. La lógica del lucro es la que impera, porque el turismo se explota racionalmente y el hotel es una gran sociedad mercantil. De hecho, este podría ser uno de los primeros textos de ficción consistentes exclusivamente en la descripción de una empresa. Esto subraya una vez más la originalidad discursiva al menos de varios de estos cuadros de *Mañana* dotados de práctica autonomía textual. Souvestre ya había introducido documentos empresariales y otros textos no literarios en su novela, pero Flores prescindió de todo marco narrativo o de otra índole. El discurso factual o documental se ofrece en su integridad retórica y la ficcionalidad se confía al carácter puramente imaginario de lo descrito. Flores es, pues, un pionero también de lo que los libreros anglófonos suelen denominar *fictional non-fiction*, con lo que ilustra asimismo la propia flexibilidad discursiva del cuadro de costumbres. La forma de este género puede ser mucho más interesante de lo que se podría pensar siguiendo las ideas tradicionales en la historia literaria de que no sería más que un jalón en el camino hacia la novela realista. Por ejemplo, la *fictional non-fiction* ya aparecía en «Estadística real» (*Teatro social del siglo XIX*, 1846), de Modesto Lafuente, que es efectivamente una auténtica estadística en cuanto a su escritura.

La romántica liberación de las reglas neoclásicas fue, pues, lo suficientemente radical como para favorecer experimentos literarios de este tipo, antes de que se produjera la canonización

artificial de la novela como principal género ficcional y del *realismo* como la estética más respetable. Los dos libros reseñados desmienten que tanto la ciencia ficción como el juego posmoderno con los discursos literarios sean algo reciente en el mundo hispánico. Estas reediciones ayudan a demostrarlo, y de ahí su utilidad histórica y cultural. Si a ello añadimos que el de Flores manifiesta

Pese a su alta categoría social,
garantizada por su solidez
financiera, y las ventajas de
comodidad y velocidad
aportadas por la tecnología, el
conflicto entre lo viejo y lo
nuevo se resuelve en *Mañana*
en favor del ayer.



Recuperando la gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*



una maestría literaria considerable tanto por su estilo, irónicamente castizo, como por el equilibrio estructural de la obra y la riqueza de interpretaciones y reflexiones a que puede dar lugar, quizá no sea demasiado atrevido afirmar que se trata de una de las obras fundamentales de la anticipación literaria latinoeuropea en el período romántico, junto con la novela citada de Souvestre y la genial «Storia filosofica dei secoli futuri» [Historia filosófica de los siglos futuros] (1860), de Ippolito Nievo. Además, y a diferencia de *Lima de aquí a cien años*, que quedó sepultada en el olvido de los numerosos folletines de la prensa decimonónica, *Mañana* pudo contribuir a aclimatar en España la imaginación del futuro. Aunque lo fue sobre todo por sus cuadros contemporáneos, la obra costumbrista de Flores no dejó nunca de ocupar un lugar en la historia del género, lo que facilitó que no se perdiera por completo el recuerdo de su serie de cuadros de costumbres de anticipación. Por ejemplo, la prestigiosa casa barcelonesa Montaner y Simón editó *Ayer, hoy y mañana* en tres volúmenes de lujo en 1892 y 1893. En 1950, Evaristo García Calderón preparó una antología de *Costumbristas españoles* para la editorial Aguilar, en la que acogió varios cuadros de Flores y mencionó los prospectivos, aunque sin reeditar ninguno, porque *Mañana*, «como toda anticipación imaginativa de lo que pueda ser la vida del porvenir, no tiene otro valor que el de su ingeniosidad» (cito por la segunda edición de 1964, p. CXXVIII). Por lo visto, para los estrechos partidarios del realismo costumbrista en la última posguerra civil española, ni la imaginación ni la ingeniosidad tienen demasiado valor en literatura... Hoy no pensamos seguramente igual. Es de suponer que ya estamos mejor preparados para apreciar esta visión tan completa y, a menudo, actual del *Mañana*. De ahí la conveniencia de esta su recuperación literaria, pese a la falta de cuidado editorial y científico con que se ha hecho. ●

Miguel A. Calvo Roselló's “A Strange Country” (1919)

Introductory Note and Translation
by Marlene Hansen Esplin

Written nearly a hundred years ago, Miguel A. Calvo Roselló's “A Strange Country” is eerily prescient. The story anticipates both the advances and intrusions of automated technologies and warns of the reach of a totalitarian state with these new means of control and surveillance. The beleaguered Pablo Orellana, the story's main narrator and protagonist, laments his constant remote surveillance via “telephonoscope” by the inspectors of the “Free Country”: “The idea of never being alone unsettles you, afflicts you like a terrible nightmare, and made me delirious for freedom.” Decades before George Orwell's “telescreen” in *Nineteen Eighty-Four*, Calvo Roselló describes the unnerving possibility of always being seen or heard. On the heels of the 1917 Russian revolution, the story interrogates communist ideologies and precedes a pantheon of dystopian literary texts, including Yevgeny Zamyatin's *We*, Aldous Huxley's *Brave New World*, and the aforementioned *Nineteen Eighty-Four*. “A Strange Country” follows a tradition of dystopic fiction already established in Spain, notably the play “Sentimental Club” (1909) and other works by Ramón Pérez de Ayala, who in turn claimed H.G. Wells as an influential predecessor (Lázaro 73). While a thinly veiled response to political occurrences in Russia, Calvo Roselló's story is a pioneering dystopic narrative and an utterly absorbing read.

We have scant information about the author. Calvo Roselló was born in San Juan, Puerto Rico in 1878 and is said to have been an engineer in the Spanish army who retired from military service by 1940 (Uribe, n.p.). He was a regular con-





A Strange Country

tributor to Madrid's long-standing art-and-literary magazine *Blanco y negro*—founded in 1891 and the precursor of the current weekly supplement to the *ABC* newspaper, *ABCD*. “Un país extraño” first appeared in *Blanco y negro* on September 28, 1919, together with a number of intriguing Art-Deco illustrations by Joaquín Valverde and a small black-and-white sketch of the author. The story was published again in 1925, one of hundreds of short texts disseminated in the *Novela Semanal* series in Argentina. The *Novela Semanal* editors “nationalized” the story by either eliminating references, words, and phrases specific to Spain or by replacing them with Argentine equivalents. My translation closely adheres to the *Blanco y negro* edition, though I have incorporated some of the minor typographic changes from the *Novela Semanal* edition. I have also corrected one or two apparent mistakes in chronology (e.g., “48-6” saying that she has been married four times when context reveals that it was five) and have accounted for a number of inconsistencies in punctuation or capitalization. Yet, for the most part, I have retained the highly unconventional punctuation employed in both editions of the source text—including numerous dashes and ellipses—in order to preserve the very fragmented and rambling character of the prose.

My main aim in translating was to render the story readable and accessible while also conveying the inherent strangeness and suspense of the narrative. Accordingly, I have resisted idiomatic translations of phrases that are already somewhat bumpy in the source text. The characters talk about becoming “united” (*unirse*) instead of getting “married”; they go to the “feeder” (*el comedero*) instead of to the “restaurant” or the “cafeteria”; and they use the “telephonoscope” (*el telefonoscopio*) instead of a less cumbersome English equivalent. To service strangeness, I have opted for a number of fairly literal translations, relying at times on Latinate cognates—the “aspirador neumático” becomes a “pneumatic vacuum”

and the shocking “trepanación” is simply “trepanation.” Likewise, I have tried to pair somewhat elevated or antiquated Spanish words with English words of a similar register. I have also resisted, as much as possible, taming Calvo Roselló's unwieldy run-on sentences or breaking up his hefty paragraphs. My hope is that English and Spanish readers alike will become accustomed to the peculiar rhythms of the text.

Some of the most difficult moments while translating involved retaining the story's wordplay and conveying language-specific tensions involving the use of titles such as “don” and “doña” and “Señor” and “Señora,” as well as the shift from “usted” to “tú.” When possible, I tried to signal wordplay through the repetition of certain sounds, e.g., by rendering the “*chac-chac-chac*” of the typewriter as a “click-click-clacking” in English. I indicated the shift from “usted” to “tú” by emphasizing Pablo's concern for formalities and his surprise at the “familiar” manner in which the other characters speak with him. On balance, I sought to preserve the rapidity of the narrative when adhering too closely to the Spanish would have slowed the story unnecessarily. As the narrator says of the pages that Pablo sends him from the mental institution: “I honestly confess that I did not find anything of order in their jumbled lines, only the lamentable deliriums of a sick mind... In short; here it is: you can judge for yourselves.” In translating, I offer “only the lamentable deliriums” of correspondence, and you, the readers, can judge for yourselves. ●

Works Cited

LÁZARO, Albert. H.G. *Wells en España: Estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Editorial Verbum: Madrid, 2004.

“Un país extraño de Calvo Roselló.” La web de Augusto Uribe: Ciencia ficción, aventuras fantásticas y textos de conjetura. Accessed 23 July 2018. <<<http://www.augustouribe.com/extrano.htm>>>



Miguel A. Calvo Roselló

A Strange Country

Pablito Orellana, the kind and distinguished artist, amid his ill-spent youth and just when the arts could expect so much from his inspired genius, sends me these pages from the asylum in which the unfortunate young man has been committed. I have read them with curiosity, thinking that they could confirm the idea that “children and madmen tell the truth”; however, I honestly confess that I did not find anything of order in their jumbled lines, only the lamentable deliriums of a sick mind... In short; here it is: you can judge for yourselves.

I. From Astonished to Shocked

It would be impossible for me to explain how I came to this strange country; all that happened to me in it has remained deeply embedded in my memory, while, in contrast, my earlier memories have faded to the extent that I can only reconstitute diffuse, general outlines, isolated details with large gaps between them, which, despite my insistent efforts to remember, I can't fill in.

I vaguely remember that I was traveling; that in my compartment there was also a man who smoked a lot and a thick-set woman in her forties; that it was hot; that I read with horror the latest news of Russia, full of terrifying accounts of crimes, devastations, and monstrosities of all kinds... disparate matters, so it appears... Suddenly, an appalling, apocalyptic noise, of planks of wood splintering, metal clanging violently, glass shattering, resounding booms, deafening claps of air... I perceived all of this at once, it was all instantaneous and horribly overwhelming, meanwhile, as if in a cruel nightmare, I was beset by a tremendous force in my chest, my legs, my arms, my body lacerated, my head throbbing intensely, and I was thus launched into the void, subject to brutal pressure, painfully tormented by sharp and incessant spasms.

I was overcome by sudden weakness; submerged in merciful unconsciousness, I lost my sense of all that surrounded me, all that was happening, even of myself; I didn't hear any noise or feel any pain; my only lasting sensation was the dizzying sense of falling....; yes, I was still falling, I would be falling forever. For how long? I don't know; at the time, it seemed that I fell for many hours. Finally, unconsciousness overtook me, and even this last sensation vanished completely from my soul...

When I became conscious, I found myself without pain or injury, lying down comfortably and at ease; I decided that all that had happened was a bad dream, and smiling and slowly opening my eyes, I stretched out... But, oh! The simple pleasure of stretching was abruptly curtailed, and, with my arms still extended and my torso arched, I remained still for quite some time, doubting that I was still dreaming.

I did not recognize the room. The proportions and surface of it were more or less like mine own; but, it was so strangely decorated! Here and there, peculiar devices were set up in the walls: an electric circuit box; unusual contraptions that seemed to be microphones; a large panel that held thick, metallic wiring; small slanted mirrors (maybe periscopes?); and various types of buttons, with labels that I couldn't quite make out...

Utterly astonished and curious, I pulled myself together, and at this point my bewilderment came to a head; I had hardly sat up when the clothes that covered me quickly and automatically rolled themselves up; and the bed gently turned about, leaving me standing upright on the floor.

I'll admit that I was startled; that my scalp tingled and my heart was anguished; in a word, my friends, I was consumed by fear; indeed, fear of the unknown, fear of the unreal, the kind of irrational fear that a cadaver illuminated by the sinister glow of votive candles awakens in us...

As you can imagine, I more than hurried toward the door, set on getting away from there as



A Strange Country

soon as possible... But more surprises awaited me!

In order to get to adjoining room, I had to cross a wide and gleaming plate of copper; No sooner had I stepped on it, when than an enormous disc of the same material and suspended at a regular height, dropped down, delicately alighting atop my head: I was startled at first, but the pleasant sensation that I experienced in that instant, owing, according to what was later explained to me, to the effect of an extremely high frequency current (some 200,000 amperes), induced me to stand still. I noticed, with intimate delight, something like the infiltration of new energies, a resurgence of strength, the pleasant toning of my muscles and nerves, and, at the same time, I observed that a certain fine powder emanated from all of my body, which was immediately sucked up by a kind of pneumatic vacuum; I was without a doubt more scrupulously clean than after the most fastidious bath. The effect of the current lasted just a few seconds; afterward, that diabolical disc doused me with a torrent of cold water, the unexpected impression of which made me jump and run for the outspread towel that was hanging near me; I didn't even have time to reach out and grab it, when it wrapped me up in itself, rapidly rubbing me back-and-forth; then hung itself up again, and, in that moment, a glistening nickel-plated cylinder which had been near the ceiling opened up, draping me in the most singular vestment, billowing and straight, archaic, and reminiscent of Hebrew tunics, in which I was dressed as if by magic. At my feet were some slippers; I stepped into them and turned to leave, still set on escaping.

However, my fate was to then go from astonished to shocked: as I passed through the door, which I thought was liberating, I found myself in an expansive study and there—my friends—an individual as eccentrically attired as myself awaited me. Once the initial surprise had passed, I confess that it was difficult for me not to burst out laughing: the effect of the electrical current, to

which I had seen myself unexpectedly succumb, gave me such intimate satisfaction, such optimism, such joy for life, that laughter engulfed me.

I looked at him closely: he looked at me as well: his eyes did not betray affection, menace, or ridicule, only curiosity: although he appeared to be fifty to fifty-five years old, his face, cleanly shaven, remained smooth and fresh, and his forehead without wrinkles, conveying kindness and intelligence, and there was scarcely any gray on his neatly shorn head: he was exceptionally tall, solidly built, and had classical features which befitted his character, calm and peaceful: I don't know what kind of powerful connection emanated from him that captivated me so strongly...there was no remedy.

The silence lasted long enough that I also had time to examine, in quick glances, the study in which we found ourselves, furnished, not exactly with elegance, but certainly with practical comfort, its walls boasting the same mysterious contraptions that I devised in the bedroom when I woke up, the purpose of which I still could not understand!

He spoke, finally, telling me in a soothing voice:

—Surely, you are surprised at all that is happening.

—I am surprised, indeed; I don't know if I am dreaming or if this is some kind of farce of questionable charm, or if this is something to do with *le ciné* as I am beginning to suspect.

—You are very far from surmising the truth, and you will be even more surprised when you know it.

He sat down calmly, unconcerned about formalities or etiquette, and I, in turn, imitated him, sarcastically exclaiming:

—I suppose that you will not be offended that I sit as well, though you have not invited me to do so.

—According to your free will—he responded with genuine sincerity—you can choose to remain



A Strange Country

standing, or to sit down, or to adopt the posture that you prefer.

—Your logic is confounding.

—Your old customs are totally dissimilar from those that you will see here.

—Here!... Where have I been brought? What town is this?

—City Number 3.

—Number 3?... Let's see: Madrid, Barcelona, Valencia —I murmured, counting with my fingers—It's Valencia, then?

—I don't understand.

—The third capital of Spain.

—Ah, I see! This is not Spain: it is the Free Country.

Such words brought a horrible suspicion to mind: Was I, perhaps, under the control of a madman? I do not know if he knew it; in any event, his explanations and the subsequent events soon dispelled my fears.

—It surprises you—he continued— that a city would be named “Number 3.” What need is there to form a name, arbitrarily combining various letters, if only a number is sufficient for identification? It is more concise and clear... Here, as you can see already, everything is subordinate to logic and reason.

—According to this rationale, the “Free Country” should be called “Country Number 1.”

—Ah, but no! Because there can never be Country Number 2, Number 3, etc.; our beautiful country of maximum freedom is still relatively small, and it has borders that circumscribe it, unless all peoples were to regain their individual liberties and, as a result, accomplish the absolute equality of classes, laws, aspirations, and even languages...

—Of languages as well?

—Why not?... Our borders would disappear of their own accord and the Free Country (now consisting of the entire world) would have to be one entity, of necessity.

—The idea of “maximum freedom” reminds me of “bolshevism”: Are they, in effect, similar?

—What you call “bolshevism” is only the beginning, the starting point of what we are establishing; it was, indeed, our point of departure, some sixty-two years ago; but, always moving forward, those progressive theories were expanded, perfected, elevating our country to the highest level of advancement and organization.

—Organization... this is, of course, relative?

—A perfect organization.

—I don't understand: I suppose that, as the name suggests, in this Free Country everyone can freely do whatever they want.

—Everyone does *what they should*.

—In spite of having maximum freedom?

—*Because of it*. Inasmuch as individual freedoms distinguish and delimit themselves, everyone has to pursue, of necessity, the correct path in order not to impede or interfere.

—Impressive!

—When you learn more, your admiration will grow; that's why the Directive Council (the government, as you say) has agreed to, periodically, bring in some of the “unredeemed” and invite them to participate for a time in our society, certain that afterward they will recognize its superiority.

—And now I am one of the fortunate!

—Exactly: Our emissaries availed themselves of the state of unconsciousness in which you were in...

—In order to abduct me.

—Right: an abduction it is; however, with regard for your individual liberty, it is up to your discretion to accept or protest it, and, if you so desire, you will be returned to your country immediately.

—Will my stay here last long if I accept this unusual invitation?—I asked, my curiosity kindled.

—Hours or years, it's your choice: until the moment in which you show your desire to leave.

—Under such conditions, I resist no more: I accept.



A Strange Country

—Good. Per best practice, the Directive Council recommends that you do not limit yourself to just *observing*, that you will; enter completely into our life—new for you—that you’ll become, while you are here, one among us, because you’ll experience things differently if you’re directly involved instead of just contemplating them as a mere spectator; and since all of us work here—*we all must work*—we advise that you choose a vocation and that you practice it for some time as we do; as for everything else, it is my responsibility to guide you and to take care of you.

—These instructions seem very prudent; I am a sculptor, so I will...

—Bah! Adopt a serious vocation.

—Serious, you say?... What! Is it not serious to dedicate one’s life and soul to a supremely sublime and noble art?

—But one that is of no use to the state: art for art’s sake, it has been proven to be a form of madness, though fortunately harmless; I am confident that you will recover soon... Devote your energies toward something more useful, more worthy.

—For example?...

—Think of your likes and aptitudes... You could craft marble for furniture, make chairs for buildings, draft blueprints... or perhaps you have skills of a different sort; maybe you have some knowledge of accounting... or perhaps you know how to type...

—Of course! That I do.

—Well, then you could serve as a typist.

I hesitated for a moment, feeling waves of indignation surge in my soul at such blasphemies against art, but, in the end, a benevolent calm took hold of me.

—Done: a typist; yes, sir. And tell me, sir, Mr... could you tell me your name?

—57-4-11.3.

—Numbers, again!

—Are you still surprised by this? The old names were abolished for being inexpressive and ineffectual, and they were replaced with this precise and clear designation.

—Extremely clear, I’m sure!

—Don’t doubt it: the system that you still use is very confusing and makes it nearly impossible to compile the information and incidents that pertain to a single person. One’s birth is registered, for example, in Zaragoza; one’s academic transcript, in Salamanca; one’s marriage, in Albacete; one’s death, in Cádiz... The clarity of the method is not apparent, that’s for sure!

—And you think having the entire Pythagorean table as a name fixes everything, Mr. 57... and something?

—It simplifies things, at least. When a child is born here, he or she is entered into the...

—The Civil Registry: that is not new.

—We call it “The Social Registry,” but it is essentially the same; every city has its own, and it consists of one hundred bookcases reserved for males, and as many for females; each bookcase contains one hundred books, and each book one hundred pages...

—Having a page for every child, as when one opens an account?

—Precisely: the important events of his or her life are noted on that page, as well as the pertinent information; it doesn’t matter if he or she lives or dies elsewhere, given that each city holds the records of those born in its district or, as you would say, its province.

—Then, your name...

—My *number* (not “name”) is 57-4-11.3, and, once said, it clearly conveys that I am registered on page 57 of book 4, bookcase number 11, City Number 3.

—Unbelievable!... And when all the books are filled?

—According to how populous the city is, when the *two million* pages are filled, bookcases are added, or it all starts anew.

—How very simple! Your solutions are fascinating, my dear... umm... sir ... oh, excuse my memory!

—Just 57-4 will suffice; we usually don’t say more.



A Strange Country

—A first name and a single last name..., though it seems more like a telephone number!... Well then, 57-4, when will I begin to serve in my new job as a typist, in the way of the Free Country?

—You can register this afternoon in the Center for Work and start tomorrow. Now, if you don't prefer to diet, let's go so that we can make it to the feeder by one o'clock, where my wife and my daughter will be.

—The "feeder," just the same as if we were birds?

—Just the same: though birds don't use a fork, and we don't eat birdseed, these are differences of little consequence from a physiological point of view and of even less import grammatically.

—Let's go then, to... the "feeder"—I said, getting up.

The good 57-4 moved toward a group of buttons on the wall and pushed one of them; I assumed that he was calling some kind of servant, and I thought to ask him how many he had.

—In the Free County—he replied gravely—we don't have masters or servants; we are all equals; I have notified the Hygienic Service of our departure so that they will clean and disinfect while we are out.

I fell silent, and we left.

II. Meeting 48-21 and 12-6

Outside of the *restaurant* (sorry, dear 57-4)..., of the "feeder," we met the wife of my companion, a respectable woman of haughty bearing, grave and solemn like her husband, and also without wrinkles on her face or any clear signs of age among her classical features; she wore her hair up in the Greek style, and her attire was similar to ours, though with borders and adornments that we didn't have, and with a singularly elegant and billowing cloak. Apparently, feminine conceit smiles with the logic and reason of maximum freedom!

She was returning from her daily work (employed in a lightbulb factory, as I later found out), and she was walking in the same direction as we were. When she saw us alongside her, she stopped:

—Freedom!—said 57-4, putting his hand over his chest by way of greeting.

—Freedom!—she responded, making the same gesture.

Upon realizing that they were looking at me expectantly, I murmured, bowing, "So very nice to meet you, Madam," which even sounded strange to me.

—Is this the unredeemed?—she asked.

—The unredeemed—nodded my companion; and turning to me, he continued:—This is my wife; her number, 48-21.

Introductions were made. She kept looking at me, without hiding her curiosity.

—Do you like what you see, dear?—she asked me familiarly.

I could not contain an expression of surprise, which 57-4 promptly noticed, and, before I had time to respond, he told me:

—We don't use forms of speech that indicate differences here; they are already happily eliminated, and with some difficulty (for lack of practice), I maintain formalities with you.

—Well, don't resort to verbal gymnastics on my account, sir, or, rather, 57-4. Did we not decide that I would be one among many while I am here with... you, you all? I assure you, Madam, Mrs. 48-21, that I am liking the Free Country very much. We resumed walking, still talking, and we shortly arrived at the feeder. At the door there was a worker, with whom both 48-21 and 57-4 exchanged hand signals; and then 57-4, motioning to me, said the word "unredeemed," which, frankly, was starting to bother me.

We went in. The ambience of the spacious establishment was like that of any *restaurant* in any other country, and, at first, I didn't even notice the total absence of serving staff.



A Strange Country

It was very busy, but, notwithstanding, conversations were so subdued and in such measured tones, that, overall, there was only a gentle murmur.

As we moved to sit down around a small table, an extremely beautiful young woman with a rhythmic and alluring stride, walked toward us.

—Freedom! —she and my companions exclaimed, bringing their hands to their chests.

—Freedom! —I exclaimed, copying them, a bit clumsily.

The young woman fixed her large dark eyes at me, which were brimming with playfulness, and remarked with charming candor:

—Because of how you bungled the greeting, we already know that you, dear, are...

—“Unredeemed, yes, Miss...” —I wryly interjected...

Her as well?... I was very tempted to give her a swat! The vixen!... but, in spite of it all, she was so very beautiful!...

The voice of 57-4 rang out again, by way of introduction:

—This is my daughter, 12-6.

I bowed with the most gallant of gestures.

—I got here a bit late— the girl said—because the stopping bell caught me in the middle of assembling a box, and I decided to stay and finish it; the whole morning was rushed today.

—Well, then; let's eat *à la carte*—proposed 57-4, as we sat down in some rather comfortable and elegant chairs. They looked over and gave me to look over four to six cards, each consisting of a simple menu and, at the bottom of each, the prices were listed in a form which, translated to our currency, was roughly equivalent to: “one cent per gram.”

—You pay by weight here?—I asked jokingly.

—Logic and reason preside over everything —57-4 replied coolly; and nothing is more logical and reasonable than paying proportional to what one eats; these small scales, placed in front of everyone, keep track of the weight that

one consumes so that one can keep track of the expense.

Until that moment, I hadn't even noticed these contraptions; the whole process was very curious.

Having chosen a menu, 57-4 placed it in the middle of the table and gave two gentle taps. Immediately, the central part of the table descended, and, soon after, it reappeared with the first plate, descending and reappearing with each new dish of exquisite food.

In this manner, I was becoming accustomed to such feats of magic, and by the end they scarcely drew my attention. Even so, I felt obliged to sing the praises of such a *sui generis* manner of serving, and I also spoke highly of the owner or founder of the establishment.

—In our country—replied 57-4 —there is no other owner than the state; everything belongs to it, given that everything belongs to everyone and nothing belongs to anyone in particular; thus, this feeder is the state's; houses, industries, businesses..., in short, *absolutely everything belongs to the state*; it charges and pays, produces and sells, inspects and directs...

—And, apparently, it also provides luxuries—I interrupted—judging by those that you have at your house.

—They are not exactly luxuries, so much as a means of preserving energy; the state needs all that it can get from of each of its subjects and economizes those efforts that do not supply a direct benefit, like those expended daily in getting up, showering, getting dressed, etc.; thanks to the automatic mechanisms, which you have seen, these operations are completed in just a few seconds and without organic waste.

—Are there similar set-ups in all households, even the most humble?

—What we have —declared 12-6—is precisely one of the most humble, because my father is only a modest chemist; if you, my dear, could only see the houses of the electricians or the metal workers!

Hearing such a beautiful young woman speak



A Strange Country

so familiarly with me, so soon, I felt emboldened, and aware that I was overstepping, I exclaimed:

—What one would never see in these great houses is a woman as beautiful as... you, darling.

—No, really? I please you as well?

—*As well!*... What a delicious question!... I don't know what I said to her, because for me, being next to a beautiful young woman makes me flustered, in the Free County just the same as in Indochina; but I did not come up short. Flattered, she listened to me attentively, and when I interpreted her *as well* to mean that she had already had a happy favorite among her suitors, she merely responded:

—It is not time yet.

—But I think it won't be long—her mother added—and you will receive notice soon, because you should be about twenty years old already.

This was unheard of! A mother who is uncertain about the age of her daughter? Had I heard correctly?

—You say, Madam, that she *should be* about twenty years old?

—I suppose so.

—You don't remember the exact year and day when she came into the world?... Is that possible?

—Why would that matter to my mother?—contended 12-6.

—Miss..., honestly, surely one of us is crazy!

—Our families—57-4 explained—are not constituted like yours, because if they were it would be impossible for us to maintain the equality that sustains us. We all have the obligation to reproduce, marrying once we are twenty years old (not earlier, barring great penalty), in anticipation of which the state, which keeps the registry, duly notifies each person, reminding him or her to comply with their obligation; but the children who come of a marriage are not retained by their progenitors, as this would bring back with it the most detested protections and privileges; rather, children are immediately turned over to the Common House, where all

are mixed; and, there, the sick, the weak, the incapacitated, are eliminated.

—They are *eliminated*?

—Of course; They are individuals who are of no use to society and, naturally, they are destroyed, just as the deformed are destroyed, who could occasion the decline of our race; the useful are educated by analyzing their aptitudes and, in light of such, they are assigned a profession to which they should dedicate their lives; finally, when they are satisfactorily instructed and sufficiently developed, they are distributed, one, two, or more to each couple, as the Directive Council deems fit, and, in this way, the family is reconstituted, a grouping that was initially prohibited but has now been considered necessary to preserve.

—Incredible! ... I'll admit that, under these terms, I would be happy to not have children.

—Couples that, after eighteen months of life together, have not had them, are separated, and those interested should form new unions, because the duty to procreate is unavoidable and compulsory. Once age twenty, no one has the right to remain single or widowed.

—Likewise, can spouses separate just because they want to?

—Of course!—exclaimed 48-21. I was married five times before uniting with 57-4, and I am not among those who have changed the most; my first husband broke his nose after an accident. Should I have stayed with him all my life? Let others have a turn!... I had to leave my second because he snored; the third left me to marry someone that he liked more, and I separated from the fourth because an inventor claimed me.

—What! Inventors have this right?

—He that invents something useful for society—interjected 57-4—is given great advantages of all sorts and can unite with the woman that he prefers.

—Even if she is already someone else's?

—No one belongs to anyone.

—And if she does not want to?



A Strange Country

57-4 became silent, perplexed, for a moment, and responded:

—That has never happened.

—Fine... and the inventor, Madam?

—He died.

—How discreet! —I remarked. How many times do you think you will get married, 12-6, dear?

—Many..., many! It should be much fun...

—Quiet, please, my dear girl! Such cold and frivolous words offend me from your lips, designed as they were to speak phrases of love.

—What do you mean by “love”?

—Love —57-4 harshly interjected—is a terrible passion that binds people together, taking away their independence and freedom; fortunately, we were able to banish, at long last, even its very name.

—Oh, it’s not that, not at all! You don’t know it, 12-6, but I will explain it to you, and you will understand, you will feel it, because your beautiful eyes, full of light, reveal a pure soul, capable of every ideal, every affection, every illusion...

At that moment, I was sharply interrupted by a booming voice, which, with the tenor of a blaring gramophone, loudly shouted:

—Attention! News of the Day!

And it launched into a long and monotonous report.

—This is the daily communication that the Information Center transmits every day, at this time, to all of the feeders—12-6 murmured in my ear.

—But that doesn’t matter to you or to me just now, does it?

57-4 leaned in to me, whispering flatly:

—Silence: it is required to listen.

We were quiet; but I didn’t pay attention to the news, and I don’t think that she did either. I did not tire of contemplating her, captivated as I was by her splendid beauty. Was I victim to the mere intoxication of love, as my stern friend likely would have diagnosed? Was it the sculptor awak-

ening in me, the artist delighted with the idea of molding sublime impressions on the subtle block of her virgin soul? Was it, simply, the irresistible and mysterious fascination of her eyes, serenely interlocked with mine?... Her hand played distractedly with some crumbs of bread; mine, without asking permission, moved cautiously toward hers..., it grazed her hand..., it even had the audacity of clasping it for a moment...

I am absolutely unaware of what our hands said to each other in their brief moment of confidence; something pleasing, no doubt, as I saw her bewitching face redden slightly and light up with a sweet smile: the first smile that I saw in the Free Country!

Diverting her eyes, 12-6 abruptly pulled back her hand, and, feeling the somber gaze of 57-4 boring into me, I felt the sudden flush of my cheeks and tried to dissemble, pretending that I was listening attentively.

The resounding voice stopped short, shouting by way of conclusion:

—Health and freedom!

As if an agreed-upon signal, all of those present, hearing this, got ready to leave; I later found out that, in effect, it was required to complete an hour of moderate exercise before resuming daily work. 48-21 and 12-6, examined their respective scales, and put down in front of them, for the value of what they had consumed, various multi-colored papers, which at first I thought were banknotes, though they were just “work vouchers;” 57-4, after having checked his scale and mine own, did the same.

—How easy it would be to leave without paying—I insinuated, sly and roguishly.

—Let’s try that—he responded, removing the “vouchers” that he had placed in front of me.

The moving part of the table sank down and rose again, and my companions got up; I was unable to join them; as many times as I tried, the arms of my chair clamped down on my body, immobilizing me. To exorcize the ridiculous, I let out a stupid laugh.



A Strange Country

—Everything is anticipated and avoided—I declared.

—The mechanism is simple but effective—57-4 said slowly, putting the “vouchers” that he had taken away in front of my place again.

He gave the slow taps, in notification; the middle portion of the table descended and reappeared one last time, and I was then able stand up without any difficulty.

—Were you laughing at me, 12-6? —I asked her confusedly, while we were leaving.

—Laughing?...; No; what you did was understandable for an “unredeemed.”

—Don’t call me that, I beg you; Call me Pablo, that is my name: Pablo Orellana, sculptor...

—You are a sculptor? —she exclaimed admiringly and almost fearfully—How sad! But, you will get treated, right? We have very capable doctors that have cured other artists.

—I am not sick, 12-6; you disregard what is art, like you disregard what is love...; maybe that is why you don’t know love. I will tell you about art as well; I will teach you to dream...

—I don’t like to dream, it gives me a headache; I prefer to sleep peacefully.

—You will sleep peacefully, but you will dream awake; I will show you a marvelous and unfamiliar world, populated with magnificent creations, extraordinary monsters, intangible beings, incorporeal characters that, at your bidding, will spring forth, moving about as if they were alive, and they will live for you alone, conjured by the prodigious magic of your imagination.

—Yes, yes; tell me more about this world of which you speak. How beautiful!

During our hour of walking, so quickly spent that I supposed that it had barely started when the piercing howl of the imperious sirens ordering the resumption of individual work forced us to separate, I talked to her non-stop about my dreams, my visions of art, my ideals, my illusions...; she, her eyes half-shut, enthralled, listening to such descriptions for the first time, commented at every moment:

—How beautiful!... How beautiful!...

And my heart, beating wildly, echoed:

— How beautiful she is!... How beautiful!...

III. New Life

I quickly became accustomed to the ways and customs of the Free Country.

I was no longer surprised, rather, it seemed very normal to be automatically undressed when I went to lie down and to see my clothes shut up within the glistening cylinder where I knew that they were disinfected. I became comfortable with using numbers instead of names to identify people. I spoke familiarly, without hesitating, no matter who I was talking to. I didn’t let slip, even by accident, a “good morning” instead of the solemn “freedom” as a greeting. I freely used the “telephonoscope,” a telephone with a speaker that, in connection with the panel of thick metal wiring that startled me so much at first, enabled one to both see and be seen by the person talking.

This contraption was highly curious and estimable, all that you could desire; but it also had its inconveniences, for me at least, since the Inspector Guard (a kind of police and vigilante organization) used it to accomplish its paternalistic ends, enabling inspectors, from their respective offices, to hear conversations and to see inside homes, such that not a single establishment or nook could escape its supervision; frankly, it was too much supervision! The idea of never being alone unsettles you, afflicts you like a terrible nightmare, and made me delirious for freedom, though 57-4 assured me that it should not be so, because one who does nothing wrong should not fear being seen and heard; for my part, I’ll admit that speaking too openly in the way of criticism or mockery regarding things there cost me quite a number of warnings and fines, forgetting about the cursed machine.

For the record, my life was not idle. At precise-



A Strange Country

ly seven in the morning, a clanging bell, sounded from the General Inspectorate for Labor, woke us all; thanks to those automatic mechanisms, getting ready was a matter of just a few seconds; I sat up in my bed, which gently put me into an upright position; and almost without stopping I crossed into the next room, encountering the electric shower on my way, the subsequent hydraulics and friction, and, shortly, I was on my way to work.

My job, like that of the others in the house, began at eight, but I had to arrive at work by seven thirty; there, directed by the Council for Interior Regimentation (three employees, chosen by ourselves among the most capable, laborious, and judicious of our coworkers), we allocated half an hour to physical exercise, after which a light breakfast was distributed to us, and we began our daily labor. It was rare that we fell behind schedule; rather, it was in our best interest to be punctual, since every fifteen-minute delay meant the deduction of a quarter part of our daily wage; thus, whomever was an hour behind didn't earn anything, which didn't exempt him or her from work, above all else, because otherwise he or she would not receive the indispensable password to enter into the "feeders," which varied every day.

From eight to one, until the sirens sounded the signal to stop, I was *click-click-clacking*, typing away at the typewriter; it was not permitted to speak or to waste time for any reason; I could, certainly, work more slowly or more quickly, but it was in my self-interest to hurry, because, at the end, I got paid according to the amount of work completed, and the pay was never very high, because income was calculated with careful exactitude, such that, methodical and diligent work would result in being compensated only a little more than what was needed to cover basic necessities; only regular payments (much reduced, because of the taxes imposed by the many general burdens of the state) provided us with a small degree of comfort.

At one, I met up with 57-4 and his family at the "feeder"; we ate quickly, listened to the "News of the Day," and we all left together to complete the required walking until, a couple of minutes before three, the sirens blared out, calling us to back work.

I took up my work again and gave myself up to the constant clacking until six; at this hour, the daily work was over, we were given instructions for the following day, our labor was most scrupulously examined and quantified by the Council of Regimentation, and we each received our corresponding "work vouchers."

At six thirty I was already outside, excused from my responsibilities, and able to do what I wanted..., besides going to a café or going to the movies, because there were neither cafes nor shows; at eight, I went to my usual "feeder," had a light dinner in the company of friends, and we walked about for a little while after or we went home, according to the weather; there was no staying up late nor reason to attempt it, because at ten the lights were turned off and there was no recourse but to go to bed.

Every week I also had a day off, leaving me to my own devices once every seven days; that is, relatively free, because on this day I'd have to go to the doctor to endure a weekly examination and to pay painstaking attention to his prescriptions, promising to heed them most carefully; for this service, the doctor received a small fee, with the notable particularity that he was only paid inasmuch as a patient was perfectly healthy, and, in turn, he was not paid in the event of illness. Besides this, which only took a couple of minutes, I spent two hours receiving military instruction; there was no standing army, but until the entire world was a "free country," every man *and woman* was required to practice military drills and tactics to be prepared to repel any possible act of aggression, were one to happen.

The afternoon, at least, was completely free, and it remains to say if I made good use of it.



A Strange Country

These leisure-filled hours were precious to us; and by “us” I am clearly referring to 12-6 and me. I had chosen the same day off as her and her parents, and we liked to spend those afternoons in the country, where, though there was no shortage of guards and vigilantes, there were no, thank God, telephonoscopes, and I raved at will, sometimes in general conversation, enjoying myself when, while discussing certain topics, 48-21 was scandalized, protesting energetically against what was called the slavery of the unredeemed woman; other times, chatting amiably with 57-4, and many, many times more, conversing privately with 12-6, more beautiful every day, more charming, more alluringly candid... What a devil of a woman!

—Look, 12-6 —I said to her one day—when you come of age let’s get married, don’t you want to?

—If your “aptitudinal coefficient” matches with mine...

—And what is that?

—A number that the Social Registry will determine from your intellectual ability, your work ethic, your temperament, your age... Ask to see it.

—I will. What other documents are needed?

—We have to send a formal request to the local council, “signed” with both our fingerprints, asking to be united.

—I said “get married”; I think it sounds better. And after?

—Afterward a petition will be published, and if, at the end of the month, no one else has come forward claiming right of preference, we will be united.

—Married. Just like that?

—Just like that.

—Listen, 12-6; if “someone else” came forward, would you leave me for him, even if he had all the rights imaginable?

—I wouldn’t have a choice—she answered deliberately, with bitterness in her voice; and, seeing my vexed expression, she added, to console me—but then I would separate from him and go with you.

—It upsets me that you speak this way —I cut her off harshly—these ideas are unworthy of you...; and I was sure that you were learning to love!... Were you lying, then?... Such lies, deceit!

She looked at me, stunned, sincerely and deeply shocked... She then broke into tears, sobbing with infinite affliction.

Hearing her sobs, her parents came to her.

—What did you do? —57-4 scolded me—She had never cried until today; your words have caused her to know pain.

It wasn’t pain, no!... 12-6 was already smiling, and feeling my hand, conciliatory and trembling with emotion, she gently pressed hers to mine, though her tears kept flowing.

Dumbfounded, they surveyed the inaudible scene, new and incomprehensible, of laughter and tears at the same time.

—We should tell the doctor —advised 48-21, turning to her husband.

He silently indicated his assent.

IV. *Usque Ad Mortem*

That day the last two hours of work seemed two eternities, and only on account of great effort was I able to contain my impatience.

It goes without saying, that as soon as I was free, as quickly as my legs could carry me there, I ran to meet 12-6, to tell her the great news.

Just imagine!... Among the documents that were given to me to be typed out, there was, by happy coincidence, a communication notifying 12-6 that she was twenty years old and that, accordingly, she should marry, within six months.

I don’t know..., nor do I want to transcribe what our hearts felt in those sweet moments of indescribable emotion, not the words that crossed our lips, nor the dreams that enlivened our souls; would I even be able to describe them if I wanted to?... I will only tell you that, without losing a moment, we filled out the marriage request,



A Strange Country

properly sealed with our fingerprints as signatures, and we hurried to deposit it in the local council offices; from that moment on, the right of priority was inarguably mine, and just a month from then we could marry... if there was no one else that...; but I didn't even want to think about that.

During our stroll after lunch and later in the "feeder," we didn't talk of anything else, consumed as we were by the happiness we felt, not paying attention to the grimaces of 48-21, who did not understand such fervor, nor the silent recriminations of 57-4, who, as he heard us, sternly shook his head in disapproval.

When we returned home that night, the blessed communication was already there, together with one addressed to 48-21; just as if she were hearing the news for the first time, 12-6, exhibited the most feverish happiness while reading hers; in contrast, 48-21, as she read hers, turned slightly pale.

—Is it the notice? —57-4 calmly asked his wife.

— Yes, it's the notice.

—And by when?

—Tomorrow at this time.

Intrigued by the brief exchange, and brimming with happiness, I asked in turn:

—A notice... of what? Of a new marriage, perhaps?

—No; a notice of death—48-21 calmly responded.

—What do you mean "of death"? Why?

—Because it's her turn—57-4 explained with unaffected sincerity—; Thanks to our rigorous hygiene and constant and scrupulous disinfection, illnesses have been so reduced, and the number of deceased is so scarce that, to avoid a disproportionate spike in population, the Directive Council periodically designates, in line with certain rules and based on statistical data and the age and particular conditions of people nominated by the local councils, those that should disappear.

—It's terrible!... And is there no way to avoid it?

—A deferral is only extended to those who have a project of great and general utility under study or in process, and not even they typically ask for it. Why would one want more days of work?

—That's how it is—added 57-4.

—In any event, it was certain—she continued—that a notice for the one or the other of us would come soon, something I had taken for granted; so much, that when I spoke with 49-77 a little while ago, who became separated last month, we decided to unite ourselves if you received your notice before I did.

I was astonished that the conversation followed its usual turn in such circumstances. I'll admit that I couldn't sleep that night, and I could hardly eat anything the next day; 12-6, on the other hand, announced that she had slept well, she ate and dined per usual, and her conversation in the "feeder," during our walk, and during our return home was just the same as always. She remained totally unaltered, which sparked my admiration, but also unsettled me, because it was impossible for me to even feign calm, and I felt my anguish growing by the minute.

Indeed, when we returned home that fateful night, I could not even talk, overwhelmed as I was by emotion; I deeply envied and admired the composure shown by 48-21, seated placidly among us, chatting with everyone, as if she had completely forgotten about the terrible notice; her features scarcely changed when two workers presently appeared at the door of the room, carrying shining copper devices; they said without preamble:

—48-21, it is time.

—I am ready—she responded.

She stood to follow them, and as she was leaving, turned toward us, her color slightly faded but her face calm, and, without a quaver or a tremor in her voice, uttered the customary salutation:

—Freedom!

—Peace!—answered 57-4 and 12-6.



A Strange Country

I could no longer say a word, and I covered my face with my hands, overcome with anguish.

Eager to calm my fears, 57-4 leaned toward me and told me in halting phrases:

—It is by electricity... over there, in her bathroom... She won't suffer...

I think it was a matter of a minute, or less, it seemed to me; it appeared that 48-21 had only just left, and already the workers from before had returned.

—We have finished: Should we take her now?

—Yes, take her.

They left again and, just a moment later, their heavy footsteps sounded.

57-4 turned toward the door and, gripping the doorframe, he could make out the funereal procession; filled with gloom, 12-6 and I went to him. I silently clasped his hand; it was cold, icy; I thought I saw a deep sigh fighting to escape from his chest, but it was contained by the imperial force of his will, and when the macabre procession disappeared, my good friend, very pale, looked at me and tried to smile.

V!

This last chapter of my time in the Free Country has so cruelly devastated my soul that I can't bring myself to recount it. I have tried it some twenty times and as many times I have ripped out the tear-soaked pages in desperation.

I want, however, to make a final effort: to put everything in a few words; if they seem disjointed, confused, incoherent, you, who know the cause, will forgive me...

There were five days before the end of the month-long waiting period, at the end of which 12-6 and I would be married. That afternoon she did not go to the "feeder" or to our walk, and when 57-4 and I returned home we did not we find her there. I was anxious, restless, nervous, and, in spite of the reassuring news that both the Infor-

mation Center and the Inspector Guard transmitted to us, at every moment I would have gone to look for her, if 57-4 would not have forcefully dissuaded me from doing so.

I lay down ill at ease, and spent an hour or two... or maybe only minutes, I don't know, wracked by horrible thoughts, when I could make out, muted but unmistakable, sobbing, so full of bitterness that it struck me like a dagger to my heart.

I threw myself out of bed just as soon as I heard it; I flew to 12-6's room and, by the dim light that entered through the window, I saw her kneeling, her beautiful tear-streaked face turned toward the heavens, pressing her handkerchief to her lips to avoid dispelling her sorrows into agonizing moans.

Seeing that I was there, she clung to me, frantic, trembling, overcome by the enormity of her grief. It took a long time for her to calm down enough to be able to talk; finally, the crisis over and comforted by my words, she began to regain her composure, and she explained to me what had happened.

Overwhelmed with sorrow, she had roamed the streets and the countryside, ever since she found out the fatal news, alone in her despair, resisting her desires to find me and tell me and to seek help and comfort, scared that I'd react in a way that would lead to me being severely punished and would unleash disastrous consequences for the both of us.

—We can't get married, did you know?... They called me from the local council this afternoon to tell me; there is another application in which an inventor has asked for me...; he has priority...; besides, they consider the affection that we profess for each other harmful to our individual freedom...

I proposed that we flee right way, that we immediately abandon that strange country; return to my homeland, where she would have a beautiful name instead of an inexpressive number, and we



A Strange Country

would be eternally and indescribably happy, because God himself would bless our marriage and our home.

—Yes, yes, let's go; I also thought of this. My father knows the secret road that will lead us away from here, past the deadly, high-voltage barbed-wire fences that guard the border; we will beg him to show us... I cut the cables of the telephonoscope so that they can't thwart our plan...

The angry voice of 57-4, who had come after hearing us talk, made us shudder.

—What have you done, you ungrateful girl? When has a child of the Free Country ever thought of leaving?...

We explained our terrible circumstances to him; we desperately pleaded with him that he would take compassion on us..., that he would help us..., even that he would run away with us.

He listened in silence, his arms crossed over his chest, looking alternately at the two of us; but, when we proposed the latter, he protested vehemently.

—Never! Never! —he exclaimed. My place and my duty are here.

—There you will also find a place to occupy and a mission to fulfill—I replied—and, also, you will have pleasures and joys unknown in this country of yours, where, on account of glorifying and exalting freedoms, you have killed them, because you have made yourselves slaves to the same; even as admirable, as exceptional, and as expertly organized as you are, or, perhaps, it's because of this, you are automatons that move robotically, as if controlled by a fate that compels you to walk always, to walk without respite; your life is dreary, cold, unappealing...

—All of our needs are provided for and taken care of; we don't want anything.

—But you do! You don't have..., you tell him, 12-6; you who have learned it already.

—Father dear—she whispered with the utmost tenderness—you don't have love, which is the

most beautiful, the most wonderful, the most precious thing in life.

—Quiet!... You don't know what you are saying; this terrible passion will destroy our organization, bringing hierarchies and inequalities back to us, rivalries, fighting. Quiet!... Quiet!...

—Should we reject the sun just because there is shade, my friend?... You profess freedom as a cult so extreme and, above all, so exclusive, one that sets aside and negates the purest feelings, that nearly negates one's own personality! This is why you resent love, you erase it, it terrifies you to think that this social magnum opus could collapse. And what if it did? Love "makes all that is heavy light and all that is unequal bearable": it will resurge in spite of you, conquering your hearts, and if your magnificent society is destroyed, you will have, in turn, ideals that enliven the soul, dreams that make the pathway smooth, faith that sustains and encourages, fine emotions that nourish the spirit, blessed desires that ennoble, because "there is nothing..."

—Let me say it—interrupted 12-6. I love it so!...

And embracing her father, and speaking with a tender and trembling intonation that I will never forget, she began to recite the verses of "Kempis," learned from my lips:

—"There is nothing sweeter than love; nothing stronger, nothing higher, nothing wider, nothing happier, nothing fuller or better in heaven or in earth, because love is born of God and cannot rest with all that he has created, but only with God."

The enchantment that she emanated was so irresistible; there was such affection in her voice and in her eyes, that 57-4, was moved in spite of himself, and he held her tenderly in his arms and gave her a lingering kiss on the forehead.

He was quiet for a few moments, and, finally, sighing, he spoke:

—As you will; Come, I will show you the road, and then I will return, aware of the responsibility that I hold and ready to suffer my just condemnation...



A Strange Country

12-6's piercing scream made us stop still; mute with terror, she pointed to the screen of the telephonoscope, in which she could make out a faint phosphorescence, indicating to us that it was working again, that the flaw had been fixed; they had been watching us; they were listening to us, we were doomed!

—Halt! —the odious contraption ordered with imperious severity, at the same time that the lights suddenly switched on.

I refused to comply, furious at the inexorable command; I talked of fighting, of defending ourselves... 57-4, impassive, refused, and he kissed his daughter once more without saying a word.

It was not a long wait: just a few minutes.... A group of five or six men arrived, and, the leader of the group, while the others brought in two chairs from the next room and set up outlets and electric transformers, coldly informed us of his orders. 12-6, for the double crime of having cut the cables and having tried to run away, and 57-4, for having consented to the escape, were to die; as for me, I would be banished immediately.

Enraged, I wanted to throw myself at them with desperate abandon, but 57-4 firmly held me back, and I vaguely remember that, while I was fighting with all my strength to free myself from the two herculean young men that quickly held me down, I saw him sit down, calm and unafraid, and put on with his own two hands the fateful copper helmet.

Panting and exhausted by my futile struggle, I looked anxiously at 12-6... She, baring her entire soul in her eyes, looked back at me, already seated...

Forgive me!... My heart is undone... I can't go on!...

* * *

I longed to die as well in those cruel moments, and I experienced intimate solace when I felt a searing pain in my head, and falling, fad-

ing, as if the same blow had injured us both simultaneously.

But God did not let it happen!... I returned to life; I found myself spread out on the operating table; the practitioner's hands moving back and forth, bandaging me, and, at my side, a doctor, solemn and serious, was speaking with his associates; he kept repeating the word "trepanation"... They didn't know anything about 12-6 or about 57-4, or they pretended not to.

I have encountered the same negative response as many times as I have told of my travails... Some pity me, like a sick child; others laugh; all are taken aback as they listen to me... Do they think I am mad?... Is it that they don't believe me?

There are reasons to despair!

However, all that I have recounted is true... I swear to you that it is true!...

Plot of a Long Story

Introductory note and translation
by Todd Mack



Ramón Reventós i Bordoy (Barcelona 1882 - Barcelona 1923) was a Catalan journalist and short story writer. Though he came from one of Barcelona's most important intellectual families, and gained some popularity as a writer in his own time, today he is best known for his long-term friendship with Pablo Picasso. Four years after moving to Barcelona in 1895, Picasso met Ramón (known as Moni) and his brother Jacint (known as Cinto), and they quickly formed a deep friendship. Because the Reventós home was a frequent gathering place for intellectuals and artists of the time, the brothers helped Picasso connect to Barcelonan society. Soon, Moni garnered praise as an art critic, humorist, and satirist; and he published articles and short stories in the journals *Arte Joven*, *Pel & Ploma*, and *L'Esquella de la Torratxa*, in the last of which he published the following short story on February 2, 1916.

In "Plot of a Long Story," Reventós tells of how one day Mrs. Moon gets the idea into her head that she will drink up all of the seas. He then describes how she accomplishes such a feat, and what happens in the aftermath. One might be tempted to find symbolic meaning here about humankind's careless and innocent descent into previously uncharted territories and their subsequent and summary demise, but alternatively, it might be best to read this story as a piece of literary nonsense. This genre began with Edward Lear and Lewis Carroll in the mid nineteenth century, and became popular with the avant-garde in the late 1910s and 1920s. Writers in this genre resist creating *meaning*, employing instead playful language and presenting impossible ideas in order to stimulate emotions and sensations. We see this on display in Reventós' personification of the moon and the seas, and in his artful depiction of the palaces of the mermaids or of Neptune's magic cove or of sea monsters that swallow ocean liners whole. We also see it in the nonsensical description of scientists raising up water like bridges in reverse, muscles raining from the sky, and children catching fish out of the air like bats. A sense of playful, childlike *jouissance* infuses the work from start to finish.

"Plot of a Long Story" was posthumously re-edited and included in a collection of Reventós' prose entitled *Proses*, which also contains some illustrations by Picasso. For this translation, I have used the 1953 edition of *Proses* and have made only a few small changes in syntax and lexicon for the sake of modern English readers. ●

Ramón Reventós o Bordoy

Plot of a Long Story

One day Mrs. Moon had the idea of drinking the seas. We shouldn't need to explain the reasons she had for doing such a thing because plots are all action and they never explain the motives that move the characters. Let us just say, then, that Moon had the idea of drinking all of the seas in the world.

First, she began by sipping, and when she got tired she would pant, and with this procedure she produced tides like the normal ones she produces with her breathing. It was just a light coming and going that was not even worth noticing. Then a day came in which she felt sufficiently strong, and she sucked hard and not only the seas, but also the rivers and the lakes and the modest little springs were like an afternoon snack on Michaelmas.

*For Saint Michael meant
The snack's to heaven sent.*

To heaven went the grandiose Pacific, the Atlantic who makes way for it, the Indian with its marvelous waters, the oceans of north and south, and all of the seas, large and small, even our blue Mediterranean abandoned its beloved Greece, France, Italy, and Spain to go off with the Moon.

And see here that men found that their possessions had increased considerably, enormously, and the walkable ground was six or seven times larger than it had ever been. Frightened, they came down into the deep valleys which used to be the home of those fish who are all head, and for a body they have just a bullfighter's tail. Once there, in the light of the sun, which shone in that place for the first time, they saw the palaces of the mermaids; the magic cove of Neptune; the den of the great sea serpent — that serpent that has a mane like that of a thousand lions or like that of a *viura*¹ and who can swallow an ocean liner and

digest the whole thing, machinery and all, just as there are people who digest cherries or plums with the pit still inside.

They passed by the soft sands that formed unending fields. They traversed forests of completely unknown algae. They found new minerals, new precious stones, in short, everything that the crew of the Nautilus saw, but corrected and with increased beauty and wonder, and without having to don a suit for breathing underwater, which is both uncomfortable and ugly.

The Sun and the Moon illuminated everything; the men — stretched out belly up — contemplated the most beautiful of films. Naturally, food became very expensive, because of the drought; but soon the ingenuity of the wise awoke and they raised up the waters, and like he who builds a bridge in reverse, they made fall to the earth the inexhaustible rays of a thousand fountains, rivers and small springs of water both fresh and free, which restored the abundance to the earth. They fished with a shotgun, throwing a lasso, and those who wanted to fish with a pole looked like children killing bats.

Occasionally there would be a shower of muscles or oysters and all kinds of mollusks, and that was a delight — earthly Paradise.

The bad thing is that one day Mrs. Moon tired of holding her breath, and there was a kind of Flood, but even bigger. The only people to survive were the members of the swimming clubs.

¹ Grape grown in Catalonia. Also known as a Macabeo. Used for making the famous Catalan wine called *cava*.

The Everlasting City

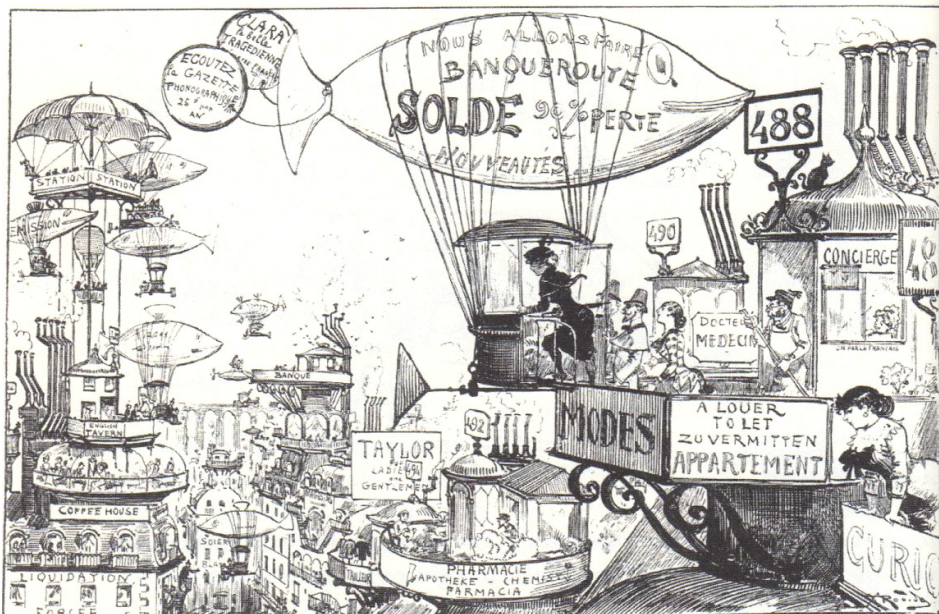
Introductory note by Mariano Martín Rodríguez;
translation by Álvaro Piñero González

Among the various types of fiction which deal with the creation of symbolic imaginary cities there is one which had an interesting development. Between the 19th and the 20th century several authors explored the ethical and aesthetic possibilities offered by setting their fictions in symbolic spaces. These symbolic spaces, which combine the plausibility of the Borgesian “reasoned imagination” (utopias and similar genres) with an imaginary dimension, usually have a legendary tone to them (in an undetermined past or present time, often with exotic elements) and feature a high level of abstraction. This is compatible with their rich descriptions of the unquestionable materiality of their spaces, which confers the symbol a sensual density unlike the abstract cerebrality of pure allegory. These turn-of-the-century symbolic cities are embedded in a geography serving the parable and conferring it true meanings. The latter, however, may be

vague and force the reader to use their imagination, creativity and intellect to mentally rebuild the proposed fictional universe, including its potential sense and the way it works.

The varied and pervasive rhetorical means in the texts contribute to the outstanding detail with which their fantastic geography is endowed. Nevertheless, the described imaginary cities possess an enigmatic quality, since the wealth of detail allows for voluntary omissions and unresolved contradictions building up the desired feeling of fantastic or legendary mystery. Through this, readers are invited to see the detailed geographical, historical and social descriptions as speculative and transcending mere reason. The poetic atmosphere thus created and the scarce number of precise answers to the text’s implicit questions seek an emotional rather than purely rational understanding of the depicted world. The metaphorical writing usually favoured in this type of

literature generates ambiguity and, therefore, many potential readings. In consequence, the didactic function of the parable as a mode is closely linked to the poetic effect it produces, that is to say, to its literariness. The potential social or ethical moral of the story is secondary. The creative exercise implied in the building of symbolic urban spaces aims to elicit a reading pleasure of both rational and emotional nature, and demands a collaborative effort: readers must recreate these fictional worlds and actively



The Everlasting City

find personal and social meaning in them in order to really enjoy this difficult, but excitingly sophisticated sort of literature.

Among the significant examples of turn-of-the-century symbolic urban fictions worth mentioning is a Spanish story, in which the protagonist is a city that could be deemed a model for a more famous symbolic city as regards its conception: the City of Immortals described by the Argentinean Jorge Luis Borges in “El inmortal” (The Immortal), *El Aleph*, 1949. That Spanish story is “La ciudad eterna” (The Everlasting City), published in a Spanish newspaper in 1902 by Francisco Navarro Ledesma (better known for writing the first and most significant novelised biography on Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes Saavedra*, 1905). After his premature death, the magazine he ran, *Gedeón*, re-published “The Everlasting City” in September 1905 in the obituary issue following his death. Although this periodical was largely popular and it was custom then to preserve literary magazines’ issues (but not newspapers’), it is impossible to ascertain whether Borges came to read this story during his long youth sojourn in Spain. The idea of imagining a city built by immortals which over time ends up in ruins could have occurred to both writers separately. Both could have been inspired by Bernard Lazare’s “La ville sans effroi” (The City Without Fear), from the collection *Le Miroir des legends* (1891), since the latter has a similar literary approach: a traveller arrives at an ancient-looking city inhabited by bizarre immortal or immortal-like characters. The Spaniard and the Argentine exploit masterfully the feeling of the sublime stemming from the stone ruins they so beautifully know how to describe (the former, with that turn-of-the-century or *art nouveau* style; the latter, adopting the scholarly and ironic neoclassicism of the inter-war period or *art deco*), and of the abhorrent destiny of a city that highlights the existential boundaries of the very idea of immortality. In Borges’ story, the degenerate immortals

wander aimlessly like shadows among the rubble of a city of classic antiquity style. In Navarro Ledesma’s story, Athanatopolis (the city without death) is also a creation of the similar sort, but the immortals have left it due to the lack of stimuli in everlasting life. After being granted immortality, its inhabitants undergo a process of psychological deterioration that should have led to a state akin to that suffered by Borges’s immortals, but which they avoid by fleeing the city. Only one man remains in the ruins, a Jew who plays the symbolic, and already stereotyped, role of the character obsessed with coin and gold and who turns out to be as powerful as death itself, as Honoré de Balzac underlines at the end of the story. This is narrated, in a hereafter full of great personages of Western culture, by Dante Alighieri, the character who had left it in order to visit Athanatopolis. Therefore, the symbolic city is described within the framework of a “dialogue of the dead,” whereas Borges conflates the genres of historical/archaeological fiction and lost world romance in his tale about the City of Immortals. However, in both cases their meta-literary dimension is clear. In any case, the artistic value of Navarro Ledesma’s story is not dependent upon the parallelisms with Borges’s story, or its historical significance as a potential forerunner to that Argentinean genius. The literary quality of the Spaniard’s text is to be found in the masterful manner in which the imaginary urban world is endowed with extraordinary suggestive power. This grants the story a representative universal value as a reflection on immortality, linked to poetry and art. These represent the sole way to acquire the only immortality worth seeking: the immortality of fame and the Elysian Fields. Physical immortality on Earth is akin to degeneracy, whereas material wealth cannot prevent a similar kind of degeneracy, because gold brings about the intellectual and spiritual death of humankind. ●

Francisco Navarro Ledesma

The Everlasting City

All the immortals had fallen silent, tired of recalling, amongst Homer's hearty laugh, Voltaire's sharp snigger and those tragedy-inducing quagmires and quandaries that we take for matters of life and death on earth. Then the one called Alighieri, who was in the habit of neither laughing nor speaking, and without losing his grave, pensive, forlorn stance, focused his eagle's beak on the deepest eyes around him. Not those of Socrates', nay, nor Goethe's, but those of a one-handed soldier, a native of Alcalá de Henares. His voice, neat and vibrant as if emerging from a golden throat and modulated by a tempered-steel tongue, emerged thus:

"Halfway along the road of life, I found myself lost and unaided in a dark, rough and intricate forest. The trunks seemed to be thousands of years old. Some were as robust as the bulky mass of Sant'Angelo castle and proportionately as high—a colonnade on which lay the roof that is the sky. A queer dread seized my soul, an insuperable fright, a fascination of sorts provoking not the desire to flee danger, but rather to face it. I made my way stealthily under cover of the foliage. In the solemn and eerie silence, the thicket was dense. Birds, insects and reptilians had left the enchanted forest mayhap centuries ago, and those trees bereft of nests and singing birds and with cracked and split barks, albeit leafy and green, looked dead. After a long walk of a number of hours—or maybe some years—the thicket opened up. The tight squadron of trees loosened up and before my eyes it appeared: so wondrous a view that the despicable language of mankind could not describe, least of all I, who invented a language to show hell, purgatory and paradise to this mad world.

A large city in ruins it was, sitting on a high and distant summit. From the clearing, an overgrowth-ridden road of ancient and chipped stones resembling an old man's denture led into the city. By the side of the road, an inscription, with a hand pointing to the city, read: Athanatopolis, the city where no one dies.

'What will it mean not to die?' I thought for a moment and, then, quickened my pace.

The surroundings offered a lifeless vista. In the uncultivated fields, with no trace at all of the merry undulation of ploughing, mad weeds and wild flowers wilted gloomily—their parched shells fell on the waste of past weeds and bygone flowers. The waters of a river idly slithered by unburdened, for the river carried no mud or scrub; on its bottom, motionless rocks forming an age-old crust could be seen. Neither its course nor its banks teemed with uncouth boatmen as on the Tiber, or with cheerful and singing laundry-women as on the Arno. The birdless forest rhymed with the fishless river.

On the opposite bank, the city, like a beggar who has rid himself of the heavy tatters tiring him during the bitter ascent and who finally lies face up into the sun, had hurled down the steep slope shreds of its ramparts, large stones the colour of a quince's bruises or an overripe golden apple. Flaps of bulwark and masonry abounded here and there. The monumental gate I had crossed was a torn-down semicircular arch, for it had lost the keystone, which elevated its two hunched piers to the sky like two arms begging for mercy.

Overwhelmed as if carrying on my shoulders the weight of all that ruin, I struggled through streets flooded with rubble, narrow alleys cleaved between the sheer walls of old buildings in which my steps reverberated like tolls, and grandiose squares decorated with bronze statues—their features eaten away by moss—or with portly triumphal arches whose inscriptions were worn. In the streets, squares, sumptuous buildings and impoverished dwellings there was no one to be found, nobody, at all. The deep and hostile quiet filled the soul with fright, accustomed to a world responding with some sounding echo when under the sway of the sun's midday caress. There were no mice, flies or spiders in the immortal city—solely the sporadic cracking of a rafter, a voussoir

The Everlasting City

collapsing or a wall splitting open. Only time lived there, only time ruled, decided, counted and seemed to fall implacably over everything from high above. Exhausted and trembling at the thought of nightfall in such a fearful desolation, I halted to recover my strength, sat on a broken ashlar and listened with a care enhanced by the fever which was working its way through me. Presently, a human noise shook me off the stupor I was immersed in. Human it was, indeed, the most human of all –no other than the tinkling of many gold coins counted very hurriedly by a hand very skilled at that business. I ran towards the noise, a Doric-colonnaded marble palace. As I neared it, I heard several cries of terror –shrill and high like a vulture’s screaming–, somebody running hastily and, then, impetuous panting. In the palace’s main courtyard I saw an abnormally high mound, a gigantic pile of gold coins which seemed to well up out of the huge, open skylights of the cellars, also choking perhaps with that cursed metal: there were Neapolitan and Aragonese florins, German kreutzers, Austrian forints, Breton crowns, Arabic dinars, Visigothic resounding solidis, Hebrew medals, Roman Minos staters, Greek didrachms, Phoenician melqarts and pierced golden pieces from China; there were also gold nuggets from Ophir, ingots from Arabia, bars worked by the copper hands of the Hindus of the Ganges. Never did all the Genoese bankers, opulent Pisans and great monarchs of the distant East see or dream such a mountain of gold. And there were no sentinels, no Cerberus, no terrifying dragons to guard it and keep it, but a single man –naked, wan, weak, thin. His beard covered most of his body. Crooked hands and feet clung convulsively to the coins. His eyes were the colour of gold, as if imprinted with the reflection of the sole object of their centuries-old contemplation. By observing his pupils, which resembled two florins, it was plain that man had not looked at the sky or the earth from time immemorial. No trace was left in those eyes of the soft and tender quality usually

acquired through social intercourse. For aeons they had failed to answer any loving gaze or friendly request. They were eyes empty of pity –a tyrant’s eyes. When he looked at me, betraying an unfathomable fear, first his pupils quivered; his red eyelids like bloody scraps came after; then, all of his body twisted. When he came to realise, after so many years, he was not alone, he succumbed to the same dread I had at knowing myself alone. Fear made him run, going round the gold pile defending it like a jackal shields its prey, until, in the end, spent and worn-out, he dropped on the gold, nails up, those menacing claws ready to fight me off.

Seeming to me he must have forgotten language, I signalled to him he was not to fear me and, to make my message clearer, shrugged and spat disdainfully on the gold pile. It placated the miser. I spoke to him in Latin, yet to no avail. I made another attempt in Greek and it pained me to see such an abject soul did understand divine Plato’s language. After I made known to him in few words I had not come lured by the gold’s clanging, he opened his eyes widely, possessed by a millennial mistrust, and, then, burst out laughing –I promise you, his laughter sounded like jingling coins. I realised he took me for a madman. I posed questions he did not answer: he was incapable of fixing his thoughts on any other thing than his beloved treasure, the only object and exclusive care of his life. Then I remembered I carried in my pouch three Venetian golden doubloons. I produced them gingerly and put them before him. The eyes of the miser, who possessed greater riches than Croesus or Midas, popped out of his head and he sprang at me, his warped claws seeking viciously my face. It was when aiming to hurt me that it dawned on him: I was as immortal as he and, therefore, he could cause me no harm. Despairing at knowing there was still in the world some gold which was not his, he lowered his arms dejectedly. Sallow, large tears scalded his cheeks. He started uttering in the purest Greek a long litany of entreaties and moaning for the purpose

The Everlasting City

of coaxing me to give to him those three little coins impeding his absolute bliss –the failure to possess them would render his immortality intolerable.

‘The coins shall be yours,’ I said, ‘if you tell me, without concealing any detail whatsoever, the inscrutable mystery of this forsaken city. Now, I must know it all!’

A devilish glee lightened his century-old visage and two flushing patches appeared in the miser’s hollow cheeks out of a new sense of hope. He stood up and the sun, which for centuries had not painted his brow, lightened the upper part of his bald pate with the radiant light which sparkles upon the brows of thinkers and artists. For my three doubloons, that man intended to create a magnificent masterpiece and so he did. He went about collecting rags he wanted god knows why, adjusted them to his lanky and gaunt body, put them on with grace and elegance; reaching out his right arm, he began with Demosthenian attitude and words not unlike Thucydides’ when relating how the great Athenian Pericles sang the praises of the city of Pallas. And he spoke. He spoke like the Greek used to back then, in the manner we have attempted a hundred times without success, because the fibres and veins of our thinking and the skin around it are not as strong, fine, supple and vibrant. I know for certain I will fail to put into words what he said, but shall merely recast it in a simpler fashion –at best, mine will be no more than a dream of the shadows of those I heard.

Athanatopolis, the city where no one dies, was the cradle of a cultivated and most graceful people. All its citizens loved beauty and exercised virtue as understood by Socrates –who is now listening to my words– that is, the most perfect manner of virtue there is, to the best of my knowledge. In reward for their goodness, the Demiurge paid a visit to Athanatopolis and, in deeming it a paragon for men, decided that the city should be everlasting and its inhabitants im-

mortal. Such was the reasoning of the divine Intelligence, for thus depraved and ill-governed humanity would always have a shining example.

The result was exceedingly woeful. The huge orgies and most solemn celebrations the Athanatopolians revelled in on account of their immortality were followed by a period of sedate meditation. Years and years went by, slow and monotonous, and those men, certain that they would not die, progressively lost the spur to carry on living. Work and order were the first to disappear. Being unable to die, it was inane to obey to anybody. The authorities could not find anyone to rule. Free from the fear of dying, military and civil discipline died out and, along with it, the Army and the Government. No one worked. Even if their houses collapsed, the immortal men would rise from the rubble. Even if there was no sustenance, life would go on. All distinction of caste and class was removed –as death levels all men, so did immortality. The hatreds, envies and resentments which hitherto separated men and women were forgotten like petty, futile matters; alas, so was love, once loathing and jealousy were eradicated. It took several centuries for this to eventually happen. The flesh grew weary of taking pleasure and, shortly after, lust being dead and buried, ideal love –the same ideal love you, Plato, were awakened to by Dyotima, a foreigner in Mantinea, and I too by the delicate Monna Bice, my forever loved one– faded away like the last wisps of smoke after a flame is gone. Love being no more, musicians fell quiet, painters gave up their palettes and poets lost their voice. Palates were tired of every gastronomic delicacy –they indolently chewed wild weeds for the sake of entertainment. Lips too were the victim of excess –they knew every type of kiss, flattery in all languages, the sound of all music. Against such noiseless orchestra of universal tedium, only the sage went on working in his laboratory, indefatigable, seeking truth. Every object which could be analysed went through his retorts and stills. The sage, guided by an odd intelligence,

The Everlasting City

ascertained nothing as unquestionable and yet pursued his endeavour. Eventually, after a thousand years, a conviction got hold of his soul and halted his work, leading him to smash the retorts in despair. It was impossible to uncover the truth without examining corpses, for only death reveals to us the secret of life. And thus the sage was the first who, heroically renouncing his immortal condition, left the city and returned, with raised chin and eyes full of faith, to the world where death is. He showed the way to the rest. In the centuries which ensued many followed his steps: the lovers, their thoughts focused on transient beauties; the irate and the resentful, yearning the might to kill a fellow man; the envious, longing to covet the possessions of another; the gluttons, craving to delight in new sensations; the despots, their wills bent on tyrannising peoples; the aristocrats, striving to be possessors of pride before other mortals; and, in the end, even the workers, who earned their livelihoods with their hands, fled last of all after having had enough inaction and sloth –they went after the harsh and brutal stroking of the earth, mattock leaning on the shoulder, intent on doing something, even if only digging their own grave. I saw them all, the miser said with lightning-fast words, all marching away. From time long before this happened, I had hoarded in this palace money aplenty, so I burrowed, sniffed, scavenged and mined the entire city for the rest. It's been three hundred years, but I am now certain there is no coin left in Athanatopolis that is not mine, except for those in your hands.

I gave them to him, begging him to show me the road the grim immortals had taken. He pointed at it vaguely and went back to observing, re-observing, touching and fondling the three coins which so overjoyed him. Dusk was imminent and I rushed away. I looked back two or three times. Seated on the pile of gold, the miser was flipping the doubloons. No doubt he had already forgotten me and the tale of the History of the Everlasting City.

I re-entered the obscure forest. It felt like coming back to life. I sighed with glee and remembered Beatriz, my forever beloved Monna Bice...”

Dante hushed and the one called Hegel, who had listened to him most attentively, said:

“Then, death is life’s ultimate mainspring.”

To which the one named Balzac answered sprightly:

“Death, or gold.”

Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez

Entre los diversos tipos de *urbogonías* o ficciones predominantemente descriptivas ambientadas en ciudades imaginarias, uno en particular tuvo un interesante desarrollo en la literatura a caballo entre los siglos XIX y XX, especialmente en sus vertientes simbolista y, más en general, decadentista. De acuerdo con el gusto de la época por la sugerencia poética de otras realidades más allá de la consensuada como real (objeto este preferido por el arte *realista* y *naturalista*), varios autores exploraron las posibilidades estéticas y éticas que podía aportar la ambientación de sus ficciones en espacios simbólicos, esto es, en espacios que aúnan la verosimilitud de la «imaginación razonada» (utopías y formas similares) con una dimensión fabulosa y extramundana que puede recordar la literatura maravillosa. Estos espacios suelen tener carácter legendario (en un pasado o en un presente indeterminados, a menudo con elementos exóticos) y se distinguen por su abstracción (los personajes, de haberlos, son a menudo tipos cuyo nombre se ignora). Esto es compatible con la extrema riqueza de la descripción de su materialidad indudable, la cual enriquece el símbolo y niega las correspondencias claras de la alegoría. Se trata de una geografía ajustada al propósito de parábola con un sentido determinado, aunque este pueda ser tan vago que toca al lector ejercer su imaginación, su creatividad y su intelecto para reconstruir mentalmente el tenor del universo ficcional propuesto, incluidos su significado y los mecanismos de su funcionamiento.

La extrema riqueza retórica de los textos abunda en un detallismo que parecería facilitar esa reconstrucción, al menos de los aspectos ex-

ternos de una geografía fantástica de la que se desprende una innegable sensación de misterio. Puesto que la búsqueda de la sugerencia es fundamental en su expresión, de acuerdo con la estética simbolista normalmente adoptada por sus autores finiseculares, las descripciones son muy ornadas y exuberantemente sensuales, si bien sus particulares, muy pormenorizados, no suelen contribuir a la claridad de la visión ofrecida. Al combinarse con omisiones que dejan en la oscuridad aspectos que explicarían más concretamente los mundos descritos, estos conservan su enigma, intensificado a veces por contradicciones que, al no quedar resueltas, vuelven aún más misteriosas estas ficciones. Pero es precisamente ese misterio lo que se persigue. Se trata de recabar la atención de los lectores sobre especulaciones de tipo geográfico, histórico y social que superan la mera razón. La atmósfera poética generada y la escasez de respuestas precisas tienen por objeto estimular la comprensión emocional de los mundos. De este modo, la reflexión intelectual reclamada por la estructura alegórica subyacente sorteando el riesgo de abstracción que entrañaría el juego de correspondencias mecánicas entre el mundo ficticio y su contraparte real, ya que tal correspondencia no es nunca unívoca en la ciudad simbólica imaginaria. Incluso cuando el texto ofrece una clave de interpretación expresa, los elementos constitutivos de la ciudad dan lugar a su propia dinámica de creación de sentido(s). La escritura metafórica favorece la ambigüedad y, en consecuencia, la pluralidad potencial de lecturas, de manera que la función didáctica de la parábola urbana se supedita al efecto poético que suscita, a su literariedad. La



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

posible lección social o ética que se podría desprender de la ficción pasa a un segundo plano y parece acabar siendo, más que el motor que impulsa la escritura, un pretexto para dotar de un mensaje cualquiera y de un contenido filosófico a una actividad consistente en lo esencial en la construcción de mundos ficcionales que despiertan un placer a la vez racional y emocional y que, además, reclaman la colaboración activa en su creación. A los lectores no se les da todo hecho. Deben esforzarse por recrear esos mundos ellos mismos, encontrándoles, si lo desean, un sentido, que puede coincidir o no con el propuesto, o no, por el autor. De ahí la dificultad de su recepción, pero también la superior recompensa que ofrecen a quienes viajan con la fantasía a esas ciudades-mundo, cuya atmósfera suelen cuidar tanto sus autores al efecto de facilitar, con todo, la inmersión en ellas. Son ciudades que contemplamos como paisajes, y su ambiente es un enigma que debemos no solo adivinar, sino también vivir, incorporándolo a nuestro ser durante la lectura.

Esta ficción urbana simbólica del período finisecular suele presentar, precisamente, numerosos rasgos simbolistas, puesto que la estética de este movimiento literario era, sin duda, la más propicia a la invención de este tipo de ciudades fantásticas. No obstante, hubo también ejemplos que obedecían más bien a una estética de corte neoclásico y parnasiano. Es el caso, por ejemplo, de la urbe literalmente titánica descrita e historiadada en una parábola en verso del poeta e historiador italiano Arturo Graf y titulada en el original «La città dei titani», que el autor recogió en el volumen *Le Danaidi* [Las danaidas], publicado en 1897 y reeditado, en su versión definitiva en 1905, cuyo texto es el que figura traducido en prosa a continuación (cada párrafo corresponde a una estrofa del original). La ciudad inacabada de los titanes está situada en un lugar vago del Oriente, y su grandiosidad es tal que, una vez marchados los

titanes, nadie más podrá acabarla ni destruirla o, en cualquier caso, no podrá hacer ni una cosa ni la otra la población de enanos que se asienta provisionalmente en ella, antes de huir abrumada por la sublimidad de la construcción. Tal fracaso sugiere una actitud decadentista: los petulantes pigmeos del presente ni pueden crear obras paragonables a las ruinas troncas que han quedado de la Antigüedad, ni tampoco podrán condenarlas al olvido, por mucho que intenten destruirlas mediante propuestas estéticas alternativas. La comparación no hace sino subrayar la decadencia, en términos estéticos, aunque también morales: a la libertad y el valor de los titanes se contraponen la esclavitud religiosa y la palabrería modernas. De este modo, la mitología sirve de base para crear un mundo ficcional de carácter simbólico y, por ende, especulativo. En ello, Graf prolonga en cierto modo el planteamiento adoptado, con una estética similar, por Jacint Verdaguer en su poema *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), consistente en combinar la recreación de la mitología (helénica) patrimonial y la creación de lugares imaginarios en los que evolucionan sociedades igualmente imaginarias como símbolos de determinados conceptos y actitudes que se han de descifrar durante la lectura.

Este desciframiento es, quizás, algo más dificultoso en el caso de las ciudades simbólicas que sí se pueden relacionar con más seguridad con el clima simbolista del período y su desconfianza de la reflexión alegórica, frente a la que se prefiere la sugestión emocional y poética. A este respecto, merecen recuerdo dos ficciones breves francesas pioneras de esta modalidad y que tal vez leyeron algunos de los escritores que, con posterioridad, crearon mundos ficcionales de características similares, como Clark Ashton Smith (sobre todo, «The City of the Singing Flame» [*La ciudad de la llama cantarina*], 1931) y Jorge Luis Borges (sobre todo, «El inmortal», 1947). En especial, la Ciu-



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

dad de los Inmortales de este último retoma motivos fundamentales que encontramos no solo en «La ciudad eterna» (1902), ciudad simbólica escrita por el español Francisco Navarro Ledesma y cuya traducción al inglés se ofrece en el presente número, sino también, y especialmente, en «La ville sans effroi», el cuento de Bernard Lazare que figura traducido también a continuación, publicado en 1891 y luego recogido en su libro esencial de relatos simbolistas *Le Miroir des légendes* [El espejo de las leyendas] (1892). Por ejemplo, un personaje de una época antigua indeterminada ha emprendido un viaje sin rumbo en busca de algo que valora casi por encima de su propia vida, que no duda en poner en peligro para satisfacer su obsesión. El de Lazare no tiene la suerte de llegar a su fin, tal vez porque el ansia del oro es quizá aún más difícil de saciar que la de la inmortalidad. Sin embargo, en su búsqueda desesperada, llega a una ciudad antigua en ruinas en la que sus habitantes vagan como sombras, sin hablar ni dar señales de vida humana normal, exactamente como la ciudad descrita por Borges y sus inmortales. Tanto estos últimos como los pobladores incapaces de sentir temor de la ciudad imaginada por Lazare han sido castigados con el cumplimiento de sus deseos. Tal espectáculo acaba haciendo huir al viajero, que habría podido encontrar allí la paz, olvidado de su obsesión. Y, en ambos casos, la transparencia de la parábola no impide a los autores explotar magistralmente el sentimiento de lo sublime que se desprende tanto de las ruinas de piedra, bellísimamente descritas por los dos escritores (uno al estilo finisecular o *art nouveau*, y el otro según el neoclasicismo erudito e irónico del período de entreguerras o *art deco*), como del atroz destino eterno que ha deshumanizado a los seres que vagan entre ellas, ya meros cuerpos sin espíritu.

La sublimidad es también un efecto destacado en «Le mur», el segundo texto aquí traducido. Su

autor, Gabriel de Lautrec, lo publicó primero en 1898 en una colección de *Poèmes en prose* [Poemas en prosa], antes de incluirlo en su colección de relatos más importante y variada, *La Vengeance du portrait ovale* [La venganza del retrato oval] (1922). Ante la grandiosidad de una ciudad que acaba ocupando todo un planeta, rodeada por un muro gigantesco, la pequeñez del individuo queda subrayada, pero, al mismo tiempo, se muestra que ese mismo individuo es capaz de crear una cultura tan refinada como la que se describe en esta ficción de carácter entre poético e historiográfico. Como corresponde a este último género, el personaje es colectivo, al serlo la ciudad misma. Sin embargo, su mundo se hace manifiesto a través de un filtro personal, que se podría calificar de lírico. No hay individuos con nombre y que aparezcan actuando como personas privadas, pero la muy sugestiva atmósfera de la ciudad se obtiene a través de escenas que muestran las costumbres y hasta las emociones de los habitantes. Sobre todo al final, la emoción religiosa que los embarga a raíz de una manifestación divina profundamente ambigua introduce una dimensión misteriosa en la especulación histórica sobre el curso de una civilización, que quizá haya que tomar como símbolo de otras terrestres, del politeísmo al cristianismo, en una convivencia contradictoria, aunque significativa. Se subraya así la fusión de lo objetivo (crítica de la civilización) y de lo subjetivo (celebración de la misma) hasta el punto de que son los lectores quienes han de optar por una versión u otra, si es que no prefieren gustar del texto con todos sus enigmas. Ni siquiera sabemos con certeza si la ciudad-mundo está situada en nuestro planeta en tiempos indeterminados (¿pasado, futuro?) o en otro, si el planeta mismo es esférico o plano (de otro modo, ¿cómo podría un muro rodear un planeta?)... El muro es un símbolo y, como reclamaban los simbolistas, son los lectores quienes han de deducir las ideas ocultas en él.



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

La última ciudad simbólica de las tres aquí presentadas en castellano parece distinguirse de las demás por la supuesta mayor claridad de su mensaje. Este cuento ruso de Veresáyev, cuyas circunstancias de publicación explica más adelante su traductor, parece ser una parábola bastante simple del compromiso político de los individuos conscientes, frente a los cuales los intereses creados de los poderes fácticos de una sociedad acaban imponiendo su conformismo conservador, aunque rindan homenaje a los ideales que mueven a aquellos individuos heroicos, a los innovadores que traen la luz (la «estrella» del título) a sus conciudadanos, y que estos, en su rutina, tampoco desean, porque se contentan con su infelicidad cotidiana. Los héroes acaban sucumbiendo y, con ellos, su luz. Sin embargo, es un proceso eterno: los ideales de una sociedad no son únicamente palabras huecas que tan solo en teoría inspiran el comportamiento de los ciudadanos, pues nunca deja de arrostrar alguno de ellos, en su juventud, las penosas consecuencias personales de ajustar sus actos a esos ideales y, por lo tanto, contribuir al mejoramiento de todos. Su impulso utópico acaba fracasando, pero no por eso resulta menos digno, ni necesario para la pervivencia espiritual de la ciudad. Además, su partida es ya en sí misma una protesta contra el mantenimiento de lo existente, de manera análoga a como Ursula K. Le Guin hizo marchar de Omelas a los disidentes de la utopía construida a costa del sufrimiento del individuo. La ciudad de «La estrella» no es utópica ni ideal, aunque funciona aceptablemente en la realidad del mundo, en su oscuridad iluminada lejanamente por la luz de las estrellas y, en ocasiones, por las estrellas traídas por los héroes idealistas.

Este relato ruso expresa su reflexión sobre la sociedad y la civilización de manera fácilmente inteligible, pero la escritura que la pone de manifiesto rehúye la evidencia y deja un gran margen

al misterio sugerente cuya expresión tan cara es a la estética simbolista. Pese a las alusiones orientales, la ciudad de «La estrella» existe en un mundo «desconocido», en el que no rigen verdaderamente las leyes de la realidad empírica, pues las estrellas aparecen en movimiento hacia la ciudad e, incluso, es posible acercarse lo suficiente como para capturarlas, como si fueran lámparas. Tras esta captura, están ligadas misteriosamente a su captor: al fallecer este, se apagan, o inversamente. Es este símbolo omnipresente y obsesivo de la estrella el que determina toda la estructura conceptual y poética del texto, e impide que la parábola degenera en fábula didáctica. La imagen de la estrella es imposible desde un punto de vista racional, pero es también fascinante como indicio de la posibilidad de una realidad alternativa, de un mundo «lejano» en el que puedan producirse fenómenos como los descritos. Una vez más, la fusión paradójica de lo legendario y lo especulativo en un marco simbólico, más que alegórico, se corresponde con una fusión de raciocinio y emoción que hace muy atrayentes las ficciones de este tipo. Si a ello sumamos su soberbio dominio de una retórica compleja, no hará falta insistir en su interés como textos creadores de mundos tan exigentes como intelectual y literariamente gratificantes para quienes se acerquen a ellos sin prejuicios y con ganas de vivir creativamente la ficción, en lugar de limitarse a consumirla pasivamente. ●



Arturo Graf

La ciudad de los titanes

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

En el clima donde se enciende el día, en medio de una landa aridecida y atrincherada entera por los montes circundantes, surge una ciudad desierta e inconclusa.

Desde que dura la agria estirpe humana, los soles de Asia o Egipto no han visto nunca moles más desmesuradas y soberbias rivalizar con el tiempo y la naturaleza.

Hay palacios de estilo prodigioso, grandeza augusta y obra sutil, paragonados con los cuales parecería vil tal alcázar resplandeciente de oro y mármoles.

Hay pirámides excelsas y propileos de erguidas columnas y pasajes profundos; hay torres y galerías, hay teatros y arcos esculpidos con emblemas arcanos y trofeos.

Por todas partes se alza el granito ponderoso y áspero, ríe colorida una abundancia de mármoles, relumbra el jaspe, reposa victorioso el pórfido.

Y de maneras infinitas, en todas partes, en la obra ingente o en la mayor traza, un arte inimitable aparece unido a una fuerza sobrehumana, a un ingenio divino.

Pero, entre las moles erigidas al cielo que cubren densas y sublimes la ciudad, no se levanta ningún templo, no se alza altar alguno que ofrezca al prójimo un ejemplo de espíritu devoto y servil.

Y, entre las piedras grabadas y los simulacros, allí donde se anima la ciudad desierta, no aparece ninguna efigie de numen que pida una ofrenda o una plegaria y consagre la servidumbre.

Los muros invictos, que ni el sol ni el hielo pueden dañar, son el esfuerzo inmortal de aquellos titanes cuyo padre fue el Cielo y que salieron del seno de la Tierra antigua.

Ellos dejaron la obra, prestos y apremiados a más altas pruebas, cuando movieron guerra, con

el corazón lleno de odio antiguo y de nuevo furor, al asaeteador Jove.

Fueron derrotados, pero aún tiemblan las invadidas esferas y la refulgente morada de los númenes, y la ciudad, huérfana, quedó para atestiguar el alto juicio de los vencidos y su fuerza.

Ya habían transcurrido muchos siglos desde aquella gran victoria de los dioses cuando un pueblo errante de pigmeos llegó por casualidad a esos lugares abandonados.

Un pueblo de pigmeos, digo, ni bondadosos ni malvados, ni feos ni tampoco hermosos, aunque sí algo mentirosos, algo glotones, y sobrado altaneros y sabihondos.

Estos se pasaron todo un día examinando arrogantes aquellos antiguos muros; luego se reunieron en una altura y celebraron bravamente consejo.

Y hablaron largo rato, como doctores, de arte, de gloria, de virtud, de héroes, y dijeron finalmente: «Señores, esta ciudad la terminaremos nosotros».

Y se pusieron a trabajar con los pies y las manos, en serio y sin historias. Pero no hubo nunca manera de que una sola piedra se añadiese a la obra de los titanes.

Entonces, se reunieron de nuevo en congreso supremo y, henchidos de ira, gritaron todos unánimes, con ánimo feroz: «Esta ciudad la destruiremos nosotros».

Y harto sudaron, pues tenían la intención de arrasarla hasta los cimientos a toda costa, pero no hubo nunca manera de que movieran de su sitio ni uno solo de aquellos bloques.

Cansados al fin, y llenos de fastidio y animosidad, despejaron el país los enanos, y la ciudad espera que sus titanes regresen a darle vida y compleción.



Barnard Lazare

La vida sin temor

Traducción de Rubén Molina Martínez

*...Y hui todo seguido,
humillado por el viento de los misterios fúnebres.*

LÉON DIERX

El viajero había errado durante largas jornadas por las orillas del río, el místico y soberano río cuyas aguas se estremecían aún con el recuerdo de las formas divinas que en él se bañaron en el albor de los tiempos. Había hollado las planicies arenosas y desnudas en medio de las que se extendía el muaré azul pálido de las aguas, y el incomprendido rumor de las olas había mecido su paso, dormido su cuerpo cansado, mientras que su benévolo frescor había, cada aurora, resucitado sus fuerzas.

Tal vez, en alguna conversación al azar, había oído hablar de los tesoros guardados en la profundidad de los bosques vírgenes por la ferocidad vigilante de los enanos, custodios inflexibles de las gemas confiadas a su cuidado, y él se lanzaba a su peligrosa conquista sin que flaqueara su espíritu. La tácita complicidad del desierto alentaba sus sueños, imperturbables ante cualquier ruido insólito, pues el canto de las majestuosas olas esparcía en el aire misteriosas vibraciones, auxiliadoras de sus pensamientos.

Una mañana, el viento cálido y seco de la soledad acalló su áspero aliento, una brisa refrescada por delicados aromas estrechó al viajero, unos suaves labios lo tocaron ligeramente, la caricia de unos tibios dedos rozó su frente, vio los lotos del río abrir aún más su botón sereno. Su nariz le anunció que los bosques estaban cerca, y se apresuró hacia el occidente, guiado por el sol. Poco a poco, los olores se precisaron: mirras brutales, sándalos claros, fragancias esplendorosas; hacia el ocaso, todos los bálsamos del espacio brotaron de perfumadores invisibles, y el Astro, en el nadir, se cubrió de vapores leonados, como un incensario de oro queda envuelto en la bruma de los perfumes que emana.

El horizonte límpido se oscureció, unas telas

violeta se mecieron agitadas por hálitos desconocidos; luego se ensombrecieron, apareció una masa azul que, súbitamente, se desgarró y dejó ver unas brechas rojizas de luz, y, cual lejana tropa en marcha, nítido, surgió el bosque irguiendo sus robles que apuntaban al cielo en el que yacían aún las gavillas alineadas de las nubes.

Entonces, bruscamente, se hizo la noche, perfumada de estrellas; la visión, revelada unos instantes, se replegó en la sombra, y el viajero se acostó a dormir, pues no osaba violar el sueño de la espesura.

Al despertar, se prosternó para congraciarse con los dioses silvestres y penetró bajo la bóveda de ramas entrelazadas. No había sendero alguno que desgarrara con sus amistosos meandros el suelo oprimido bajo el secular humus de las hojas caídas, imbricadas como escamas de bronce; el hombre, interrogando a los helechos indicadores, se adentró en el monte bajo. Caminó durante largo tiempo, inatento al murmullo de la enramada, a la llamada de las fuentes que brotaban, a la invitación de los lagos cuya pupila palpitaba en medio de los claros, a los ruegos del arrullo de las torcaces, a la huida de los gamos que destripaban la maleza. Seguía adentrándose, preocupado tan solo por su meta. A veces, movido por la avidéz inicial, apartaba las zarzas bajo las que su mirada inquieta había creído ver el ocelo de la pedrería o el resplandor de metales; luego, decepcionado, se sacudía la maleza de su mano sangrante y retomaba el camino. A su alrededor, el bosque se volvía más espeso, enmarañando sus ramas, uniendo sus copas, robusteciendo las altivas cúpulas de sus frondas bajo las cuales solo se colaba ya una claridad difusa. Ejército cautivo, los árboles se apiñaban, guardianes celosos de la sombra. Erigían sus troncos como un muro de silencio, roto a intervalos por el esqueleto chirriante de un guerrero muerto que tendía sus brazos desnudos y blan-



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

queados por los excrementos de las aves de presa. La inmovilidad del manto de la verdura acrecentaba la feroz majestuosidad de la selva, y el viajero caminaba bajo un mar inerte. Su espíritu, atormentado por quimeras, poblaba de monstruos ese océano de plomo que oprimía su cráneo, y, cuando un rayo luminoso atravesaba por unos instantes el sombrío entramado, creía ver refulgir el vientre de peces fabulosos.

Proseguía sin tregua, bebiendo el agua durmiente en las oquedades de las rocas, comiendo las ásperas bayas que coronaban los arbustos, ignorante ya de la fatiga, ahora que su piel se había curtido y sus pies se habían endurecido. A veces, sin embargo, cuando se espesaban las tinieblas, se sentaba sobre un tocón yacente y se dormía. Mas, aquella noche, deseoso quizá de unos momentos de olvido, se dejó caer y, bruscamente, se puso en pie: en lugar de la acostumbrada cama leñosa, había sentido, bajo él, el frío del mármol, y volvió la mirada. El suelo estaba cubierto de columnas caídas; emergían aquí y allá frontones medio sepultados, había cipos que se elevaban enguirnaldados con musgo, capiteles desflorados que se ocultaban bajo las hojas; la reja oxidada de un arado, abandonada sobre una piedra, parecía proteger el umbral de un palacio aniquilado. El hombre deambuló entre los vestigios de la ciudad muerta. Su profunda melancolía se armonizaba con los zócalos viudos, con los restos de los arcos de triunfo, desposeídos de las antiguas glorias, con las estatuas derribadas, testigos anónimos de las heroicas gestas, pues el tiempo había corroído su rostro, con los fustes quebrados cuyas acanaladuras rezumaban lágrimas evocadoras de duelos prodigiosos.

Cuanto más avanzaba el viajero, más ruinas se acumulaban. Ahora había pórticos despojados de sus frisos que desplegaban a sus pies los caballos encabritados y las filas de soldados suplicantes. Había pilones coronados por esferas aladas, tem-

plos hipetros —las láminas de bronce de los techados se habían quebrado— que dejaban al descubierto dioses desgarrados por las lluvias iconoclastas, y pilas de pórfido púrpura erizadas por las astas de las plantas acuáticas.

También, a medida que avanzaba, la oscuridad se iba atenuando. Menos densos se volvían los gigantes pelados; cisuras hialinas surcaban la verde espesura y se extendían en pálidas placas sobre las metopas musgosas y los acantos marmóreos; el manto que cubría el suelo se hacía más delgado; los caminos dibujaban su cinta más apagada; había ruedas ladeadas, con las llantas desencajadas, que se incrustaban en las roderas, picos abandonados que clavaban sus puntas en el borde exterior de los fosos estantíos, acueductos que alineaban sus luces a través de las hayas, y, de repente, a lo lejos, apareció una ciudad.

El hombre se apresuró y, por una puerta cuyas hojas se desencajaban, accedió. No hubo perro alguno, agresivo con los vagabundos, que le saludara con ladridos y amenazas, y el conquistador de las joyas místicas sintió su corazón palpar ante el misterioso aspecto del ensueño que brotaba. Como un rey cuyo renombre causa pavor y ve a las gentes enloquecidas huir de su presencia saqueando sus viviendas, se adentró en los barrios desiertos. Casas resquebrajadas, con la techumbre agujereada, con paredes vacilantes, bordeaban las calles vacías; las escalinatas, con sus peldaños sueltos, parecían haber desaprendido los pasos familiares; los senderos de los jardines adyacentes desaparecían bajo las malas hierbas, y las glicinias de los cenadores dejaban caer sus racimos sobre los bancos esculpidos, privados de las parejas de antaño. No obstante, a pesar de esta viudez de las cosas, el viajero sentía presencias hostiles tras las piedras apesadumbradas y, en los cruces, en los que murmuraban fontanas, aguardaba a los seres que, finalmente, acudieron.

Los vio aproximarse, vestidos con telas empali-



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

decidas, y su paso lento y vago evocaba sombras prisioneras, retenidas en los lugares que otrora habían amado. Se aproximó, sus dedos rozaron el manto de una mujer cuyos cabellos rubios se esparcían sobre el tejido glauco que ceñía sus hombros, y la mujer, sin estremecerse, sin dirigirle la mirada, se alejó. El viajero titubeó; tal vez, para seguirla, esperaba un gesto de sorpresa o de interrogación. Mas, indiferente, la dama no se volvió hacia aquel que no había alcanzado a ver sus pupilas.

Ante el hombre seguían desfilando los espectrales habitantes y ninguno parecía percibir su insólita llegada. Se mezcló entre los grupos para descubrir alguna palabra; las bocas se mantenían cerradas con obstinación, y, vagamente, comprendió que los caminantes se callaban no para zafarse de demandas indiscretas, sino más bien por su incapacidad de proferir palabra alguna. El miedo se estaba apoderando de él, quería oír una voz, aunque fuera la suya, que rompiera el encanto, que sacara a aquellas formas vanas de su fatídico sueño. Un niño se detuvo y, apoyándose en una estela, se quedó inmóvil: los pliegues de su ropaje se agitaban sobre sus piernas, que no estremecía temblor alguno. El viajero posó su mano sobre la cara inclinada e interrogó al niño. Los ecos dormidos se despertaron y propagaron las sílabas pronunciadas en vibraciones infinitas: el niño no contestó. El viajero alzó el rostro gacho y, aterrorizado, retrocedió: había visto los ojos.

Unos ojos enormes cuyas agudas pestañas parecían no haberse cerrado nunca; unos ojos profundos que ignoraban el velo de los párpados; unos grandes ojos apagados que no miraban; unos ojos vacíos que reflejaban los árboles y el cielo, espejos horribles y plácidos, insensibles al estremecimiento de las dichas, a las arrugas del dolor: ojos impasibles de ciego que vieran. Un pavor sin nombre poseyó al viajero. Sí, la quietud de los estanques en la noche cuando incluso la luna titila, la agonía de las gotas de agua en el cáliz de las

flores venenosas, el pegajoso cristal con el que el pulpo fascina a su presa le habían infundido un terror indecible, pero, ahora, ante el óbito imprevisto de esos ojos vivos, su carne se deshacía de angustia, el aliento de lo inexplicable revolvía sus huesos, y sentía la agonía de lo desconocido. Entonces, enloquecido, apartó de un empujón al niño, que se desplomó como se habría desplomado un mármol pasivo, y huyó. Tropezando con los adoquines de las calles, huyó, topándose con los insensibles autómatas que ahora engrosaban la multitud, enganándose con el terciopelo florido de las pellizas, y su turbación requería los vivaces bosques dejados atrás. Sin aliento, con las rodillas debilitadas y las piernas desfallecidas, se detuvo en una vasta plaza, ornada con columnatas de fustes torcidos; en el centro, solo, había un anciano acuclillado. El viajero lo miró detenidamente: la presencia del solitario consolaba su espíritu demente, al tiempo que despertaba en él emociones fraternales. La súbita tranquilidad que le serenaba no lo engañaba, había reconocido a un semejante y, lentamente, exclamó:

—¡Un hombre!

Ante la exclamación, el anciano levantó la frente:

—¿Qué vienes a hacer aquí, violentador? ¿De qué sórdida búsqueda te vales para profanar la ciudad en que las ilusorias sonoridades están muertas? ¿Por qué perturbas mi sueño, que puebla con su única palpitación estos palacios vencidos y estos pórticos? Vete, has perdido el camino que conduce a los tesoros anhelados.

—Sapientísimo —respondió el viajero—, contesta a la pregunta que te voy a formular, así liberarás mi alma del maléfico desconcierto y quizás me marche tranquilo.

—Habla, máxime si solo con mi respuesta podré alejar tu importuna presencia.

—Dime, asceta, dime quiénes son esos que deambulan por las calles taciturnas. ¿Qué castigo o voluntad los dejó así?



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

—Escucha, te haré saber la cólera de los dioses ultrajados y el poder de los elegidos a los que aman. Aquí se erguía la orgullosa ciudad de los mercaderes y los escribas, la ciudad de la que fueron proscritos los ritmos reconfortantes y las nobles armonías, la ciudad de los mimos abyectos y de las bailarinas lascivas, la ciudad de las dichas carnales y de los avaros deseos. Vestidos de púrpura y oro, cubiertos de suntuosas y pesadas joyas, los habitantes se regocijaban con la muerte de los aedos y en sus festines promulgaban la inanidad de las supremas esencias; incluso habían levantado un obelisco de basalto y sobre el obscuro símbolo habían escrito que el Misterio no era tal. Un día, un eremita magnificado por misteriosas austeridades, penetró en esta ciudad como tú lo has hecho hoy. Solemne, vino a sentarse en los festines de los ricos y censuró a los comensales ceñidos con corolas frescas. Primero, le escucharon con una indulgente sonrisa; después, removidos por sus palabras, capaces de suscitar en el fondo de algunas almas las creencias aletargadas y reavivar las aspiraciones funestas, alejaron al eremita, y los hijos de aquellos pobres lo persiguieron con piedras afiladas. Entonces, antes de franquear las puertas, aquel a quien pretendían expulsar se volvió hacia ellos: «—¡Oídme —dijo—, blasfemos! Seguid riendo en torno a vuestras mesas rebosantes, seguid riendo ante vuestros abominables lechos: reíd cuanto queráis, pues a partir de ahora no conoceréis más el temor».

»Vaya si rieron aquellos locos, felices de haber conquistado la paz. A partir de ese día, ignoraron los terrores de la noche: el agudo y delicioso escalofrío que se desploma del cielo en las noches sin luna, el suave estremecimiento que se siente al borde de los lagos esmaltados por los cálices de los

lotos blancos semejantes al ombligo de las vírgenes. No volvieron a sentir el divino temor que nace de los bosques fastuosos, ni la dulce angustia junto a las flores que sollozan al crepúsculo, ni la dolorosa emoción que propaga el viento del poniente al alba: no volvieron a sentir el Temor, padre de las dichas sutiles. La trivial turbación misma no volvió a arañar su corazón, y desaparecieron la agitación del jugador, inquieto ante la posibilidad de perder; el miedo del comerciante, que piensa en las flotas lejanas y amenazadas por la mar; el desasosiego del libertino al recordar los posibles males, recuerdo antaño excitante; el secreto terror que vuelve inefable la blasfemia. Con el miedo se esfumó todo júbilo, toda curiosidad, toda tentación, y no hubo a partir de entonces voluntad alguna que despertara del letargo los sentidos embotados.

»Tú los has visto, ¿no es así? Has visto a esos mercaderes y escribas, y sus pupilas heladas han aterrado tu razón. Les has preguntado y no han contestado: la indiferencia ha velado sus ojos y obturado sus oídos. Siguen procreando, no por satisfacción ni por deber, sino para que la maldición del santo al que ofendieron se perpetúe y para que su descendencia pueda, aún por mucho tiempo, atemorizar a los intrusos que se acerquen a ellos, como tú. Y yo, en busca de la soledad y el silencio, dejé los bosques en los que resuenan demasiadas existencias tumultuosas, hallé el refugio en el que mi pensamiento se recoge sin nada que lo perturbe, porque ya no vivo entre los vivos. Déjame, pues, desconocido; tu aliento hostil dispersa mis visiones.

El viajero se inclinó ante el anciano desdeñoso y retomó el camino, guiado por las verdes copas que nuevamente se desplegaban en el horizonte.



Gabriel de Lautrec

El muro

Traducción Rubén Molina Martínez

A Albert Lenoir

Hasta donde alcanza la memoria, esa humanidad se había cobijado bajo tiendas, como bajo una vestidura exterior. Tenían miedo del infinito a su alrededor y querían esconderse de su mirada. Sus primeras moradas fueron de una tela frágil que la arena del desierto, llegada desde lo profundo del horizonte, arañaba incansablemente. Los primeros pastores habían plantado en el suelo el bastón recurvo con el que, en su marcha, dirigían a los rebaños. Sus mantos, colocados sobre esta ingenua estructura, colgando a cada lado, fueron los muros tras los que resguardaron el misterio de su vida; el viento, que penetraba por los resquicios oblicuos, hacía llamear el hogar, en el centro, sobre dos piedras negras. A su alrededor, la familia se acuclilló y se creó.

Cuando hubieron encontrado abrigo, echaron de menos, humanos ya, la visión de las hojas y las nubes y de los animales a los que antaño, al vivir con ellos, veían apresurarse hacia las montañas o correr por la planicie variada. Para distraerse, decoraron el interior de su habitáculo disponiendo ramas verdes. Las plumas de las aves y las pieles de las bestias se extendieron por las paredes. Cuando, más tarde, el arte nació, los pintores imitaron la mentira de los objetos. El tapiz más suntuoso evoca el recuerdo debilitado, borrado en el muro, de las ramas de los árboles que cubrieron, en las épocas intermedias, el interior de las moradas humanas, para perpetuar ante la vista, a puerta cerrada, el paisaje de más allá. Y el mismo símbolo se concretaba en los monumentos más altivos que la ciencia de los tiempos pasados hacía construir. El hombre se había multiplicado. Encuentros de genio habían presentado ante los ojos de los sabios las ideas futuras. El alma de la humanidad había crecido con las moradas de la humanidad. De una parte a otra del globo, los pensamientos y las sensaciones volaban sobre alas de

fuego. Una ciudad desmesurada había nacido de las ciudades dispersas. Ya no había campos, y los montes habían inclinado su orgullo. Pero una ciudad universal, que franqueaba los torrentes y los desiertos, sembró lentamente sobre el planeta sus columnas y sus palacios.

Los muros de esos palacios dominaban la ciudad y resplandecían en el exterior grandioso como un sueño callado. Se prolongaban, hacia el cielo inmutable, líneas horizontales que se fundían, a su paso, con las nubes del mismo blanco delicado, formando bóvedas lentamente metamorfoseadas. Había hombres que, sentados en las terrazas, a partir de la forma de estas volutas, predecían el futuro. Había sacerdotes en los cruces, con varitas de espino en sus manos y tortuosas joyas colgando del cuello, que salmodiaban cuando pasaba alguien. Su mancha negra, en la parte baja de los muros, era pintoresca. Fluían fuentes entre dos paredes, y se veía otra galería subterránea, con cimas que temblaban reflejadas en el agua. Y esta blancura, que vista de lejos daba a la ciudad grandiosa el aspecto de un gigantesco campo de batalla en el que ejércitos de dioses muertos hubieran dejado sus osamentas de marfil, estaba, en su interior, recubierta de pinturas de los matices más nuevos. Más allá del violeta y más allá del rojo, la gama de colores se mostraba en todo su esplendor. Estaba realmente al borde de sus moradas, como un doble de su vida real, menos profundo, más trivial, que amaron por su silencio y duración.

Aquellos que, de tiempos antiguos, conservaban la niñez que, en el corazón de algunos, incluso en su vejez, jamás muere, prácticamente vivieron a partir de entonces de la vida muda de las imágenes que nunca han respirado. Se vio a adolescentes prendados de una musa pintada y a poetas celebrar con mesura, tañendo cuerdas nuevas, quimeras cuyo nombre, ni tan siquiera la imagen, estaba trazado en las fachadas de los santuarios.



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

¿Quién dirá dónde acaba la muerte, así como dónde comienza la vida? Si Aquel que hace todas las cosas creó a seres con consciencia o que, al menos, creen tener una consciencia fugitiva como un trazo de color o el eco de un sonido, ¿por qué habría de negarse esta consciencia a las creaciones más imperfectas del hombre? ¿Acaso no es la vida similar al licor de rubí que cada uno lleva entre sus dos manos ahuecadas en copa y del que bastaría con dejar caer una gota sobre el suelo para hacer surgir una flor de vida? La figura torpe que dibujamos sobre el papel porta una personalidad. Es un alma tanto más sutil cuanto que la forma es más imperfecta y sus sensaciones, escasas. Pero el cuadro de un gran artista ya respira. Tal imagen de santa, las manos alzadas, piensa en el paraíso perdido. No tiene más que un gesto, su pensamiento, eterno y simple; es una existencia carente de profundidad, pero dotada de un profundo encanto. ¿Acaso no hemos, durante horas, en las noches apenas atenuadas por una lamparilla, con la mirada fija, contemplado las flores triviales de los tapices en que el demonio de las imágenes nos hacía ver formas fantásticas y verosímiles que parecían surgir del muro? Y los monstruos de piedra que sobresalen en voladizo de las torres ojivales, como risotadas del monumento, ¿acaso pensáis que no tienen un alma, a fuerza de ser contemplados, en los recodos de las calles, por la multitud que alza el rostro, días o no de guardar, hacia el campanario? Pero no tienen más pensamiento que la lluvia, el sol, el viento, ni más visiones que la de las aves que pasan ante ellos, en el espacio, profiriendo agudos graznidos. Toda palabra pronunciada y toda línea trazada tienen un alma que las sigue, como las sombras temerosas seguían a la varita de oro al borde del Érebo negro. La vida está en todas partes; cada uno siembra en el espacio formas y sonidos. Y a aquel que se ha vuelto loco por haber fantaseado demasiado con su obra, lo que le ocurre es que su alma lo ha

abandonado para ir a animar la obra que creó. Una amante infiel, vanidosa por el hermoso castillo que el rey mandó erigir para ella, abandona a aquel que la ama para encerrarse tras las puertas de oro.

Nada muere. El infinito circula a través de las cosas finitas. Y este pueblo había tenido el sentido divino de multiplicar a su alrededor las formas de la existencia. Se veía, en sus moradas, junto a pinturas de las que sobresalen con vivos colores los guerreros con caballos bardados, los frescos ligeros que se asemejan a vírgenes envueltas en túnicas transparentes. Superficies de oro apagado cubrían el espacio entre dos puertas con columnas de pórfito; sobre el oro mate interrumpido por rostros pálidos, había manos que portaban tiorbas. Las bailarinas, a lo largo de las salas, despleaban sus teorías. En los templos, desnudos y divinos, los objetos de culto estaban representados sobre los muros. Lo único real era, en medio del santuario, sobre una mesa de pesado ébano, una copa de un metal desconocido.

Estos templos eran numerosos y estaban bordeados de columnas de mármol que tenían a su alrededor, a altura humana, bandas de tela negra sobre las que los símbolos de la inmortalidad se dibujaban con líneas de plata. Entre las columnas fluía el movimiento silencioso del pueblo. Las bocas pronunciaban palabras mágicas. Al fondo del templo había un muro, desde el suelo hasta las bóvedas y de un ala a la otra. Se alzaba allí, como una gran página vacía.

La religión de este pueblo era similar al muro. No se atrevían a reconocer la figura de un dios limitado. ¡Tantas veces se habían equivocado los pintores que, en el fondo de los coros, con pincel piadoso, habían evocado la imagen del adorado pintando elaboradas carnes! Sus ídolos ilustrados habían durado poco. Cada mil años, alguien llegaba y con su mano, mojada en los arroyos errantes, borraba la imagen del muro. Pero el mismo viajero,



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

en el mismo lugar, instauraba el rostro de otro dios.

Muchos de estos templos se encontraban a orillas del mar y, sin embargo, estaban rodeados de jardines con setos vivaces donde los misterios debían consumarse. Se oían, en las tardes de hojas agitadas y las noches maravillosas de insomnio, suspiros y sollozos. Al fondo de las galerías pasaban sacerdotisas con lámparas. Los sirvientes, con gran prisa, iban a buscar las arpas y las flautas labradas en la dócil madera negra. El viento llevaba hasta el mar, como un ligero homenaje, el olor de la mirra. El mar estaba allá, vasto aliento, el mar monótono sobre el que las nubes bajas levantan vanos monumentos.

En dirección opuesta al mar, se extendía la ciudad. Se expandió hacia la gran línea curva, ascendió las montañas, depositando en sus faldas racimos de humanidad. Una multitud gesticulaba en las calles, se veían brazos alzarse y apenas se oían gritos. Se abrían ventanas sobre el aire tierno. El silencio de esta ciudad sobrehumana clamaba en el infinito, y los pájaros errantes caían muertos de terror cuando sus alas venían a rozar las puertas de hierro con pesadas aldabas. El campo en el que, entre el murmullo de las hojas, volaban libres desaparecía todos los días. La tierra, ese ser viviente, se sentía poco a poco devorada por una lepra de mármol. Y las viviendas aisladas eran jalones colocados a lo largo del camino hacia el horizonte; así, las primeras casas, en el campo, en las cercanías de nuestras ciudades, acuden dispersas al encuentro del viajero para darle la bienvenida antes de la masa de tejados apretados.

Llegaron hasta el final del mundo, más allá de donde no hay tierra alguna antes de la caída al vacío. Y el cielo apareció arriba y abajo. La vida y la humanidad habían alcanzado su último hito. Guiados por la locura humana de encerrarse sin cesar y buscar puerilmente sobre la tela de la estrecha tienda el reflejo de la inmensidad, en lugar

de tender los brazos a lo ancho hacia esa misma inmensidad, se les ocurrió la vana idea de construir al borde del abismo la muralla suprema en la que algún niño divino podría, en un paseo ocioso, trazar de manera torpe su nombre con un carbón consumido. Este muro debía resumir el esfuerzo. Fue similar a ese muro oscuro que los hombres de tiempos pasados imaginaban en el horizonte del espacio, cuando aún no sabían que el espacio es infinito. Trajeron bloques de piedra y de hierro. Una poderosa voluntad elevó las pesadas cargas. En los tiempos antiguos se manifestaba en palabras musicales la energía de los magos. Un solo gesto hace que todo se mueva. Bajo el sol y bajo la lluvia temblorosa, esclavos arquearon su espalda fatigada. Desaparecieron generaciones, extenuadas como tribus de hebreos. Y esta muralla recordó con armonía los monumentos del viejo Egipto. La humanidad, salida de la cuna, había colocado, por adivinación, las pirámides en el centro del mundo conocido. Ahora, en el crepúsculo, un muro inmenso seguía la curvatura del horizonte, alejado del centro en virtud del rito de las ondulaciones que provoca una piedra lanzada al agua.

El sol se levantaba tras el muro y, durante toda la jornada, su ojo triste erraba sobre la ciudad sucesivamente. Por la tarde, se inclinaba hacia el mar, donde su globo rojo se deformaba, antorcha que una mano deja caer y se estrella contra el suelo. Los frontones agudos de las viviendas conservaban aún en su punto más alto una doradura de claridad. Abajo, en las inextricables calles, la multitud se movía ya entre la negrura. En esa hora trágica anterior a la noche, la silueta de la ciudad entera se recortó en líneas de érebo sobre la blancura póstuma del muro. Entonces, aquellos que con sus manos y sus pechos jadeantes habían izado los bloques de mármol y los habían superpuesto hacia el firmamento, se reunieron al borde de la ciudad y empezaron a gemir.



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

Sus manos convulsivas cubrieron sus ojos. El arrepentimiento, ese dios apagado, nació en sus corazones. Frente a la obra altiva, acababan de acordarse del pequeño muro de piedras secas que una cabra de Galilea podía franquear y que, recubierto de vid y hiedra, encerraba antaño el dominio de su felicidad pueril.

En la plataforma más alta se encontraba una capilla consagrada a Eróstrato. Los sacerdotes que, como en todos los tiempos, se sucedían ante el fuego, lámpara de iglesia católica o antorcha latina de las vestales, recibieron de las manos de la multitud errante, con las rodillas desgastadas, oraciones, incienso, oro. La única ventana ojival, en las paredes lisas del templo, era un ojo escarlata abierto. Hubo hombres que pasaron los días tendidos sobre las plataformas, en distintas actitudes que hablaban de la misma inquietud. Se habían envuelto en sus mantos, y las mujeres, al alba, no olvidaban, ante un espejo, los cuidados pueriles. Hasta el día en que una de ellas creyó distinguir, como llegada del espacio, una ligera sombra en su espejo. ¿Qué dios feroz y vagabundo, respirando por su boca, lo había ensombrecido? Los sacerdotes reavivaron bajo las mirras los carbones ardientes. Cuando cayó el manto crepuscular,

todo el pueblo se levantó, en un último esfuerzo algo fatigado. Pero, de repente, a unas profundidades incalculables, como otra gran página en blanco, en las nubes, un muro irreal se alzó.

Vanos fueron los gritos mesurados de los sacerdotes, vanas las súplicas de la multitud maravillada. Tras la visión, nada más ocurrió. Apenas si, sobre la pantalla vacía, pasaron, insospechados, los humos grises de las copas de perfume y de las hogueras. El enigma desvaído duró hasta que se hizo de día. Hacia el alba, se desvaneció, y el pueblo, lentamente, con el corazón ahora solo para siempre, se encaminó hacia la ciudad. La tristeza humana respiró. El misterio, una vez más, había guardado fielmente la palabra dada otrora, y el dios futuro seguía siendo futuro. Pues no se podía acoger si no era con sonrisas, en medio de la duda universal, el cuento de un adolescente perdido en la multitud y turbado por el recuerdo de las hermosas leyendas con las que, en lugar de con historias groseras, se acunaba el sueño ligero de los niños. Decía haber atisbado, en lo que dura una nota musical, sobre el muro, una forma de mujer inmóvil, envuelta en un velo de pliegues numerosos, y que llevaba sobre su velo, en la frente, el sello bien conocido de la eternidad.



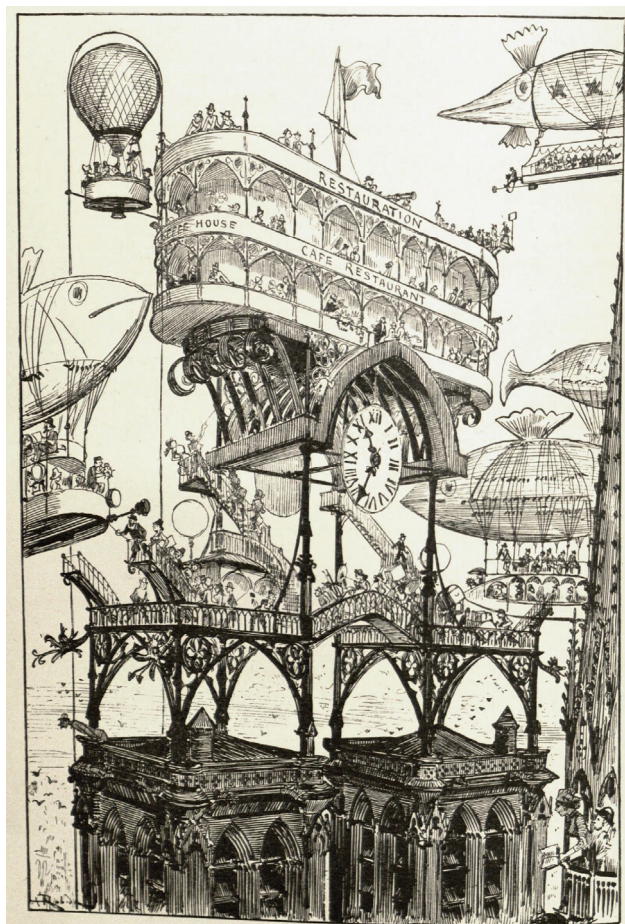
Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

Es en 1903 cuando *Звезда* [*La estrella*] ve la luz entre las páginas de la publicación petersburguesa *Журнал для всех* [*Revista para todos*]. Obra del médico y escritor Vikenti Vikéntievich Smidóvich (1867-1945), más conocido por su pseudónimo literario Veresáyev, este cuento de ambientación oriental trasciende el frenesí de su época para abordar algunas de las contradicciones atemporales del ser humano.

Constelada de contrastes entre luces y sombras, revelación y autoengaño, resignación y temeridad, esperanza y desesperanza, esta brillante narración alegórica nos invita a reflexionar sobre el sentido de la vida conjurando los fantasmas de una verdad prematura.

La traducción que sigue está realizada a partir del texto ruso incluido en Вересаев, В. В. (1987), *Повести и рассказы*. Moscú: Классики и современники. Para la transcripción de los nombres al español, me he basado en el sistema que propone la Fundéu por considerarlo el más cómodo para los lectores hispanohablantes.

Por último, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a Marina Vinográdova, que ha tenido la amabilidad de facilitarme el texto de partida, y a Svetlana Gorsheneva, que ha iluminado mi traducción con sus valiosos consejos. ●





Vikenti Vikéntievich Veresáyev

La estrella *Cuento oriental*

Nota y traducción de Ricardo Muñoz Nafría

Esto sucedió en tiempos remotos, en un lugar lejano y desconocido.

Sobre él reinaba una negra noche eterna. Pútridas nieblas se alzaban sobre una tierra cenagosa y se extendían en el aire. Las personas nacían, crecían, amaban y morían entre húmedas tinieblas.

Pero, a veces, el soplo del viento dispersaba las grávidas evaporaciones de la tierra. Entonces, desde el lejano firmamento, las brillantes estrellas contemplaban a los humanos. Comenzaba una celebración general. Estos, que habían permanecido a solas en moradas oscuras cual bodega, concurrían en la plaza y entonaban himnos al cielo. Los padres señalaban las estrellas a sus hijos y les enseñaban que en el afán por ellas radican la vida y la felicidad del ser humano. Los jóvenes y las muchachas escrutaban el cielo con avidez y en el alma se apresuraban hacia él desde las tinieblas que oprimían la tierra. Los sacerdotes oraban a las estrellas. Los poetas cantaban en su honor. Los científicos estudiaban sus caminos, su número y tamaño, y realizaron un hallazgo importante: resultó que ellas, despacio pero sin interrupción, se aproximan a la tierra. Diez mil años atrás —así lo afirmaban fuentes totalmente fidedignas— a duras penas se podía distinguir la sonrisa en el rostro de un niño a paso y medio de distancia. Ahora, en cambio, cualquiera podría fácilmente a tres pasos enteros. No había ninguna duda de que, en algunos millones de años, el cielo se iluminaría con luces resplandecientes, y a la tierra llegaría el reino de una radiante luz eterna. Todos aguardaban pacientemente el dichoso momento y morían con la esperanza puesta en él.

Así transcurría durante largos años la vida de los humanos, apacible y serena, y entraba en calor con la mansa fe en las lejanas estrellas.

En una ocasión, los astros del firmamento relucían con un fulgor especial. La gente se agolpó en la plaza y, con muda devoción, alzó su alma hacia la luz eterna.

De repente, entre la multitud se oyó una voz:

—¡Hermanos! ¡Cuánta luz y esplendor allá, en las excelsas llanuras celestes! ¡Y aquí, en cambio, cuánta humedad y tinieblas a nuestro alrededor! Se consume mi alma, privada de vida y libertad en una oscuridad eterna. ¿Qué haremos hasta que, tras millones de años, la vida de nuestros descendientes lejanos se llene de luz imperecedera? Nosotros, nosotros necesitamos esta luz. La necesitamos más que el aire y el alimento, más que a la madre y la amada. ¿Quién sabe? Quizá exista un camino a las estrellas. Quizá seamos capaces de arrancarlas del cielo y alzarlas aquí, entre nosotros, para regocijo de toda la tierra. Así pues, ¡vayamos en busca del camino, vayamos en busca de luz para la vida!

En la asamblea se hizo el silencio. Entre susurros se preguntaban unos a otros:

—¿Quién es este?

—Es Adeíl, un joven irreflexivo e indómito.

De nuevo se hizo el silencio. Y tomó la palabra el anciano Tsur, maestro de mentes despiertas, luz de ciencia:

—¡Querido joven! Todos nosotros comprendemos tu melancolía. ¿Quién, en su momento, no la ha padecido? Mas es imposible que una persona arranque del cielo una estrella. El borde de la tierra termina con simas y abismos profundos. Más allá hay peñascos escarpados. Y a través de ellos no existe ningún camino a las estrellas. Así hablan la experiencia y la sabiduría.

A lo que Adeíl respondió:

—No es a vosotros, los sabios, a quienes yo me dirijo. La experiencia cubre vuestros ojos con albugos, y la sabiduría os ciega. ¡Os exhorto a vosotros, los jóvenes y valientes de corazón, a quienes aún no ha aplastado una sabiduría decrepita y senil!

Y aguardó respuesta.

Los primeros contestaron:

—Nosotros iríamos de buen grado. Sin embar-



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

go, somos la luz y la alegría en los ojos de nuestros padres, y no podemos causarles penas.

Los segundos contestaron:

—Nosotros iríamos de buen grado. Sin embargo, acabamos de empezar a construir nuestras casas, y tenemos que terminarlas.

Los terceros contestaron:

—¡Salud, Adeíl! ¡Nosotros vamos contigo!

Entonces, se alzaron muchos jóvenes y muchachas. Y fueron tras Adeíl. Marcharon a una lejanía lóbrega y temible. Y la oscuridad los engulló.

Transcurrió mucho tiempo.

De cuantos marcharon no hubo noticia. Las madres lloraron irreflexivamente a sus difuntos hijos, y la vida volvió a fluir como antes. De nuevo, entre húmedas tinieblas nacían, crecían, amaban y morían las personas con la serena esperanza de que, en miles de siglos, descendiera la luz a la tierra.

Pero he aquí que en una ocasión, sobre el oscuro borde de la tierra, el firmamento se iluminó débilmente con un fulgor titilante. La gente se agolpaba en la plaza y preguntaba:

—¿Qué es eso de ahí?

El cielo se volvía más claro a cada hora. Rayos azules se deslizaban por las nieblas, perforaban las nubes, con amplia luz inundaban las llanuras celestes. Los sombríos nubarrones, despavoridos, se arremolinaban, se atropellaban entre sí y huían lejos. Con un brillo cada vez mayor, los triunfantes rayos se propagaban por el cielo. Y un estremecimiento de alegría sin precedentes recorría la tierra.

Fijamente escrutaba el horizonte el anciano sacerdote Satsói, que manifestó pensativo:

—Semejante luz solo puede proceder de una eterna estrella celeste.

A lo que Tsur, maestro de mentes despiertas, luz de ciencia, replicó:

—¿Pero cómo ha podido el astro descender a la

tierra? No disponemos de ningún camino a las estrellas, ni ellas a nosotros.

En cambio, el cielo se volvía más y más claro. Y, de repente, sobre el borde de la tierra destelló cegador un punto radiante.

—¡Una estrella! ¡Viene una estrella!

Y, con tempestuosa alegría, la gente corrió a su encuentro.

Brillantes como el día, los rayos expulsaban a su paso las pútridas nieblas, que, desgarradas y desgredadas, se agitaban y se pegaban al suelo. Pero aquellos los golpeaban, las hacían pedazos y las hincaban en él. El horizonte quedó iluminado y despejado. Las personas vieron cuán amplio es, cuánto espacio libre hay en la tierra y cuántos hermanos viven en todas direcciones.

Y con tempestuosa alegría corrían al encuentro de la luz.

Por el camino marchaba Adeíl con paso tranquilo y de un rayo sujetaba en lo alto una estrella arrancada del cielo. Estaba solo.

Le preguntaron:

—Pero, ¿dónde están los demás?

A lo que, con voz entrecortada, respondió:

—Han perecido todos. Creaban caminos al cielo a través de simas y abismos. Y han perecido con la muerte de los valientes.

Las multitudes, jubilosas, rodearon al portador de la estrella. Las muchachas lo cubrían de flores. Resonaban gritos de entusiasmo:

—¡Gloria a Adeíl! ¡Gloria a quien nos ha traído la luz!

Él entró en la ciudad, se detuvo en la plaza y con la mano en alto sujetaba el radiante astro. Y el júbilo se propagó por toda la ciudad.

Transcurrieron los días.

Como antes, la estrella brillaba resplandeciente en la plaza, en la mano bien alzada de Adeíl. Pero hacía ya tiempo que el júbilo estaba ausente en la ciudad. Los habitantes caminaban enfadados y malhumorados, con la mirada gacha, e intenta-



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

ban no mirarse los unos a los otros. Cuando tenían que cruzar la plaza, sus ojos se enardecían de lóbrega hostilidad al reparar en Adeíl. No se oían canciones. No se oían oraciones. En lugar de las pútridas nieblas expulsadas por la estrella, una ira negra y sombría se condensaba sobre la ciudad cual niebla invisible. Se condensaba, crecía y se intensificaba. Y bajo su peso resultaba imposible vivir.

Así pues, he aquí que una persona salió corriendo a la plaza con un chillido. Ardían sus ojos, su rostro estaba desfigurado por una ira que le había desgarrado el alma. Loco de rabia gritaba:

—¡Fuera la estrella! ¡Fuera el maldito portador de la estrella! Hermanos, ¿acaso las almas de todos vosotros no chillan por mi boca? ¡Fuera la estrella, fuera la luz que nos ha privado de vida y alegría! Vivíamos tranquilamente entre tinieblas, amábamos nuestras dulces moradas, nuestra apacible vida. Y contemplad qué ha sucedido. Llegó la luz y ya no hallamos deleite en nada. Las casas están apretadas en montones sucios y deformes. Las hojas de los árboles, pálidas y resbaladizas como la piel del vientre de una rana. Contemplad la tierra: se encuentra toda cubierta de suciedad ensangrentada. ¿De dónde procede esta sangre, quién lo sabe? Pero se adhiere a las manos, su olor nos acosa en la comida y en el sueño, envenena y debilita nuestras humildes oraciones a las estrellas. ¡Y en ningún lugar existe salvación de la insolente luz, que se cuela por todas partes! Penetra en nuestros hogares, y he aquí lo que vemos: en ellos, la suciedad está pegada por doquier; ha arraigado en las paredes, ha tapado las ventanas, se acumula en las esquinas formando hediondos montones. Ya no podemos besar a nuestros seres amados: a la luz de la estrella de Adeíl se han vuelto más repugnantes que los gusanos de las tumbas; sus ojos son pálidos como cochinitas, sus blandos cuerpos están cubiertos de manchas y adoptan un aspecto mohoso. Así que ya no pode-

mos mirarnos los unos a los otros: ante nosotros no vemos a una persona, sino la vejación de una persona... Cada uno de nuestros pasos secretos, cada movimiento oculto lo alumbra la inexorable luz. ¡Resulta imposible vivir! ¡Fuera el portador de la estrella, que se extinga la luz!

Y otros le secundaron:

—¡Fuera! ¡Viva la oscuridad! Solo desgracia y maldición acarrea a los humanos la luz de las estrellas... ¡Muerte al portador de la estrella!

Entonces, la multitud empezó a agitarse de forma amenazadora. Con un rugido furioso intentaba embriagarse, sofocar el horror ante su gran injuria a la luz. Y avanzó hacia Adeíl.

Pero la estrella brillaba con un resplandor letal en la mano de su portador, y ellos no podían acercarse a él.

—¡Hermanos, deteneos! —se oyó de repente la voz del anciano sacerdote Satsói—. Incurriréis en un grave pecado para vuestra alma si maldecís la luz. ¿A quién oramos, con qué vivimos sino con ella? Mas tú también, hijo mío —se volvió hacia Adeíl—, tú también has cometido un pecado no menor al bajar una estrella a la tierra. Ciertamente el gran Brahma dijo: «Bienaventurado quien se afana por las estrellas». Pero aquellos cuya sabiduría ha tornado insolentes han comprendido mal la palabra del universalmente Venerado. Los discípulos de sus discípulos dilucidaron el verdadero sentido que encierra la oscura enseñanza del Omnisapiente: el ser humano debe afanarse por las estrellas solo de pensamiento, pero la oscuridad es tan sagrada en la tierra como la luz en el cielo. Y he aquí que tú has desdeñado esta verdad con tu mente altiva. Así pues, ¡arrepíentete, hijo mío, arroja la estrella y que reine en la tierra la paz de antes!

Adeíl se sonrió.

—¿Pero tú piensas que, si la arrojo, la paz en la tierra no se habrá extinguido ya para siempre?

Y, con horror, los presentes sintieron que Adeíl



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

había dicho la verdad, que la paz de antes ya no regresaría jamás.

Entonces, dio un paso al frente el anciano Tsur, maestro de mentes despiertas, luz de ciencia.

—Has obrado de manera irreflexiva, Adeíl, y tú mismo ves ahora los frutos de tu irreflexión. De acuerdo con las leyes de la naturaleza, la vida se desarrolla despacio. Y despacio se aproximan en ella las lejanas estrellas. Con su luz en constante acercamiento se reforma constantemente también la vida. Mas tú no querías esperar. Por tu cuenta, arrancaste una estrella del cielo y has alumbrado intensamente la existencia. ¿Y cuál ha sido el resultado? Ahí se encuentra esta justo ante nosotros: sucia, lastimera y deforme. ¿Pero acaso antes no sospechábamos que fuera así? ¿Y suponía eso un problema? No es muestra de gran sabiduría arrancar una estrella del cielo y alumbrar con ella las deformidades de la tierra. No, emprende la negra y ardua labor de reformar la vida. Entonces verás si resulta sencillo limpiarle la suciedad acumulada durante siglos, si se puede lavar esta inmundicia incluso con todo un mar de la luz más radiante. ¡Cuánta inexperiencia pueril demuestra tu conducta! ¡Cuánta incomprensión de las condiciones y las leyes de la vida! Y he aquí que, en lugar de alegría, has traído a la tierra aflicción; en lugar de paz, guerra. Claro que tú podrías, y ahora puedes, resultar de provecho para la vida: destruye la estrella, toma de ella tan solo un fragmento, y este alumbrará la existencia en la medida justa y necesaria para trabajarla de forma fructífera y razonable.

A lo que Adeíl respondió:

—¡Has dicho la verdad, Tsur! No alegría, sino aflicción, ha traído la estrella; no paz, sino guerra. No es esto lo que yo esperaba cuando trepaba por escarpados peñascos hacia las estrellas, cuando mis compañeros se precipitaban y caían al abismo a mi alrededor... Pensaba: por lo menos uno de nosotros alcanzará el objetivo y portará a la tierra

una estrella; y bajo su intensa luz comenzará en ella una vida reluciente y clara. Pero cuando me encontraba de pie en la plaza, cuando a la luz de la estrella celeste vi vuestra vida, comprendí que mis sueños habían sido una locura. Comprendí que necesitáis la luz tan solo en el inalcanzable cielo para inclinaros ante ella en los instantes solemnes de la vida. En la tierra, en cambio, las tinieblas os son más queridas que cualquier cosa, para ocultaros los unos de los otros y, principalmente, para alegraros de vosotros mismos, de vuestra lóbrega existencia corroída por el moho. Pero todavía más que antes, he sentido que resulta imposible vivir esta vida, que, con cada gota de su ensangrentada suciedad, con cada mancha de húmedo moho, incesantemente clama al cielo... Ahora bien, os puedo consolar: mi estrella lucirá por poco tiempo. Allá, en el lejano firmamento, las estrellas cuelgan y resplandecen por sí solas. Pero una vez arrancadas de él, bajadas a la tierra, no pueden brillar si no es alimentándose de la sangre de su portador. Yo siento que mi vida, como en una mecha, asciende por mi cuerpo hacia la estrella y se consume en ella. Un poco más y se habrá consumido por completo. Además, es imposible transferir la estrella a nadie: se extingue junto con la vida de su portador, y cada cual debe obtener otra de nuevo. Así pues, me dirijo a vosotros, los honrados y valientes de corazón. Tras haber conocido la luz, ya no querréis vivir en tinieblas. Marchad lejos y traed aquí nuevas estrellas. Largo y arduo es el camino, pero a pesar de eso, a vosotros os resultará más sencillo que a nosotros, los primeros que en él perecieron. Los senderos están creados; los caminos, marcados. Vosotros regresaréis con estrellas, y su luz ya no se agotará en la tierra. Eso sí, con su fulgor inextinguible será imposible una vida como la de ahora. Las ciénagas se secarán. Las negras nieblas desaparecerán. Los árboles verdearán resplandecientes. Y aquellos que con furia arremeten ahora contra la estrella,



Cuatro ciudades simbólicas finiseculares

les guste o no, emprenderán la reforma de la vida. De hecho, toda su cólera actual se debe a que — según sienten— con la luz les resulta imposible vivir como viven. La existencia se tornará grande y pura. Y será hermosa a la radiante luz de las estrellas, que se alimentan de nuestra sangre. Pero cuando por fin descienda hacia nosotros el cielo estrellado y alumbre la vida, dignos de la luz hallará a los humanos. Y entonces ya no será necesaria nuestra sangre para alimentar esta eterna luz perpetua...

La voz de Adeíl se cortó. Las últimas gotas de sangre escaparon de su pálido rostro. Se doblaron las rodillas del portador de la estrella y este cayó. Cayó con él la estrella. Cayó, empezó a crepitar en la suciedad ensangrentada y se extinguió.

Por todos lados se abalanzó la negra oscuridad y se cerró sobre la apagada estrella. De la tierra se alzaron resucitadas las nieblas, comenzaron a arremolinarse en el aire. Y a través de ellas, como tímidas lucecitas lastimeras, brillaban en el lejano firmamento las lejanas, impotentes e inofensivas estrellas.

Transcurrieron los años.

Como antes, entre húmedas tinieblas nacían, crecían, amaban y morían las personas. Como antes, la vida parecía apacible y tranquila. Pero un profundo desasosiego y descontento la desgastaba en las tinieblas. La gente intentaba y no podía olvidar lo que la brillante estrella había alumbrado con su efímera luz.

Envenenadas estaban las apacibles alegrías de antes. La mentira había arraigado en todo. Uno oraba con devoción a la lejana estrella y empezaba a pensar: «¿Y si sale otro loco y nos trae aquí una estrella?» Entonces, la lengua se trababa, y la devota ensoñación se trocaba en cobarde estremecimiento. El padre enseñaba al hijo que en el afán por las estrellas radican la vida y la felicidad del ser humano. Pero, de repente, destellaba un pensamiento: «¿Y si de verdad se enciende en mi hijo el afán por la luz de aquellas y, como Adeíl, marcha tras una estrella y la trae a la tierra!» Entonces, se apresuraba a explicarle que la luz, por supuesto, es buena, pero resulta una locura intentar bajarla a la tierra. Hubo tales locos, y perecieron ignominiosamente sin resultar de provecho para la vida.

Esto mismo enseñaban los sacerdotes a la gente. Esto mismo demostraban los científicos. Pero en vano sonaban los sermones. A cada instante se propagaba la noticia de que cierto joven o cierta muchacha habían abandonado el nido natal. ¿A dónde? ¿No será por el camino indicado por Adeíl? Y con horror sentían las personas que, si la luz volviera a brillar en la tierra, les gustara o no, tendrían que emprender finalmente una labor inmensa, y no podrían escapar de ella a ninguna parte.

Con angustioso desasosiego escrutaban el negro horizonte. Y les parecía que sobre el borde de la tierra ya empezaba a titilar el trémulo destello de las estrellas al aproximarse.

1903

Normas de publicación

1. Los trabajos enviados deberán estar escritos en español o en inglés.

2. Se aceptarán dos tipos de trabajos:

- *Miscelánea*: textos breves de especial relevancia para los estudios sobre ciencia ficción basados en reflexiones personales de tipo ensayístico no académico.
- *Reflexiones*: Artículos académicos originales con bibliografía, para la sección de «Reflexiones».
- *Obras*: En esta sección se incluyen las reseñas de libros recientes o más antiguos.
- *Recuperados*: traducciones de textos ficticios o ensayísticos relacionados con la ficción especulativa traducidos de cualquier lengua al inglés o al español (salvo del inglés al español). Los textos originales deberán ser obra de autores fallecidos antes de 1945 y/o serán de dominio público. Serán textos completos (cuentos, poemas, ensayos, obras dramáticas breves, etc.) de una extensión máxima de 10 000 palabras en su traducción. No se admitirán fragmentos de textos extensos (por ejemplo, capítulos o pasajes de novelas, etc.). A la traducción precederá una nota introductoria (1 000 palabras como máximo) sobre el autor y la obra originales, incluida información sobre la fuente de la traducción (fecha, publicación, etc.).

3. Los trabajos se enviarán en formato Microsoft Word (.doc o .docx), mediante envío directo por email a uno de los tres coeditores.

4. Los trabajos enviados deberán ser inéditos y no se podrán someter a la consideración de otras revistas mientras se encuentren en proceso de evaluación en *Hélice*. Excepcionalmente, *Hélice* podría aceptar publicar la traducción al español o al inglés de un texto ya publicado en otras lenguas o que se haya publicado en un libro agotado o imposible de encontrar fuera del país de edición, en todos los casos con indicación de la fuente original y previa autorización documentada de la publicación o editorial originales, así como del autor en su caso.

5. Todos los trabajos deberán ir acompañados de un documento aparte especificando:

- Título, en castellano y en inglés.
- Nombre del autor(es) o autora(s).
- Filiación institucional: universidad o centro, departamento, ciudad y país, o simplemente «investigador(a) independiente».
- Dirección de correo electrónico. En el caso de artículos de autoría múltiple, se deberá especificar la persona que mantendrá la correspondencia con la revista.

6. El texto de los artículos de la sección de «Reflexiones» irá precedido de un resumen (200 palabras como máximo) y un máximo de 7-8 palabras clave, tanto en inglés como en castellano.

7. El texto de los artículos deberá enviarse anonimizado, sin citas, agradecimientos, referencias y demás alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor/a.

8. Los artículos de las secciones de «Reflexiones» tendrán una extensión máxima de 10 000 palabras, incluyendo el resumen, las notas y la bibliografía. Los textos de las secciones *Miscelánea* y *Obras* tendrán una extensión máxima de 5 000 palabras.

9. El formato del texto deberá respetar las siguientes normas:

- Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12, salvo las notas de pie de página, que deberán ir en tamaño 11.
- Texto a 1 espacio y medio y justificado, salvo las notas de pie de página y las obras citadas, que deberán ir a 1 espacio.
- Las notas irán numeradas consecutivamente al pie de la página correspondiente y no al final del texto. Se recomienda reducir su uso al máximo y que ese uso sea explicativo y nunca de citación bibliográfica.
- Las llamadas de nota se colocarán antes de los signos de puntuación en los trabajos en español y después de dichos signos en los trabajos en inglés.

10. Las citas deberán respetar las siguientes normas:

- Las citas aparecerán en el cuerpo del texto y se evitará utilizar notas al pie cuya única función sea bibliográfica.
- Se citará entre paréntesis, incluyendo el apellido del autor/a, el año y la página o páginas citadas; por ejemplo, (Ruthven, 1990: 145).
- Cuando en dos obras del mismo autor coincida el año se distinguirán con letras minúsculas tras el año; por ejemplo, (Teelock, 2005a: 42).
- Si los autores son dos, se citarán los dos apellidos unidos por «y» (en español) y «&» (en inglés): (Maillard & Pujol, 2007); cuando los autores sean más de dos, se citará el apellido del primer autor seguido de «et al.» (Sundaram, Vivan *et al.*, 1972), aunque en la referencia de la bibliografía final se indicarán los nombres y apellidos de todos los autores.
- Las citas literales irán entrecomilladas (comillas españolas [«»] en los textos en español y comillas inglesas [“”] en los textos en esta lengua) y seguidas de la correspondiente referencia entre paréntesis, que incluirá obligatoriamente las páginas citadas; si sobrepasan las cuatro líneas o las 50 palabras, se transcribirán separadamente del texto principal, sin entrecomillar, con mayor sangría a la izquierda (1 cm) y menor tamaño de letra (11).

11. La lista completa de referencias bibliográficas se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Obras Citadas». Las referencias se redactarán según las siguientes normas:

- Se incluirán todas las referencias a la bibliografía secundaria que hayan sido citada, así como de los textos de bibliografía primaria comentados o con texto citado. Estas referencias figurarán en la lista final.
- El orden será alfabético según el apellido del autor/a. En caso de varias referencias de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente según el año. Primero se incluirán las referencias del autor/a en solitario, en segundo lugar las obras compiladas por el autor/a, y en tercer lugar las del autor/a con otros coautores/as.

12. El formato de las referencias respetará las normas siguientes:

Libros: apellido(s) del autor/a, nombre(s) del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título en cursiva, lugar de publicación y editorial, según los ejemplos siguientes:

- Calvo Carilla, José Luis (2008). *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.

- Díez, Julián, y Fernando Ángel Moreno (eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- James, Edward & Farah Mendlesohn (eds.) (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moylan, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen.

Capítulos de libros: apellido(s) del autor/a, nombre(s) del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título del capítulo o sección entrecomillado («» o “”, según la lengua del trabajo presentado), autor/a del libro, título del libro en cursiva, lugar de publicación, editorial y las páginas. Por ejemplo:

- Ginway, M. Elizabeth (2011). “Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English”, Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills (Basingstoke, Hampshire): Palgrave Macmillan, 179-201.
- Peregrina, Mikel (2014). «Rasgos de la novela negra en el ciberpunk a través de *La sonrisa del gato*, de Rodolfo Martínez», A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 151-158.

Artículos de revista: apellido del autor/a, nombre completo del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título del artículo entrecomillado («» o “”, según la lengua del trabajo presentado), título de la revista en cursiva, volumen, número y páginas, según el ejemplo siguiente:

- López-Pellisa, Teresa (2017). «Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XXI», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2: 47-79.
- Yeates, Robert (Winter 2017). “Urban Decay and Sexual Outlaws in the *Blade Runner* Universe”, *Science Fiction Studies*, 44.1: 65-83.

Ediciones originales: cuando el año de la edición original no coincida con el de la edición que se está citando, se citarán ambas fechas en la referencia. Por ejemplo:

- Bradbury, Ray (1953, 2012). *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.
- Araquistáin, Luis (1923, 2011). *El archipiélago maravilloso*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto.

Los artículos de internet: se cita igual que los artículos en papel, añadiendo la dirección URL y la fecha de acceso. Por ejemplo:

- Jakubowski, Max (25 March 2011). "Science Fiction Noir", *Mulholland Books*. <http://www.mulhollandbooks.com/2011/03/25/science-fiction-noir/> (Acceso: 6 de agosto de 2017).
- Martín Rodríguez, Mariano (2015). «Un manuscrit de savi o de boig» y el género de la visión cósmica», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, II.4: 63-74. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_4_vol_II.pdf (Acceso: 6 de agosto de 2017).

Las **obras audiovisuales, juegos incluidos**, se referenciarán de acuerdo con las normas de la MLA.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores deben aceptar los términos siguientes:

- Los autores conservan los derechos de autor.
- Los textos publicados en *Hélice* quedan sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia Internacional Creative Commons tipo Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Se puede distribuir o comunicar públicamente al artículo, y se puede citar (siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista), pero no se pueden hacer obras derivadas ni usarlo comercialmente, derecho que retiene solo el autor.

c. Los autores pueden establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en *Hélice*.

d. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web) antes y durante el proceso de envío, ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados (Véase The Effect of Open Access).

Declaración de confidencialidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico publicados en *Hélice* solo se utilizarán para los fines expresamente establecidos y no se comunicarán a nadie ni tendrán ningún otro uso.

Dirección de envío

Los trabajos se enviarán por correo electrónico a los editores de la revista, a quienes se podrán hacer asimismo preguntas y consultas al respecto:

Sara Martín Alegre
(Sara.Martin@uab.cat)
Mariano Martín Rodríguez
(martioa@hotmail.com)
Mikel Peregrina
(peretorian@gmail.com)

Author Guidelines

1. Manuscripts should be written in Spanish or English.

2. The journal accepts several types of contribution:

- *Miscelánea* (miscellanea): this includes brief texts relevant for science fiction studies based on personal reflections with non-academic essay form.
- *Reflexiones* (reflections): original academic articles with bibliography.
- *Obras* (works): this section includes reviews of recent or older books.
- *Recuperados* (retrieved works): translations of essays or fictional texts related to speculative fiction translated from any language into English or Spanish (except from English into Spanish). The original texts must be the work of authors deceased before 1945 and / or in the public domain. They should be complete texts (stories, poems, essays, short dramatic works, etc.) of a maximum length of 10,000 words in their translated version. Fragments of longer texts (for example, chapters or fragments of novels, etc.) will not be accepted. The translation shall be preceded by an introductory note (maximum 1,000 words) on the original author and work, including information on the origin of the source text (date, publication, etc.) for the translation.

3. Manuscripts should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format directly by email to one of the co-editors (see below).

4. Manuscripts cannot have been previously published and should not be under consideration in any other journal while they are being considered for publication in *Hélice*. As an exception, *Hélice* can accept Spanish or English translations of any text published in another language, in an out-of-print book or in any publication impossi-

ble to find outside the relevant country, provided the original source is referenced and with documented consent by the original publication or publishing house, as well by the author when applicable.

5. All texts shall be preceded by a cover sheet in which authors will specify the following information:

- Title, in both Spanish and English.
- Complete name/s of the author/s.
- Institutional affiliation: university or centre, department, city and country, or simply “independent scholar.”
- E-mail address. All correspondence will be sent to this address. If the manuscript is co-authored, a second contact address should be specified.

6. The text of the papers in the section *Reflexiones* should be preceded by an abstract of no more than 200 words, and 7-8 keywords. The abstract and the keywords should be provided both in Spanish and English.

7. The text of articles should be sent in an anonymized version: the author/s will suppress (under the label of *anonymized*) any quotes, acknowledgements, references and allusions that may facilitate their identification either directly or indirectly.

8. Articles will have a maximum length of 10,000 words, including bibliography, abstract and notes. Texts sent to the *Miscelánea* y *Obras* sections shall not exceed 5,000 words.

9. The text format should conform to the following rules:

- Font type and size: Times New Roman 12, except footnotes, which shall be in Times New Roman 11.

- The text should be justified and 1.5 spaced, except footnotes and works cited, which shall be single-spaced.
- Footnotes should be numbered consecutively and situated at the bottom of the corresponding page, not at the end of the manuscript. They should be used sparingly for clarifying and explanatory purposes, and not for bibliographical reference.

10. In-text citations should respect the following rules:

- Citations should appear in the main text; the use of footnotes only for bibliographic reference must be avoided.
- Citations should be bracketed, including author's surname, year of publication, and the page or pages quoted; for example (Ruthven, 1990: 145).
- When an author has two different works published the same year, they will be distinguished with small letters after the year; for example, (Teelock, 2005a: 42).
- When there are two authors, the citation will include their surnames separated by "y" (in Spanish) or "&" (in English): (Maillard & Pujol, 2007); when there are more than two authors, cite only the first author's surname followed by "et al." (Sundaram, Vivan et al., 1972), though the complete reference in the bibliographical list should include all the authors' names and surnames.
- Literal quotations should be in inverted commas («» in Spanish and "" in English, according to the language of the submitted paper) and followed by the corresponding citation within brackets; this citation must include necessarily the page numbers. When literal quotations exceed four lines or 50 words, they shall be separated from the main text, without inverted commas, with bigger indentation and smaller font size (11).

11. The complete list of bibliographical references will be placed at the end of the paper, under the heading "Works Cited". The reference list will respect the following rules:

- All the secondary works quoted in the text should be referenced in the final list, as well as the primary works commented or quoted between inverted commas.

- They must be in alphabetical order according to the authors' surnames. When several references have the same author, they should be ordered chronologically by year. The references of an author alone should be listed in the first place, then the works edited by that author, and, finally, co-authored works.

12. The format of the references should respect the following norms:

Books: author's surname(s), author's name(s) in full, year of publication between brackets, title in italics, city of publication, and publisher, as follows:

- Calvo Carilla, José Luis (2008). *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Díez, Julián, y Fernando Ángel Moreno (eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- James, Edward & Farah Mendlesohn (eds.) (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moylan, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen.

Book chapters: author's surname, author's name in full, year of publication between brackets, title of the chapter or section in inverted commas, name of the author of the book, title of the book in italics, city of publication, and publisher, as follows:

- Ginway, M. Elizabeth (2011). "Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English", Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills (Basingstoke, Hampshire): Palgrave Macmillan, 179-201.
- Peregrina, Mikel (2014). «Rasgos de la novela negra en el ciberpunk a través de *La sonrisa del gato*, de Rodolfo Martínez», A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 151-158.

Journal articles: author's surname(s), author's name in full, year of publication between brackets, title of the article in inverted commas, journal's name in italics, volume, issue or number between brackets, and pages (initial and final), as follows:

- López-Pellisa, Teresa (2017). «Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo xxi», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2: 47-79.
- Yeates, Robert (Winter 2017). "Urban Decay and Sexual Outlaws in the *Blade Runner* Universe", *Science Fiction Studies*, 44.1: 65-83.

Original editions: when the year of the original edition is different from that of the quoted one, both dates shall be included, as follows:

- Bradbury, Ray (1953, 2012). *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.
- Araquistáin, Luis (1923, 2011). *El archipiélago maravilloso*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto.

Internet articles: internet articles should be cited in the same way as print articles with the addition of the URL and the date accessed, as follows:

- Jakubowski, Max (25 March 2011). "Science Fiction Noir", *Mulholland Books*. <http://www.mulhollandbooks.com/2011/03/25/science-fiction-noir/> (Access 6 August 2017).
- Martín Rodríguez, Mariano (2015). «"Un manuscrit de savi o de boig" y el género de la visión cósmica», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, II.4: 63-74. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_4_vol_II.pdf (Acceso: 6 de agosto de 2017).

Audiovisual works, including games, will be referenced according to the MLA norms.

Copyright Notice

Authors who publish with this journal agree to the following terms:

- a. Authors retain copyright.
- b. The texts published in *Hélice* are – unless indicated otherwise – covered by the an Internacional Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. You may copy, distribute, transmit and adapt the work, provided you attribute it (authorship, journal name, publisher). However, derived works are forbidden, as well any commercial use of the work, the copyright of which is retained by the author.
- c. Authors are able to enter into separate, additional contractual arrangements for the non-exclusive distribution of the journal's published version of the work (e.g., post it to an institutional repository or publish it in a book), with an acknowledgement of its initial publication in *Hélice*.
- d. Authors are permitted and encouraged to post their work online (e.g., in institutional repositories or on their website) prior to and during the submission process, as it can lead to productive exchanges, as well as earlier and greater citation of published work (see [The Effect of Open Access](#)).

Privacy Statement

The names and email addresses posted in *Hélice* will only be used for the purposes expressly stated and will not be made available to any other person or for any other use.

Submission Addresses

Papers will shall sent by email to the editors of the journal, who will also answer any questions and queries about it:

Sara Martín Alegre
(Sara.Martin@uab.cat)
Mariano Martín Rodríguez
(martioa@hotmail.com)
Mikel Peregrina
(peretorian@gmail.com)



Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905

