

Hélice

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Volumen V, n.º 2 · Otoño-Invierno de 2019-2020

REFLEXIONES

Mikel Peregrina

J. López Arias

Isabel Clúa

Dale J. Pratt

Mariano Martín Rodríguez

Teresa López-Pellisa

Irene Sanz Alonso

CRÍTICAS

Miguel Ángel Albújar Escuredo

Sara Martín Alegre

Juan Manuel Santiago

RECUPERADOS

Antoni Lange

Gabriel Alomar

Raul Brandão

Georg Kaiser

Antônio Gonçalves Dias

Arturo Graf

Jehan Maillart

Anicet de Pagés de Puig

Leconte de Lisle

Edmond Haraucourt

Jean Richepin

Artur Enăşescu

Augusto dos Anjos

André Saglio

Ramon Reventós

Maurice Magre

Claude Couturier

Jeroni Zanné

Gabriele D'Annunzio

Stuart Merrill

Maurice Magre

Jehan Maillart

Şt. O. Iosif

Gabriel Alomar

Raul Pompeia

Arturo Graf

Nicolae Iorga

Gian Fontana



Sumario

- Editorial
3
- Reflexiones «Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española»
6 Mikel Peregrina
- Reflexiones «La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado»
20 J. López Arias
- Reflexiones «Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló»
33 Isabel Clúa
- Reflexiones «Las joyas de *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera»
47 Dale J. Pratt
- Reflexiones «La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario»
59 Mariano Martín Rodríguez
- Reflexiones «*Alucinadas I y II*: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción»
75 Teresa López-Pellisa
- Reflexiones «Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero»
97 Irene Sanz Alonso
- Crítica «*Caja de fractales (2017)*, una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno»
106 Miguel Ángel Albújar Escuredo
- Crítica «Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English»
115 Sara Martín Alegre
- Crítica «*Fuimos los primeros*»
124 Juan Manuel Santiago
- Recuperados «The Master of Time»
130 Antoni Lange
- Recuperados «The Domestication of the Gods»
136 Gabriel Alomar
- Recuperados «Voluptuousness and Love» and «Aborted Spring»
138 Raul Brandão
- Recuperados «La isla de los hombres milenarios»
145 Georg Kaiser
- Recuperados Ficciones neoapocalípticas panlatinas
149 Antônio Gonçalves Dias, Arturo Graf, Jehan Maillart, Anicet de Pagés de Puig, Leconte de Lisle, Edmond Haraucourt, Jean Richepin, Artur Enăşescu, Augusto dos Anjos, André Saglio, Ramon Reventós, Maurice Magre)
- Recuperados Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos
194 Claude Couturier, Jeroni Zanné, Gabriele D'Annunzio, Stuart Merrill, Maurice Magre, Jehan Maillart, Șt. O. Iosif, Gabriel Alomar, Raul Pompeia, Arturo Graf, Nicolae Iorga, Gian Fontana

Portada y contraportada de Richard M. Powers. Derechos reservados.

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice:** Volumen v, n.º 2: otoño-invierno de 2019-2020

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Sara Martín Alegre, Mariano Martín Rodríguez, Mikel Peregrina Castañón.

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



Editorial



Un tema recurrente debatido en la última convención europea de aficionados a la ficción especulativa (EUROCON), celebrada en Belfast el pasado mes de agosto, fue la manera de conseguir que las obras escritas en cualquier idioma que no fuera el inglés rompieran la barrera que suponen la escasez de traducciones a esta última lengua (la única mundial hoy en día) y el desinterés patente de los lectores anglófonos por las otras literaturas del mundo, salvo contadas y sonadas excepciones (en ciencia ficción, Stanislaw Lem en el siglo XX y Liu Cixin en el XXI). Aunque los editores de la anglosfera rara vez piensan en un público mundial que lee en inglés y podría estar interesado por disfrutar de más traducciones desde cualquier lengua del mundo, hubo consenso en afirmar la conveniencia de seguir intentándolo, apoyándose asimismo en el creciente interés académico, sobre todo en los Estados Unidos, por conocer mejor la ciencia ficción universal en el pasado y el presente. A este respecto, la revista *Science Fiction Studies* realiza una gran labor al dedicar varios monográficos a la ciencia ficción escrita en diferentes lenguas, entre ellas la castellana. Concretamente en 2017, los profesores Sara Martín Alegre y Fernando Ángel Moreno se encargaron de coordinar un número de esa revista sobre la ciencia ficción española reciente. Son los ensayos de tipo académico publicados allí en inglés los que publicamos ahora en su original castellano (salvo dos, traducidos del inglés), con la amable autorización de *Science Fiction Studies* y de sus autores, algunos de los cuales han tenido también la gentileza de adaptar sus artículos a las normas de publicación de *Hélice*. Conste nuestro sincero agradecimiento a la revista y a todos ellos. Su publicación en la sección de Reflexiones sigue el orden en que aparecen en el sumario de su publicación original.

El primero de ellos, «Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española», de Mikel Peregrina, constituye un repaso de la obra del iniciador en España de esa modalidad ficcional como producto literario autónomo, Domingo Santos, cuya labor como traductor, editor y, en menor medida, como autor queda perfectamente reflejada. El segundo, «La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado», de Francisco J. López Arias, contextualiza pormenorizadamente esa ucronía tanto desde el punto de vista de la historia alternativa que propone como del contexto de su publicación tras el fin del régimen franquista. El tercero, titulado «Madres tenebrosas y heroínas desechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló», de Isabel Clúa, es un estudio de ese volumen de relatos germinal y muy influyente de una de las protagonistas de la Década Dorada de la ciencia ficción española, cuya ficción especulativa en general ya se cuenta entre las más importantes de la modalidad escrita en cualquier sitio, por varones o por mujeres. Sigue «Las joyas de *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera», de Dale J. Pratt, en la que se analizan con profundidad y rigor esa novela de ciencia



ficción dura y el relato que la precedió, desde el punto de vista de la estética de lo sublime, la mejor adaptada a la escritura de Aguilera. A continuación, «La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario», de Mariano Martín Rodríguez, compara las visiones opuestas en el mundo anglófono y en el español del tema del Imperio hispano y católico, y ofrece un panorama tendente a la exhaustividad de la ficción ucronica en España. «*Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción*», de Teresa López-Pellisa, representa otro amplio panorama de una literatura pujante en nuestros días, la ciencia ficción escrita por mujeres, y no siempre desde su punto de vista estrictamente de género, a partir de un examen esclarecedor de los relatos incluidos en las dos primeras entregas de la antología del título. Por último, «Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero», de Irene Sanz Alonso, estudia desde una perspectiva ecológica y animalista las dos primeras novelas de las tres de Montero protagonizadas por la detective ginoide Bruna Husky, sugiriendo así que sigue habiendo escritores importantes de la llamada literatura general o *mainstream* que aportan su buen oficio a la ciencia ficción, a veces con gran éxito.

Las reseñas de la sección de Crítica destacan por su extensión y rigor académico en pro de la demostración de la variedad de la ficción especulativa en todo el mundo, así como en favor de un mejor conocimiento de obras valiosas apenas conocidas, sobre todo por cuestiones editoriales. Un ejemplo de ello es la apasionante novela breve *Caja de fractales* (2017), del argentino Luis Othoniel Rosa, que Miguel Ángel Albújar Escuredo describe y comenta pormenorizadamente, de manera que subsana en cierta medida la triste circunstancia de que libro tan interesante sea bastante difícil de encontrar. También lo son, sobre todo para quienes no lean las lenguas originales, las obras de ciencia ficción internacional comentadas en el volumen editado por Dale Knickerbocker *Lingua Cosmica: Science Fiction from around the World* (2018), que da pie a Sara Martín Alegre para reflexionar con mucho tino sobre la cuestión indicada en el título de su reseña: «the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English». Finalmente, Juan Manuel Santiago señala el interés histórico y literario de las obras rescatadas del olvido por Mariano Martín Rodríguez en su antología *Fuimos los primeros* (2016), compuesta de ficciones escritas por autores españoles a finales del siglo XIX y principios del XX que son los primeros tratamientos en el mundo o en España, que se sepa, de varios temas de la ciencia ficción posterior, tales como el hombre menguante, el contacto entre especies *intraterrestres* inteligentes o los evangelios apócrifos no confesionales.

La sección de Recuperados está especialmente bien nutrida en este número, de acuerdo con su objetivo de fomentar el conocimiento de la riqueza, variedad



y belleza de la ficción especulativa escrita en diferentes lenguas con anterioridad a la *cocacolonización* del mundo. Con miras a contribuir a una cultura anglófona más genuinamente cosmopolita, varios traductores de lengua materna inglesa han permitido ahora que un público más amplio pueda descubrir un ejemplo de la ciencia ficción pionera en Polonia, país donde alcanzó un gran auge a principios del siglo XX, como indica la obra de Antoni Lange. Las traducciones que siguen al inglés demuestran, por su parte, que existió una tradición de fantasía épica, sobre todo de tipo simbólico (y simbolista), muy original y literariamente refinada en la Europa latina en aquella misma época, tal como demuestran el soneto catalán de Gabriel Alomar que sintetiza en catorce versos la epopeya de una lucha entre dioses y hombres, y las dos versiones (una optimista y otra pesimista) de un relato del clásico moderno portugués Raul Brandão, en los que se describen los monstruosos sacrificios humanos hechos a un ídolo-dios por una población pagana imaginaria.

La extensa serie de traducciones de fantasía simbólica panlatina (es decir, escrita en lenguas románicas) se propone abundar en la idea de ese valor original de la *fantasy* temprana no anglófona mediante ejemplos de poemas y relatos centrados en los espacios preferidos por ese género de ficción (ciudades, palacios, bosques, etc.). En un registro entre lo mitológico (fantasía) y lo científico (ciencia ficción), la serie de poemas y cuentos traducidos sobre el fin del mundo no antropogénico ofrece una amplia variedad de obras, también panlatinas, que muestran la manera en que nuestros antepasados imaginaban el apocalipsis, en términos religiosos o laicos, antes de que la humanidad fuera capaz de acabar con el mundo ella sola. Por último, la traducción de un viaje imaginario del importante escritor expresionista alemán Georg Kaiser puede contribuir a demostrar que la narración sintética de obras no escritas constituye un género con características propias que puede servir para promover una literatura concisa y estilizada, frente al exceso de grasa literaria de la que adolece tanta ficción escrita actual, cuyos volúmenes parece que se escriben y leen al peso. Las historias de Recuperados pretenden hacer disfrutar con brevedad y mesura, a modo de esos licores con solera que conviene beber en pequeñas cantidades, deleitando el gusto sin estragarlo. Ojalá sirvan a su propósito y los lectores las encuentren a su sabor, igual que las amenas Reflexiones y reseñas con cuyos autores han honrado el presente número de *Hélice*.

Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española¹



Mikel Peregrina

© Mikel Peregrina, 2019

In Memoriam

1. Introducción

Domingo Santos, seudónimo de Pedro Domingo Mutiñó, ha llevado a cabo una labor hercúlea en el desarrollo de la ciencia ficción española, particularmente como editor (Barceló, 2002: 291-92). Su figura emerge en un periodo difícil de la historia de España: la segunda mitad de la dictadura franquista. En paralelo a la transformación social y económica que viviría España en esos años, la ciencia ficción española progresivamente abandonó los *bolsilibros*², o libros de bolsillo, y se dirigió

hacia un periodo de popularidad donde se aglutinan los mejores autores del género y que se conoce como Década Dorada.

Esta Década Dorada abarca desde 1985³ hasta el final del milenio, donde iniciaron su carrera escritores como Rodolfo Martínez, Eduardo Vaquerizo, Elia Barceló, César Mallorquí, Juan Miguel Aguilera o Rafael Marín. Todos ellos publicaron antologías y novelas que recibieron buenas críticas en revistas especializadas y muchos han continuado publicando de forma constante. Estos autores mostraron predilección por un discurso literario muy elaborado y por tramas complejas con un desarrollo intimista. Especialmente, mostraron una gran preocupación por el lenguaje y la calidad literaria que había sido inusitada hasta el momento y favorecieron una mayor exigencia al resto de los compañeros a la hora de escribir ciencia ficción (Moreno, 2010: 433). Son escritores de una sociedad española democrática y globalizada con acceso a todo tipo de información, la cual había integrado la tecnología en la vida cotidiana.

¿Entonces, cómo se llega a este nivel desde ese precario punto de partida? La ciencia fic-

¹ Publicación original: «Domingo Santos: Bringing on the Golden Decade», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 242-254.

² Los *bolsilibros* (libros de bolsillo) son novelitas aparecidas en colecciones populares y económicas. Estas contenían abundantes diálogos, personajes estereotipados, narraciones lineales y argumentos sencillos que los hacían entretenidos y de comprensión sencilla, dirigidos a la mayor cantidad de lectores posibles. La sociedad franquista reprimida resultaba desilusionadora y carecía de muchos medios de evasión (la televisión no se popularizaría en España hasta avanzados los sesenta). Los autores de estas obras fueron artesanos que firmaban con seudónimos anglosajones y que raramente fueron tomados en serio. No obstante, «con la artesanía de sus discursos», estos escritores «conocían perfectamente las herramientas narrativas más dramáticas [y] sabían crear personajes con escasas pinceladas y dotar de ágiles ritmos a las historias más rebuscadas» (Moreno y Díez, 2015: 79). Aunque su aparición se redujo, estos libros siguieron publicándose durante los ochenta y fueron también reeditados durante los noventa. En la actualidad los *bolsilibros* son admirados por grupos de aficionados que le homenajean escribiendo mediante nuevas historias, conferencias y trabajos académicos.

Para más información véase Martínez de la Hidalga y Herranz (2002).

³ La fecha convencional del comienzo de la Década Dorada es 1985, año intermedio entre la publicación de *Lágrimas de luz* (1982), de Rafael Marín, y *Mundos en el abismo* (1988), de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal, dos novelas claves que marcan el periodo de madurez de la ciencia ficción española.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

ción española maduró entre las publicaciones comerciales y la Década Dorada debido a la traducción de novelas y cuentos extranjeros más relevantes, la publicación de esas obras en colecciones especializadas, la labor de *Nueva Dimensión* (1968-1983) en la difusión de la ciencia ficción, el surgimiento del fandom, y la aparición de escritores españoles en búsqueda de una voz propia dentro de la influencia de la ciencia ficción anglosajona. Una revisión de esa época muestra que en cada uno de esos aspectos aparece siempre el nombre de Domingo Santos, puesto que él combina la labor de traductor, editor de libros y revistas, y escritor. Santos es, por consiguiente, una figura primordial de un proceso de transculturación narrativa entre una cultura literaria dominante y un género periférico, un proceso que culmina en la unión de la tradición de ciencia ficción anglosajona con la tradición literaria y la cultura española. Este es el éxito de los escritores de la Década Dorada.

Ese intermedio constituye un particular fenómeno literario. Su funcionamiento es el resultado de la interacción de cuatro nudos, a los que Mario J. Valdés se refiere como geográficos, temporales, institucionales y formales (2002: 70). Este artículo no establecerá relaciones jerárquicas de análisis histórico, sino que se centrará en la confluencia de factores de influencia heterogénea, tanto sincrónica como diacrónica, a través de la figura central de Domingo Santos. La interacción de estos nudos a través de las diversas facetas de Santos como traductor, compilador, editor y autor, nos permitirá entender el complejo proceso de maduración de la ciencia ficción española y cómo esta culmina en la Década Dorada.

2. Santos como traductor y compilador

A lo largo de cuatro décadas, desde 1966 hasta 2005, Domingo Santos ha traducido más de ochocientos textos. Casi todos ellos

los tradujo del inglés al español, aunque también tradujo algún autor del francés (Jacques Sternberg) o del italiano (Lino Aldani). En algunas de estas traducciones colaboró con otros profesionales como Luis Vigil o Sebastián Castro. Casi toda esta labor va derivando de su cada vez más estrecha colaboración con editoriales, especialmente de su labor dentro de *Nueva Dimensión*, de la cual se hablará más adelante.

La ciencia ficción española progresivamente abandonó los bolsilibros, o libros de bolsillo, y se dirigió hacia un periodo de popularidad donde se aglutinan los mejores autores del género y que se conoce como Década Dorada.

Su aprendizaje del inglés se desarrolló desde de su faceta como editor, que le obligaba a establecer estrecho contacto con editores y escritores de Estados Unidos, como Donald A. Wollheim. Por ello, comenzó a desarrollar esa habilidad con algunos cuentos de escritores de la *Golden Age*, como Arthur C. Clarke. Al final, tradujo algunas novelas indispensables de la ciencia ficción al español: *Dune* (1965), de Frank Herbert, y todas sus secuelas, *Flores para Algernon* (*Flowers for Algernon*, 1959), de Daniel Keyes, *Forastero en tierra extraña* (*Stranger in a Strange Land*, 1961), de Robert A. Heinlein, o *Fluyan las lágrimas, dijo el policía* (*Flow My Tears, the Po-*



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

liceman Said, 1974), de Philip K. Dick⁴. Entre sus traducciones encontramos desde obras clásicas, como *El hombre que vendió la Luna* (*The Man Who Sold the Moon*, 1950), de Robert A. Heinlein, o *Venus más X* (*Venus Plus X*, 1960), de Theodor Sturgeon, hasta otras más modernas, como *Un planeta llamado Traición* (*A Planet Called Treason*, 1979), de Orson Scott Card, o *Tritón* (*Triton*, 1976), de Samuel R. Delany.

A lo largo de cuatro décadas, desde 1966 hasta 2005, Domingo Santos ha traducido más de ochocientos textos.

La destacada labor de Santos como traductor constituye un nudo formal dentro del proceso de maduración de la ciencia ficción española. Se trata de una puerta, predominantemente unidireccional, que comunica la ciencia ficción anglosajona con la española. Mediante estas traducciones, Santos ofreció al público español en su propio idioma obras extranjeras determinantes. La traducción constituye un primer estadio importante dentro del proceso de transculturación narrativa, puesto que permite el conocimiento de la ciencia ficción de otros países a los lectores españoles, de los cuales alguno más tarde formaría parte de la Generación Hispación como escritor, la generación que llevó a la ciencia ficción española a su esplendor desde los años noventa en adelante.

Además de su labor de traductor, Domingo Santos también compiló diferentes antologías

de relatos de ciencia ficción. Las preocupaciones social y política sobre el incierto futuro inmediato del hombre, dos parámetros que predominan en su producción literaria (Behm, 1993: 84), rigen también su gusto como antólogo. Esto se puede observar en *Antología no euclidiana* (1976), donde incluyó relatos como «En las fauces de la entropía» («In Entropy's Jaws», 1971), de Robert Silverberg o «Los que se van de Omelas» («The Ones Who Walk Away from Omelas», 1973), de Ursula K. Le Guin. Santos se propuso introducir en el ámbito de la ciencia ficción española una más pronunciada ciencia ficción sociopolítica que incluyera inquietudes que en aquellos años eran muy populares en el panorama internacional, como las que afectan a la ecología.

Santos desarrolló otra ambición en su faceta de antólogo: promocionar la obra de escritores españoles. A él se deben, precisamente, dos antologías de relevancia en la historia de la ciencia ficción en España. *Primera antología de la ciencia ficción española* (1966), resulta un buen ejemplo. Esta compilación de dieciocho historias refleja un panorama de la primera generación de autores españoles del género alejados del ámbito de los *bolsilibros*. Algunos de ellos contribuyeron con una obra muy reducida, y otros solo escribieron ciencia ficción de forma esporádica. Pero todos ellos pueden ser considerados los principales autores del periodo: el propio Santos, Juan G. Atienza, Alfonso Álvarez Villar y Ángel Torres Quesada. En general, casi todos ellos eran pioneros de la ciencia ficción que contribuyeron a esta compilación de cuentos singular y sumamente heterogénea (Peregrina, 2014: 244-245).

La segunda antología está considerada como una pieza clave en la historia de la ciencia ficción española: *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982). Este libro cierra todo un periodo literario al recoger una selección de los mejores relatos publicados a lo largo de

⁴ La fecha corresponde al año de publicación original de la obra, no al año de su traducción al español.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

los setenta. La selección no está, no obstante, exenta de controversia; algunos criticaron a Domingo Santos por no incluir jóvenes autores como Rafael Marín o Juan Carlos Planells, que habían ya dejado su firma en el panorama de la ciencia ficción española en las páginas de *Nueva Dimensión*. Por ello, como observó Julián Díez, «los resultados son muy irregulares, como es comprensible en este tipo de libros, pero muy sólidos considerando que la mayoría de los autores presentes en él no estaban de ninguna manera relacionados con los círculos literarios profesionales, sino que eran, como el propio Santos, meros diletantes» (2001: 300).

3. Santos como editor

Siguiendo el planteamiento de Mario J. Valdés, es necesario hacer hincapié en el papel de las editoriales como nudo institucional y formal relevante dentro del creciente campo de la ciencia ficción española. La publicación de ciencia ficción en España ha sufrido una rutina pendular (Saiz Cidoncha, 1988: 504-507) a lo largo de los años: a las colecciones exitosas le sigue una saturación del mercado y los saldos. Tras distintos periodos de eclosión, casi todas las grandes colecciones saldaron sus existencias en algún punto (Moreno, Peregrina y Bermúdez, 2017: 227), ofreciendo a muchos lectores acceso a la ciencia ficción a muy reducido precio. La Década Dorada en los años noventa se explica en parte por este fenómeno editorial, factor clave en los años setenta y ochenta.

El fin del franquismo, la desaparición de la censura y la apertura de mercado indujo a muchas editoriales a publicar colecciones de ciencia ficción⁵. Algunas de ellas, dirigidas

por reconocidos aficionados profundamente conocedores de la ciencia ficción estadounidense, como el propio Santos, fueron las encargadas de traducir, con aproximadamente una década de retraso, los grandes títulos que habían revolucionado el género en los años setenta. Así, las grandes novelas en inglés escritas entre 1965 y 1975, incluidas las primeras de la *New Wave*, entraron algo tarde en el mercado español, especialmente porque algunos de sus temas (principalmente los de contenido sexual) hubieran sido prohibidos por la censura. El caso del cuento es justamente inverso: muchos editores se arriesgaban más con las antologías (Bruguera o Acervo son un buen ejemplo), que gozaron de un considerable éxito comercial. Como consecuencia, excelentes cuentos premiados en certámenes de primera categoría, como el Hugo, llegaron al público español mucho antes que las grandes novelas de los mismos escritores.

Las muchas y variadas colecciones contribuyeron sin duda a la madurez de la ciencia ficción española, puesto que ofrecieron a los lectores numeroso material inédito, el cual había marcado todo el desarrollo en la ciencia ficción norteamericana e inglesa. Muchos de los escritores de la Década Dorada fueron lectores asiduos de estas colecciones. Entre estas colecciones destacaron la segunda etapa de *Nebulae*, *SuperFicción* y *Acervo* en los años setenta, y *Minotauro*, *Orbis* y *Ultramar* en los años ochenta. De manera significativa, de las seis colecciones, Santos dirigió o colaboró en cuatro: *Acervo*, *SuperFicción*, *Orbis* y *Ultramar*.

Nebulae fue una de las más relevantes, especialmente en su segunda etapa bajo la dirección de Francisco Porrúa. Junto a la reedición de clásicos, publicó a escritores contem-

⁵ Anteriormente hubo otro periodo de eclosión de editoriales de ciencia ficción en España durante los años sesenta. La primera etapa de *Nebulae* destacó entre los

editores, los cuales ofrecieron al público español obras importantes de la ciencia ficción de la *Golden Age* estadounidense, aunque muchas sufrieron oscilaciones en su periodicidad.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

poráneos como George R. R. Martin, Orson Scott Card, Joe Haldeman o John Varley, e introdujo en el mercado español muchas antologías, incluyendo algunas de James Tiptree Jr., Robert Sheckley, R. A. Lafferty, Brian Aldiss y Ursula K. Le Guin. Lo mismo sucedería con Minotauro unos años después, también bajo la batuta de Porrúa⁶. Este siempre mostró una gran preocupación por la obra y el autor, y fue muy cuidadoso en su criterio selectivo. Porrúa, con el tiempo, abarcó un amplio abanico cronológico desde los grandes autores de los años cincuenta, como Ray Bradbury, Theodor Sturgeon u Olaf Stapledon, hasta otros más modernos como J. G. Ballard o Ursula K. Le Guin durante los setenta, o William Gibson durante los ochenta.

Tras el ejemplo de Minotauro de Porrúa, debe mencionarse la influencia de Acervo. Esta editorial ya publicaba a finales de los sesenta y principios de los setenta antologías de relatos en ediciones de lujo de tapa dura que tuvieron éxito de venta, pero que en 1974 decidió sacar una colección de novelas «desde clásicos de la Nueva Ola hasta muestras de la fantasía comercial más repelente, pasando por *space-operas* de nueva generación, títulos indiscutibles y hasta franceses raritos» (Díez, 1999: 38). La recopilación de Santos en esta serie incluyó a muchos premios Hugo y Campbell, a la vez que otros de la *New Wave*⁷. Destacan títulos como *Flores para Algernon* (*Flowers for Algernon*, 1966), de Keyes, *Dune* (1965), de Herbert, *Todos sobre Zanzibar* (*Stand on Zanzibar*, 1968), de Brunner, *Incordie a Jack Barron* (*Bug Jack Barron*,

1969), de Spinrad o *A cabeza descalza* (*Barefoot in the Head*, 1969), de Aldiss.

Toda esta labor editorial demuestra el objetivo de Domingo Santos de favorecer la maduración del género procurando dejar al alcance del público español las obras más importantes de la ciencia ficción que se publicaban y habían publicado, especialmente las de origen anglosajón.

Esta lista refleja la pretensión de Santos por reformar el gusto de los lectores para llevar al género a la madurez. Hacia tal fin y echando mano de clásicos de la *New Wave*, procuró promover las obras que habían remodelado estilística y temáticamente la ciencia ficción en los años sesenta (Latham, 2005: 214-215), llevando al lector español a enfrentarse con nuevas preocupaciones (incluida la sexualidad). También promocionó a algunos autores españoles de esos años, como Gabriel Bermúdez Castillo, uno de los mejores escritores españoles de los setenta (Casa y García Bilbao, 2002: 378), cuya novela *Viaje a un planeta Wu-Wei* (1976) apareció en esta colección.

Más limitada fue la labor de Santos en

⁶ Minotauro venía publicando obras determinantes de ciencia ficción en Argentina desde su creación en los años cincuenta, pero hasta su traslado a Barcelona en los años setenta estas ediciones no empezaron a circular con regularidad entre el público español; antes de ello resultaban difíciles de encontrar.

⁷ En el número 43 Santos abandonó la dirección por discrepancias con la propietaria, Ana María Perales. A partir de ahí, la calidad descende y las series de fantasía reemplazan a las de ciencia ficción.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

SuperFicción, que también fue dirigida por Eduardo Salas, Eduardo Goligorsky y Alejo Cuervo. SuperFicción sobrevivió por dos principales motivos: era bastante económica y reflejó un estilo muy personal. Esta colección se especializó en reediciones de clásicos y en presentar autores desconocidos y antologías (Díez, 1999: 41). Estas antologías son probablemente lo más relevante en esta colección, como *Lo mejor de Stanley Weinbaum* (1977). La promoción de autores españoles fue escasa, con solo una novela experimental: *Desierto de niebla y cenizas* (1978), de Joan Trigo. No obstante, debe indicarse que *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) apareció en esta colección.

Ultramar, dirigida por Emili Teixidor con el consejo de Domingo Santos, Luis Vigil y Juan Carlos Planells, es ejemplo de longevidad y de mezcla de edición económica y de calidad, definiendo una época en la ciencia ficción española. Los libros de Ultramar se caracterizaron por su bajo precio, y por el eclecticismo de su selección de títulos, que iba de autores nuevos como Octavia Butler, a clásicos como Heinlein o Clarke. También incluyeron novelas relevantes como *Babel 17* (1966), de Delany, *Mundos en el abismo* (1988), de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal, o la antología *Unicornios sin cabeza* (1987), de Rafael Marín.

Finalmente, la Colección de Ciencia Ficción de Orbis, que alcanzó los cien títulos, se concibió como una reedición de diferentes títulos aparecidos en varias de las colecciones anteriormente indicadas. Se trató de ediciones de reducido coste que se vendían en quioscos. Su responsable fue Domingo Santos y procuró incluir una selección de las obras más destacadas de las colecciones a las que él había estado vinculado, como Acervo o SuperFicción. Fue un intento relevante de hacer la ciencia ficción accesible al público general, desde clásicos como Isaac Asimov a otros más modernos como Roger Zelazny, pasando por

antologías clave como *Visiones peligrosas* (*Dangerous Visions*, 1967), editada por Harlan Ellison. Santos también incluyó en la colección de Orbis a los más destacados autores españoles, como Rafael Marín o Gabriel Bermúdez Castillo. Además, también reeditó aquí la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española*.

Toda esta labor editorial demuestra el objetivo de Domingo Santos de favorecer la maduración del género procurando dejar al alcance del público español las obras más importantes de la ciencia ficción que se publicaban y habían publicado, especialmente las de origen anglosajón. Por ello, señala Miquel Barceló que «gracias a la labor editora de Santos, mucho españoles leímos buena ciencia ficción durante tres décadas y aprendimos a forjar nuestro gusto con sus selecciones de títulos» (2002: 292).

4. Santos en *Nueva Dimensión*.

Dentro de la labor editora de Santos, destaca su trabajo dentro de *Nueva Dimensión*. Esta publicación fue la revista española de ciencia ficción y fantasía más longeva hasta la fecha. Publicada entre 1968 y 1983, alcanzó un total de 148 números y doce ejemplares extra, y recibió dos premios internacionales en 1972⁸. La revista surgió de la unión de tres aficionados: Sebastián Martínez, Luis Vigil y Santos. Los dos últimos tenían una experiencia previa con la revista *Anticipación*, de la editorial Ferma, que alcanzó sólo siete números, de los cuales destacó el último, una visión diacróni-

⁸ Estos premios fueron, en concreto, el «Special award to *Nueva Dimensión* for excellence in science fiction magazine production», otorgado en la 30.^a convención mundial de ciencia ficción celebrada en Los Ángeles en 1972, y el «Specialized Professional Magazine» en la Eurocon I, celebrada en Trieste el mismo año. Ambos galardones fueron notificados desde la revista, en sus números 37 y 36, respectivamente.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

ca de la ciencia ficción española. *Anticipación* fracasó por problemas con la censura (Ley de Prensa e Imprenta de 1966) y por discrepancias ideológicas entre los editores y Ferma (Peregrina, 2014: 257-289).

En general, la revista [*Nueva Dimensión*] tendió siempre hacia un afán conservador, preocupada por contentar los dispares gustos del reducido público que la mantenía en funcionamiento.

En el nuevo proyecto autónomo de *Nueva Dimensión*, los objetivos ya trazados en *Anticipación* se mantuvieron: a) publicar principalmente cuentos; b) dar a conocer al público español material inédito; c) incrementar el número de autores españoles; d) pretender un alcance internacional; e) publicar artículos y ensayos sobre el género; f) incluir una sección de noticias que comunicase a los aficionados todas las novedades editoriales, cinematográficas y acontecimientos relevantes ocurridos en el *fandom* internacional. Había también una sección de correspondencia que propiciaba el contacto entre lectores y aficionados, rasgo común en las revistas de ciencia ficción anglosajonas.

La cantidad de relatos aparecidos en *Nueva Dimensión* a través de sus casi trece años de vida resulta ingente. Su duradera labor difusora, junto a los esfuerzos de los editores arriba mencionados que se especializaron en colecciones de cuentos, logró incrementar la

visibilidad de la ciencia ficción en España. *Nueva Dimensión* dio a conocer muchos cuentos importantes a lo largo de su historia, a pesar de que la calidad de las selecciones variaba mucho de número a número. Diversas circunstancias personales y sociopolíticas que rodean a la revista influyeron en la labor editorial, provocando que Luis Vigil y Sebastián Martínez abandonaran el proyecto en 1978, legando la dirección única a Santos. Este otorgó a la revista su último periodo de esplendor.

En general, la revista tendió siempre hacia un afán conservador, preocupada por contentar los dispares gustos del reducido público que la mantenía en funcionamiento. Como consecuencia, pocas veces se aventuraron a publicar relatos más innovadores y actuales si no venían acompañados de un predominio de autores o cuentos más tradicionales y con modelos narrativos más lineales o estandarizados que fuesen más del gusto del público general. Una revisión de los autores más frecuentes en la revista demuestra esa tendencia: Asimov, Clarke, A. E. Van Vogt, Fred Hoyle, Eric Frank Russell y Robert Sheckley. Quizás las excepciones sean Ellison o Dick, dos escritores más innovadores que fueron del agrado de Santos, Vigil y Martínez.

La tendencia conservadora no venía solo por la demanda del público, sino también por otros problemas políticos y económicos. Los políticos derivaban directamente de los dos momentos históricos vividos en España durante esos años (Peregrina, 2014: 305-306). El primero está marcado por la represión durante la dictadura franquista; el segundo es el control de la censura con la que a menudo chocó la revista. El caso más grave fue el secuestro del número 14 a causa del relato titulado en euskera «Gu ta Gutarrak», de la argentina Magdalena Mouján Otaño⁹. Esta parodia del misterio del origen del pueblo

⁹ En vasco, «Nosotros y los nuestros».



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

vasco, que las autoridades encontraron como peligrosamente separatista, fue finalmente sustituida por unas tiras cómicas de Johnny Hart. Abusando de la confianza de los autores, la revista normalmente se sirvió de la excusa de la censura para que les rebajaran los precios por derechos de autor. Algunos escritores les cedieron su obra a precios irrisorios, como Ellison, o gratuitamente, como Silverbeg.

Nueva Dimensión persistió en esta primera etapa hasta poco después de la muerte del dictador a finales de 1975. En el segundo periodo, la revista coexistió con la transición española a la democracia que permitió a la gente finalmente expresarse libremente, incluyendo así la libertad de prensa. Ello permitió a los editores de *Nueva Dimensión* ampliar los temas, especialmente el sexual y el político, cumpliendo su pretensión de romper tabúes morales impuestos por el régimen anterior. Muestra de este cambio del panorama político fue la decisión de Santos de publicar el cuento de Mouján Otaño en 1979, solucionando de esa manera el agravio a la escritora causado por las autoridades franquistas.

Los problemas económicos también decantaron la vía editorial conservadora de *Nueva Dimensión*. En palabras del propio Santos, *Nueva Dimensión* «no fue nunca un negocio, y tampoco fue planteado en ningún momento como tal: era la expresión de los deseos de un grupo de personas —no solamente sus tres máximos responsables, sino toda una pléyade de colaboradores— de dar a conocer y difundir la ciencia ficción en España» (2001: 424-425). La revista fue deficitaria en diversos momentos y tuvo que lidiar con diversas dificultades: el cierre de importaciones a causa de los diferentes golpes de estado en Hispanoamérica a principios de los setenta, lo que redujo considerablemente las ventas; la estafa perpetrada por la distribuidora Disedit en 1977 que casi obligó a la revista a declararse

en bancarrota; la transformación del mercado editorial derivada de la Crisis del Petróleo de 1973; el encarecimiento del coste del papel; y la subida de los precios de derechos de autor en Estados Unidos en los setenta.

A pesar de ello, *Nueva Dimensión* supone una transformación de todo el panorama de la ciencia ficción en España. En primer lugar, ofrecieron al público español un enorme material que nunca antes había sido traducido y publicado en nuestro país. *Nueva Dimensión* se convirtió en el centro aglutinador de un proceso comunicativo recíproco que creó un fandom de ciencia ficción española más activo. Fueron el germen de las primeras Hispacón, la convención española de ciencia ficción. Y publicaron entre sus páginas muchos de los relatos escritos por autores españoles veteranos, como el propio Santos, los ya mencionados Juan G. Atienza y Alfonso Álvarez Villar, o José Luis Garci¹⁰, y de otros más jóvenes, como Rafael Marín, Javier Redal, Juan Carlos Planells o Elia Barceló (Peregrina, 2014: 556).

Como Santos alardeaba, «la mayoría de los autores castellanos que hoy tienen un nombre en la ciencia ficción española —excepto los últimos recién llegados, por supuesto— velaron sus armas en las páginas de *Nueva Dimensión*» (2002: 422). *Nueva Dimensión* fue, por tanto, el referente aglutinador para lectores y escritores de ciencia ficción de los años ochenta y noventa. Dentro del campo de la ciencia ficción española (donde se desarrollan de forma autárquica los lectores, los autores, los críticos, las tertulias, las publicaciones, y las editoriales especializadas, sin conexión alguna con lo que sucediese en la corriente general de la literatura), *Nueva Dimensión* constituye un nudo institucional de primera relevancia.

¹⁰ Garci fue el primer director español que ganó un Óscar por *Volver a empezar* en 1982.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

5. Santos como autor

Santos es también un destacado autor de la ciencia ficción española, tarea que tuvo que compaginar con su intensa labor editorial. Es un escritor autodidacta que empezó a escribir a los dieciséis años novelas para diferentes colecciones de *bolsilibros* bajo diferentes seudónimos como Peter Danger o Peter Dean. En ellas, tocaba temáticas manidas de diferentes géneros, como el *western*, el policíaco y, especialmente, la ciencia ficción, y le sirvieron para adquirir una escritura ágil y fluida. Al parecer, una editorial le devolvió un original alegando que el manuscrito poseía una calidad elevada para ese tipo de publicaciones.

Entonces Santos maduró como literato para convertirse en uno de los autores más fecundos de la primera generación y publicar sus obras en colecciones y antologías relevantes de la época, como *Nebulae*. Esta etapa se caracteriza por una intensa y prolífica producción literaria que se compone de una docena de novelas y casi setenta relatos. Casi toda esta obra se concentra durante los años setenta, puesto que Santos, abrumado por diferentes responsabilidades laborales y editoriales, relegó la creación literaria a un segundo plano. Aunque intentó volver a la escritura, con intentos loables como *Hacedor de mundos* (1986), estos terminaron por demostrar que su producción literaria era cada más esporádica. No obstante, Santos ha seguido publicando hasta la actualidad, aunque más ocasionalmente, y con resultados muy irregulares, como evidencia su novela *El día del dragón* (2008), su participación en la antología *Empaquetados* (2014), o las tres novelas cortas reunidas en *Bajo soles alienígenas* (2013).

En palabras de Fernando Moreno, Domingo Santos supuso «un primer paso desde la ciencia ficción hacia lo prospectivo en un momento en el cual las colecciones populares aún eran el punto de referencia» (2010: 415).

Mientras que sus novelas ofrecen una impresión de tramas dilatadas, personajes planos, linealidad narrativa y reducida preocupación por un estilo depurado, es en los relatos donde se encuentran lo mejor de Santos y donde se percibe el gran conocimiento que tenía de la literatura estadounidense. Muchas veces se aprecia en ella una cercanía estilística con los *bolsilibros*, pero el autor se desvincula de su primera producción al reflejar en estas obras mayor madurez de las ideas, un considerable conocimiento de la ciencia ficción, como guiños a obras y autores importantes, y una tendencia a finales poco consolatorios. Por ese motivo, al margen de algún éxito como *Gabriel* (1962), novela hoy muy desfasada¹¹ que trata sobre la humanización de un robot, es necesario detenerse en su labor cuentística.

La mayor parte de los relatos aparecieron durante los sesenta y setenta, bien en recopilaciones, como *Meteoritos* (1965), en antologías de diversos autores, como *Primera antología de la ciencia ficción española*, o en *Nueva Dimensión*, la cual dedicó en 1970 un número íntegro a este autor. Aun así, también encontramos colecciones de cuentos en años posteriores, ya de forma más dispersa en el tiempo, como *No lejos de la Tierra* (1986) o *Sol 3* (2000). En estos cuentos, según explica Miquel Barceló, «Santos tiene tendencia a hablarnos siempre del hombre, de su posible futuro (casi siempre negro y pesimista), y lo hace empleando un tono patriarcal y admonitorio, como advertencia por los muchos disparates que, como especie, estamos perpetrando» (2002: 312). No sorprende, por tanto, que las reflexiones más habituales de sus cuentos se enmarquen en preocupaciones ecológicas y políticas.

Son precisamente estas dos inquietudes las que predominan en la colección de cuentos

¹¹ Santos reescribió la novela en 2004 como *Gabriel revisitado*.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

más relevante de Santos, *Futuro imperfecto* (1981). Se trata de una antología compuesta por ocho relatos que habían aparecido en años anteriores entre 1967 y 1980, en diversas publicaciones, sobre todo en *Nueva Dimensión*. Los textos vienen precedidos por el «Prólogo del historiador», recurso ficticio que pretende dotar a los cuentos de un valor real como documentos históricos, analizados en un hipotético futuro desde el cual el historiador escribe este prólogo. Todos los relatos obedecen las directrices de la distopía: describen sociedades futuras peores que la coetánea al autor (Sargent, 1994: 9)¹². En estos relatos un individuo común inserto en esa sociedad catastrófica y alienado por el sistema se convierte en una víctima. A partir de las circunstancias que alteran su vida ordinaria dentro de este contexto, el personaje adquiere conciencia crítica que puede derivar, según los relatos, en una mera aceptación («Señor, su cuenta no existe», 1980), una adaptación («Smog», 1973) o una oposición de final trágico («Una fábula», 1981).

Estos textos muestran una visión negativa de la humanidad donde el individuo siempre termina sometido al organismo social, lo que las convierte en antiutopías, como las definió Moylan (2000: 148-150). Como es habitual en estas distopías funestas, las contradicciones de la sociedad presente no solamente no encuentran solución en el futuro, sino que, al acentuarse, producen la catástrofe de toda la humanidad (Ferreras 1972: 120). Esta negatividad constituye un rasgo habitual en muchos otros escritores de la época franquista, que centraron sus esfuerzos en plasmar sociedades deshumanizadas (Saiz Cidoncha, 1988: 343). Los escritores españoles fueron

incapaces de construir un espacio imaginativo de oposición al régimen a través de la escritura. Como consecuencia, el poder crítico y subversivo de la distopía quedó finalmente relegado frente a los discursos dominantes, tanto el impuesto por las autoridades franquistas, como el promovido por la oposición en el exilio (Peregrina, 2015: 217-219).

Mientras que sus novelas ofrecen una impresión de tramas dilatadas, personajes planos, linealidad narrativa y reducida preocupación por un estilo depurado, es en los relatos donde se encuentran lo mejor de Santos y donde percibe el gran conocimiento que tenía de la literatura estadounidense.

Uno de estos relatos de Santos citados, «Una fábula», cuya carga política es patente, es un buen ejemplo del desarrollo de esta narrativa distópica. El cuento había aparecido previamente en el número 9 de *Nueva Dimensión* con el título «Un lugar llamado Tierra», pero para su inclusión en *Futuro imperfecto* Santos lo revisó ligeramente. Aquí el autor opta aparentemente por la utopía; sin embargo, según se avanza la narración, el lector empieza a percibir que dicha sociedad

¹² Santos escribió algún relato distópico más que no fue incluido en *Futuro imperfecto*, como «Gira gira» (1970), texto cómico sobre el problema del aparcamiento en los centros urbanos que fue luego seleccionado por Fernando Ángel Moreno y Julián Díez para *Historia y antología de la ciencia ficción española*.



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

futura no es tan perfecta como inicialmente parecía. Como Yolanda Molina-Gavilán advirtió:

Esta nueva sociedad condena a sus habitantes al trabajo alienante y absurdo de un futuro comunista basado en el pragmatismo consumista. Los problemas mundiales que provocan su aparición son tres tendencias de la sociedad presente que Santos exagera: la superpoblación, la progresiva automatización y la ineficacia de los organismos rectores para responder a tales problemas. La ideología a la que responde este relato es fundamentalmente antiprogresista por su presentación de un mundo rural idílico y un mundo urbano despersonalizador y aplastante. (158)

A través del protagonista, el último hombre inadaptado y símbolo anacrónico de un pasado olvidado, el autor destaca las renuncias que los ciudadanos han realizado para alcanzar la estabilidad y el bienestar: el ser humano queda reducido al automatismo. El final refleja esa tendencia antiutópica: el individuo marginal termina por ser integrado a esa sociedad futura y cualquier tipo de disidencia muere con él. Como señaló Juan Ignacio Ferreras, «[a] este catastrófico nivel, ¿qué importancia puede tener el fracaso de un individuo, de un protagonista? El fracaso es de toda la humanidad» (1972: 126). La otra gran preocupación en el libro es la ecología. Desde esta perspectiva, Santos presenta las consecuencias nefastas de la actividad humana sobre el medio ambiente y propone una reflexión ética sobre el mismo tema en términos políticos, un ejemplo de lo que Patrick D. Murphy llama «escritura ecológica».

Los relatos funcionan así como un aviso a los lectores para impedir que estas representaciones trágicas no se hagan realidad. Un ejemplo adecuado sería «Smog». Este cuento narra un día anodino de trabajo de un funcionario del departamento de medio ambiente, el señor Simon. El escenario describe un mundo altamen-

te polucionado donde la gente no puede salir al exterior sin máscaras que purifiquen el aire. «Encima de las nubes» (1973) compagina las tendencias política y ecológica. La trama principal relata una reunión de socios de la empresa Baller, que pretende lanzar un nuevo combustible, el iztiol, cuya fabricación deja una enorme cantidad de residuos. Santos presenta el tema de la ecología desde la visión de los ejecutivos despiadados que sólo miran por los beneficios de la empresa. La segunda trama presenta al señor Álvarez, un trabajador de una clase media con afán de superación social. Su ascenso profesional está acompañado del ascenso a las plataformas que orbitan en la estratosfera, donde viven los poderosos por encima del planeta contaminado¹³.

Aunque casi todos los cuentos de Santos siguen el molde clásico de la distopía, hay dos relatos que destacan por su modernidad temática y/o estilística: «... Y si mañana hemos de morir» (1969) y «Extraño» (1967). «... Y si mañana» apareció inicialmente *Nueva Dimensión*, pero Santos lo modificó para incluirlo en *Futuro imperfecto*, ampliando la carga sexual (libertinaje heterosexual y homosexual, orgías, onanismo, etc.) y añadió el consumo de drogas. Santos era consciente de los cambios que se estaban sucediendo en España en aquellos años y quiso modernizar este cuento para acercarlo a las nuevas temáticas de la corriente principal de la ciencia ficción (haciéndose eco de *Crash* (1973), de Ballard, publicada en España por Minotaur en 1979). En «... Y si mañana» una juventud alienada aparece relegada por el sistema a unas «Sesiones» geográficamente delimitadas donde evadirse en una búsqueda hedonista del placer: alcohol, drogas y libertinaje sexual se tornan en medios para escapar de una realidad opresora (Peregrina, 2014: 865). Se refleja así

¹³ Precisamente a este mundo ficcional, y en especial en relación a este segunda faceta social del relato, volvería Santos años más tarde en su irregular novela *El día del dragón* (2008).



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

una juventud que está atrapada en un mundo gris y sin sentido y cuya sublevación nunca pone en entredicho el sistema: una clara analogía con el periodo franquista en España. El relato también se relaciona con la Guerra Fría y la constante amenaza del holocausto nuclear, lo que explica también la propensión de los jóvenes por vivir el presente en un constante *carpe diem*. Pero el amor y el sexo se mezclan en el relato con la muerte. Se erotiza a Tanatos: ello se aprecia en el póster de la pareja haciendo en el amor con un hongo nuclear detrás. La única salida definitiva de los jóvenes es el suicidio, el final trágico del relato.

Aunque casi todos los cuentos de Santos siguen el molde clásico de la distopía, hay dos relatos que destacan por su modernidad temática y/o estilística: «... Y si mañana hemos de morir» (1969) y «Extraño» (1967).

El otro relato que refleja el intento de Santos por adaptarse a las nuevas tendencias de la ciencia ficción es «Extraño», «una parábola, un tanto negra, sobre las consecuencias de la educación» (Barceló, 2002: 307). Inspirado en «Born of Man and Woman» (1950), de Richard Matheson, el cuento relata la historia de un niño mutante que reacciona ante el mundo con la misma virulencia que este había mostrado con él solo por ser distinto. Su lectura provoca desagrado al presentarnos, sin pudor alguno, a un pobre niño deforme, pero el estilo es donde el relato se vuelve novedoso. Se

alternan dos voces narradoras: una voz narradora heterodiegética tradicional; la otra la voz homodiegética del monstruo, que reproduce un fluir de conciencia con escasez de signos de puntuación. Este intento de adoptar técnicas narrativas de la corriente general de la literatura a la ciencia ficción, como hicieron otros escritores de la *New Wave* (algo no presente en el texto de Matheson), es uno de los rasgos más innovadores de *Futuro imperfecto*. A diferencia de este experimento en «... Y si mañana» y en «Extraño», estilísticamente, se percibe con claridad que Santos proviene de los *bolsilibros*. En ese sentido, sigue un modelo narrativo tradicional, con focalización cero y un uso abusivo del estilo indirecto libre. La escritura de Santos es ágil y rápida; irónicamente, dada su tarea como editor, no es muy cuidadoso al pulir el texto, como se deduce de la repetición de adjetivos y sustantivos, los ripios, el abuso de comparativas o de enumeraciones.

Este tradicionalismo también se percibe en otros detalles de los cuentos. A pesar de los temas políticos y ecologistas, los cuentos revelan una mentalidad conservadora y sexista de Santos. Ello se aprecia especialmente en el tratamiento de los personajes femeninos, normalmente recluidos al hogar y a la procreación, como es el caso de la mujer del señor Simon en «Smog», o simplemente sumisa al sistema patriarcal, como Ana en «... Y si mañana». En ese sentido, Santos fue incapaz de comprender los cambios sociales que se estaban dando en España en los años sesenta, cuando describe modelos familiares tradicionales más cercanos a los años cincuenta. Aunque intentó adaptarse a los nuevos tiempos, no lo consiguió completamente.

Las dos preocupaciones de la ecología y la política siguieron presentes en su obra, de manera más o menos evidente, hasta el final, como se desprende de algunos de los relatos de *Homenaje* (2012). Es esta una colección interesante donde Santos refleja su amor por



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

distintos autores y obras importantes de la ciencia ficción y de la fantasía. Algunos de los textos consisten en pastiches, como «La nave de piedra», donde el escritor español reproduce, con las limitaciones de su escasa formación científica, el estilo de ciencia ficción *hard* de *Cita con Rama* (*Rendezvous with Rama*, 1973), de Arthur C. Clarke. Otros relatos, por contra, van más allá de la propia obra que los incita para tratar otros asuntos, como la confusión entre realidad y ficción de un adolescente amante de la obra de J. R. R. Tolkien o un repaso a la biografía de Edgar Allan Poe mediante una interpretación de su famoso poema «El cuervo» («The Raven», 1845).

En algunos de estos cuentos la política (a veces en relación con la economía o con la cultura), reaparece de manera necesaria dada la naturaleza de la obra a la que Santos homenajea, puesto que en ellos toma Santos la misma premisa que la novela original. Es el caso de «El lector de libros» en relación a *Fahrenheit 451* (1953), de Bradbury, de «Amar al Gran Hermano» en relación a *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), de Orwell, o de «Memoria del pasado» en relación a *Crash* (1973), de Ballard. La ecología, por su parte, se encuentra presente de manera indirecta, por ejemplo, en la mutación del protagonista en «Extraño» (el único cuento reeditado de este volumen), símbolo de la degeneración del hombre. Pero también es más evidente en la visión del futuro que se presenta en «La máquina del tiempo (de Herbert George Wells)», en este caso relacionado con la cada vez más acuciante preocupación mundial por el cambio climático. Aquí Santos hace pasar el testimonio del viajero a través del tiempo por un hecho real (no como una ficción del escritor inglés) y nos presenta dos viajes más que llevarán, respectivamente, a un repaso fragmentario del siglo XX y del presente siglo XXI, donde aparece esa visión negativa del porvenir.

Sin duda alguna (y más allá de estas dos

temáticas), *Homenaje* pone el broche final a la extensa labor de Domingo Santos por difundir la ciencia ficción, así como a su pasión por la lectura y la escritura de este género literario al que, como se ha analizado en este artículo, dedicó gran parte de su vida.

6. Conclusión

Domingo Santos en todas sus facetas (traductor, compilador, editor, director de *Nueva Dimensión* y escritor) promovió intensamente la ciencia ficción entre los lectores, modelando gustos a través de sus selecciones y favoreciendo la recepción de obras extranjeras por parte del público español. Dentro de la historia de la ciencia ficción española, la época que media entre la decadencia de los *bolsilibros* a finales de los años sesenta y la Década Dorada en los años noventa no puede entenderse sin su singular persona. En los muchos años que él dedicó a promoción del género, Santos introdujo nuevos temas que fueron novedosos en el panorama español, como la política y la ecología, a pesar de su actitud conservadora y su escritura tradicional no resultaron tan progresistas. Aunque sí consiguió que la ciencia ficción en España se despegara del carácter comercial y de las fórmulas prefabricadas de los *bolsilibros*, el principal fruto de su tarea sería el surgimiento de la Generación Hispacón que conforma la Década Dorada.

A ello hay que sumar la larga y temporalmente dispersa obra que dentro de sus limitaciones de escritor autodidacta, suponen también otro escalafón importante en el desarrollo de la ciencia ficción, dado que es una obra, en especial la compuesta por sus relatos, que muestran la madurez de las premisas que en ellos trata y el buen conocimiento que este autor español tenía del género. Es por ello que Domingo Santos puede ser considerado a día de hoy como el decano de la ciencia



Domingo Santos, decano de la ciencia ficción española

ficción española y el principal incitador de este género literario en España.

7. Obras citadas

- Barceló, Miquel (2002). «Domingo Santos: una mirada al futuro imperfecto», Fernando Martínez de la Hidalga (ed.), *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 291-316.
- Behm, Florence (1993). *La ciencia ficción en España*. Madrid: Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT).
- Casa, Ricard de la, y Pedro A. García Bilbao (2002). «Gabriel Bermúdez Castillo. Ciencia ficción y pasión de escritor», F. Martínez de la Hidalga (ed.), *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 365-380.
- Díez, Julián (1999a). «Las colecciones de ciencia ficción (VI): Super Ficción», *Gigamesh*, 19 (Abril): 41-44.
- ____ (1999b). «Las colecciones de ciencia ficción (VII): Acervo». *Gigamesh*, 20 (Junio): 38-41.
- ____ (ed.) (2001), *Las cien mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX*. Madrid: La factoría de ideas.
- Ferreras, Juan Ignacio (1972). *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI.
- Herranz, Pablo, et al. (2004). *Memoria de la novela popular: Homenaje a la colección Luchadores del espacio*. València: Universitat de València.
- Latham, Rob (2005). «The New Wave», David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell, 202-216.
- Martínez de la Hidalga, Fernando (ed.) (2000-2001). *La novela popular en España* (2 vol.). Madrid: Robel.
- Molina-Gavilán, Yolanda (2002). *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Nueva York: Mellen.
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal.
- ____, y Julián Díez (2014). «Introducción», F. Á. Moreno y J. Díez (eds.), *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 9-117.
- ____, Mikel Peregrina y Steven Bermúdez (2017). «Condiciones para el nacimiento de la ciencia ficción española contemporánea», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27: 218-233.
- Moylan, Tom (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder (CO): Westview.
- Murphy, Patrick D. (2000). *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*. Charlottesville (VA): University of Virginia Press.
- Peregrina, Mikel (2015). «La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33: 209-222.
- ____ (2014). *El cuento español de ciencia ficción (1968-1982): Los años de Nueva Dimensión*. Madrid: Universidad Complutense.
- Saiz Cidoncha, Carlos (1988). *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*. Madrid: Universidad Complutense.
- Santos, Domingo (1981). *Futuro Imperfecto*. Barcelona: Edhasa.
- ____ (2002). «Nueva Dimensión: la revista española de ciencia ficción», F. Martínez de la Hidalga (ed.), *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 419-431.
- ____ (2012). *Homenaje*. Granada: Ajec.
- Sargent, Lyman. Tower (1994). «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies* 5.1: 1-37.
- Valdés San Martín, Mario J. (2002), «Rethinking the History of Literary History», M. J. Valdés y L. Hutcheon (eds.), *Rethinking Literary History*. Nueva York (NY): Oxford University Press, 63-115.

La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado¹



Francisco J. López Arias

© Francisco J. López Arias, 2019

Cuando hablamos de historia alternativa en la literatura española, hay una gran posibilidad de que gran parte de los trabajos citados tengan una premisa común: la victoria de la Segunda República Española sobre las fuerzas Nacionales en la Guerra Civil Española (1936-1939). En la actualidad, este escenario se ha convertido en un lugar común similar a las victorias nazi o confederada en la historia alternativa en lengua inglesa. Trabajos de ficción tales como *Los rojos ganaron la guerra* (1989), de Fernando Vizcaíno Casas, «Ucronía» (1994), de Manuel Talens, y «El coleccionista de sellos» (1996), de César Mallorquí, e incluso falsos documentales como *¡Viva la República!* (2008; dirigido por Jaume Grau), han tomado como punto de inicio la supervivencia de la Segunda República. Sin embargo, sería ingenuo asumir que esto siempre ha sido así. De hecho, no fue así hasta 1976.

El 15 de octubre de ese mismo año, el Premio Planeta, uno de los premios comerciales más reconocidos de las letras españolas y segundo, solo detrás del Premio Nobel, en retribución monetaria, fue concedido en Barcelona a Jesús Torbado. Su novela ganadora fue *En el día de hoy* (1976), una historia alternativa «verdadera», ambientada durante el primer año y medio después del final de la Guerra

Civil². En ese periodo de tiempo la Segunda República debe afrontar las repercusiones de su victoria sobre los Nacionales de Franco, conseguida en gran parte gracias al repentino cambio de parecer de Francia mientras la decisiva batalla del Ebro estaba siendo disputada. Esto lleva a la denuncia gala del «Acuerdo de No Intervención», un pacto histórico firmado por 27 países europeos en 1936. El éxito de la novela de Torbado constituiría la primera vez que un trabajo de historia alternativa recibiría algún tipo de reconocimiento por parte de las élites literarias españolas, allanando así el camino para el alza del estatus del género dentro del canon literario del país. Y, lo que es más importante, esta novela y su Premio Planeta son claras manifestaciones del *zeitgeist* de la España del momento.

Este artículo recorre dos caminos metodológicos principales. Primero, contrastaremos el

¹ Publicación original: «The Spanish Civil War in Spanish Alternate History: Jesús Torbado's *En el día de hoy*», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 255-267.

² Con las palabras «En el día de hoy» comienza el breve anuncio de la victoria del general Franco sobre las fuerzas republicanas. El último parte de guerra de Franco dice: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. El Generalísimo Franco. Burgos, 1 de abril de 1939». Además, como sugiere Hellekson, en la novela esto se refiere a un día «que muestra la repercusión de los eventos modificados años o siglos después de que el evento haya tenido lugar; normalmente, los personajes no tienen conciencia de que viven en la historia equivocada» (33). Aunque en *En el día de hoy* la historia se sitúa sólo meses después del punto de divergencia del relato histórico oficial, esta definición es todavía aplicable.



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

turbulento contexto político y social del momento de la publicación de la novela con una lectura minuciosa del texto, para mostrar como Torbado toma una clara posición en el debate nacional sobre qué sistema político debería ser implementado en España después del fin de la Dictadura de Franco (que había durado de 1939 a 1975). Seguidamente, la novela de Torbado será contextualizada dentro de la evolución de la historia alternativa moderna en España, mostrando como otros escritores establecidos pronto adoptaron esta forma literaria sin reservas, dado que desde el principio varias editoriales prestigiosas hicieron valer toda su influencia en apoyo del género.

Un momento complicado: Torbado en el contexto de la España postfranquista

Para un entendimiento completo de las circunstancias que rodearon al lanzamiento comercial de *En el día de hoy*, hay que partir de la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, menos de un año antes de que a Torbado se le fuera otorgado el Premio Planeta. La situación política española no podría haber sido más turbulenta. Después del fracaso que supuso la administración profranquista del presidente de Gobierno Carlos Arias Navarro, en las altas cúpulas del Gobierno español se desencadenó una dura batalla. La reforma del Franquismo hacia la democracia, o como lo había formulado Torcuato Fernández Miranda, presidente del Consejo del Reino³, ir «de la ley a la ley, pasando por la ley» (citado en Prego), fue encarnada por Adolfo Suárez, que había sido

³ El Consejo del Reino era un organismo legal que aconsejaba primero a Franco y, más tarde, a su heredero designado, el Rey Juan Carlos I, en decisiones que entraran en su jurisdicción. Uno de sus mandatos era el de ofrecer al Jefe del Estado una terna de candidatos para la posición de Presidente de Gobierno. Con Franco, era una simple formalidad, pero una vez fallecido, el control del Consejo se tornó decisivo para el resultado final de la Transición. Fue abolido con la Constitución de 1978.

proclamado presidente del Gobierno en julio de 1976. Con la sutil ayuda del nuevo Rey, Juan Carlos I, Suárez y Miranda se enfrentaron contra el llamado «búnker», franquistas ortodoxos que se opusieron a la implementación de la democracia, liderados por José Antonio Girón y otros miembros del Consejo del Reino. Además, una oposición ilegal que ahora se sentía lo suficientemente segura como para lanzar desafíos muy públicos al Gobierno —encabezados por el Partido Obrero Socialista Español (PSOE) y por el Partido Comunista (PCE), ambos aún ilegales—, expresaron, en términos cada vez más contundentes, su deseo de una ruptura total con el régimen de cara a la reconstrucción del Estado.

El 15 de octubre [de 1976], el Premio Planeta [...] fue concedido en Barcelona a Jesús Torbado. Su novela ganadora fue *En el día de hoy*, una historia alternativa «verdadera», ambientada durante el primer año y medio después del final de la Guerra Civil

A pesar de que una gran mayoría del apoyo popular estaba dividido entre los reformistas y la oposición, eventos como los de Montejurra⁴ y Atocha⁵ revelaron que el «búnker»

⁴ Montejurra es el lugar tradicional para el tributo anual del Partido Carlista a sus combatientes muertos



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

aún tenía una gran influencia. En este punto estas tensiones sociales y políticas eran, sin duda, más que palpables. Por ejemplo, el número de 16 de octubre de 1976 del periódico de izquierdas *El País* reflejó el estado de inestabilidad y caos de la política española combinando en su portada el fallo del premio para Torbado, la negativa del Gobierno de aceptar las propuestas reaccionarias del Consejo Nacional del Movimiento en lo que a la Ley de Reforma Política se refería (una ley que eventualmente llevaría en 1977 a las primeras elecciones libres desde la Segunda República⁶), y la amenaza de prohibición de la celebración del primer Congreso en España desde 1932 del todavía ilegal Partido Socialista. Incluso en la ceremonia del Premio Planeta destinada a homenajear a Torbado, tuvieron lugar incidentes relacionados con el clima político y con los contenidos de la novela premiada. *Blanco y Negro*, la revista cultural del periódico monárquico *ABC*, ofreció el siguiente relato de los hechos en su número del 27 de noviembre de 1976:

Y lo que sucedió fue una batalla campal, en la que hubo bofetadas propinadas por el hijo de Lara a un periodista que cubría la información

del acto. Todo empezó porque el periodista hizo algunos comentarios en voz alta como el de «tú no estarías allí» cuando Lara dijo: «¿Qué pasaría si los republicanos hubieran ganado la guerra civil?». («El show» 49)

Sea como fuere, el deseo por la democracia era dominante en la mayor parte de la población. Ya en la segunda mitad de los años 60 se podía percibir un cambio en valores, que el Régimen reflejó de manera reticente en sus leyes. Aunque la Ley de Prensa de 1966 convirtió en voluntaria la autocensura explícita (previa a la publicación), hasta el momento obligatoria, muchas editoriales seguían remitiendo sus manuscritos a los censores debido al miedo a la represión. El año 1976 marcó el final definitivo de la censura y el nacimiento de la libertad de expresión en España, aunque el reconocimiento legal de este hecho a través de la Ley de Libertad de Expresión no llegaría hasta 1977.

La batalla ideológica entre las tres posiciones políticas se libró en muchos campos. Y en un país donde el ciudadano medio solo tenía acceso a dos cadenas de televisión, ambas controladas por el Estado, el poder para la diseminación de ideas de la literatura no podía ser ignorado. Desde muy diferentes puntos de vista, en un rango que iba desde el fascismo recalcitrante hasta las tendencias libertarias, varios escritores se unieron a Jesús Torbado para aprovechar los primeros alientos de una libertad de expresión extraoficial pero plena a todos los efectos. Así, también en 1976, Pere Pagès i Elies publicó (bajo el pseudónimo Víctor Alba) *1936-1976, Historia de la II República Española* (1976) y Fernando Díaz-Plaja publicó *El desfile de la Victoria* (1976). Todos estos trabajos pioneros retrataron a una España donde la Segunda República fue triunfante y Franco no fue más que un pie de página de la historia en lugar de su salvador predestinado, tal y como al régimen franquista le gustaba presentarlo.

en la Guerra Civil. Durante la Transición, el movimiento carlista estaba dividido entre los tradicionalistas, cercanos al «búnker», y los de izquierdas. En 1976, miembros de la facción tradicionalista abrieron fuego contra algunos Carlistas de izquierda, matando a dos y dejando a muchos otros heridos.

⁵ Las fechas que fueron del 23 al 29 de enero de 1977 son conocidas como la Semana Trágica. El «búnker» intentó descarrilar la transición a la democracia a través de la creación de un estado de pánico que forzara al Ejército a ejecutar un golpe de estado. El clímax se alcanzó el 24 de enero, cuando miembros de la Alianza Apostólica Anticomunista (la Triple A) asaltaron una oficina en Atocha, Madrid, y asesinaron a cinco abogados laboristas ligados al Partido Comunista, hiriendo a otros cuatro.

⁶ El Consejo Nacional del Movimiento fue una especie de cámara alta consultiva cuyos orígenes se pueden trazar en la asamblea deliberativa que gobernaba a la Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET de las JONS), el único partido legal del franquismo.



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

Sin embargo, la rápida aparición de historias alternativas después del establecimiento efectivo de la libertad de expresión en España muestra como los autores y las editoriales estaban al corriente no sólo de la existencia de este subgénero, sino que también de las posibilidades artísticas, comerciales, ideológicas y políticas que podría conllevar. La censura se erigió en uno de los impedimentos más importantes para el desarrollo de un subgénero de historia alternativa autóctono, así como para la traducción de sus títulos extranjeros. De acuerdo con Manuel L. Abellán, si bien no existía una lista de reglas o criterios oficial, sí existían unos objetivos típicos de la censura franquista, que él resume en siete puntos principales:

- a) criterios implícitos y explícitos del Índice Romano;
- b) crítica a la ideología o práctica del régimen;
- c) moralidad pública;
- d) choque con los supuestos de la historiografía nacionalista;
- e) crítica del orden civil;
- f) apología de ideologías no autoritarias o marxistas;
- g) en principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al régimen⁷ (1980: 110-112)

El punto d) es crucial para entender la posición de la censura hacia la historia alternativa. *En el día de hoy*, y las otras novelas que en 1976 hacían uso de una premisa basada en una victoria Republicana, refutaban las bases ideológicas del Franquismo y desafiaban el lema de las monedas de peseta de la dictadura: «Francisco Franco, Caudillo de España por la Gracia de Dios». Aquí, el determinismo franquista se ve representado por la mención a Dios. Tal y como dice Jose Ramón López Gar-

cía, «[...] la guerra civil fue un episodio resultante, inevitable y necesario de la historia y Franco ese imprescindible individuo en la historia, según la tesis clásica expuesta por Plejánov [...]» (2009: 666), situando irónicamente a Franco y a su némesis, Karl Marx, bajo la misma luz. En su lectura más superficial, cualquier historia alternativa que proponga un triunfo republicano en sus páginas negaría uno de los pilares del culto a la personalidad en la España franquista: el destino de Franco como salvador del país y su victoria predeterminada en la Cruzada contra los enemigos de España a través de la Guerra Civil. El régimen franquista no podía tolerar semejante afrenta. Así, como apunta López García, si bien existió una escasa y aislada experimentación en este campo, como «Cuatro siglos de buen gobierno» (1883), de Nilo María Fabra, «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» (1960) escrita por Max Aub en su exilio, o *Anales de la IV República Española*, de Ramón Sierra (1967), se puede considerar 1976 como el verdadero comienzo de la primera ola de la historia alternativa moderna en la literatura de España (654-655).

En muchos ejemplos dentro de la historia alternativa de España, Franco simplemente toma el papel de lo que Éric B. Henriot bautizó como un «*clin d'œil*» (2004: 41-44) o «guiño», definido como «una situación, un elemento, un personaje que trae a la mente la situación del mundo real» (Singles, 2013: 116)⁸. Un ejemplo de esto puede encontrarse en el cuento de historia alternativa en lengua gallega escrito por Xoan Ignacio Taibo, «O leito» [El lecho, 1978], donde, en una Galicia independiente, se menciona de pasada a Franco, que es un almirante de tendencias democráticas perteneciente al Ejército Galle-

⁷ El Índice Romano es el *Index Librorum Prohibitorum*, la lista de libros prohibidos de la Iglesia Católica.

⁸ Es necesario notar la distinción entre la historia alternativa española, que es aquella que está escrita en cualquier lengua hablada en España, y la historia alternativa en lengua española. Por otro lado, salvo indicación en contra, todas las traducciones son mías.



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

go (96). En muchas otras, como es el caso de *En el día de hoy*, se retrata a Franco como un personaje principal o secundario cuya victoria es denegada por las circunstancias históricas. Una de las tesis de Torbado es que el resultado final de la guerra es irrelevante para el nivel de sufrimiento soportado por la gente común (1976: 165, 171, 187), lo que es sin duda una posición determinista, si bien basada en posiciones informadas por la historia social. Sin embargo, borrar primero a Franco como la parte victoriosa del proceso que llevó a ese sufrimiento y después no dejar claro si el militar volvería para dirigir el país después de la invasión nazi sí cuestiona la visión franquista del determinismo histórico, que está cimentada principalmente en la «Teoría del Gran Hombre» para el cambio histórico. Para el régimen franquista, su Generalísimo fue siempre el Elegido, destinado por Dios para luchar, y más importante, ganar a «los rojos». De alguna manera, si bien tanto el franquismo como la respuesta de Torbado a este son aproximaciones deterministas a la Historia, sí se puede apreciar cierta transición metodológica, cuyo resultado final es negar la idea de la influencia de Franco en la naturaleza predeterminada de la Historia. Esta evolución, aunque más sutil y limitada en sus miras, es similar a la que tuvo lugar en Alemania cuando la Escuela de Bielefeld de historiografía sucedió a la aproximación político-nacional en la década de los 60.

Una mirada más minuciosa: la construcción de la alternativa de Torbado

En el día de hoy es, posiblemente, la representación más exitosa de esta primera ola de historia alternativa en lengua española. La novela de Torbado aporta una visión de Madrid, capital de la República, durante el primer año y medio después de la finalización de la contienda, comenzando con el desfile de la

victoria celebrado por las fuerzas Republicanas y terminando con la invasión nazi de España seis meses después de la Batalla de Francia (1940) en la Segunda Guerra Mundial. Esta visión se construye desde el punto de vista de cinco personajes principales. Cuatro de ellos se ponen sucesivamente bajo el foco principal para ir perdiendo importancia, pero sin desaparecer completamente de la narrativa. Los tres capítulos que componen el libro están enfocados en los tres protagonistas, a la vez que incluyen subcapítulos que muestran los puntos de vista de los demás.

La rápida aparición de historias alternativas después del establecimiento efectivo de la libertad de expresión en España muestra como los autores y las editoriales estaban al corriente no sólo de la existencia de este subgénero, sino que también de las posibilidades artísticas, comerciales, ideológicas y políticas que podría conllevar.

El primer capítulo, que da comienzo a la historia y está fechado de abril a septiembre



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

de 1939, se centra en Aniceto Ortuño, tratante de antigüedades fascista y agente encubierto jesuita. En la segunda parte, ambientada entre octubre de 1939 y abril de 1940, el foco se centra en una versión ficticia de Ernest Hemingway, que no tuvo que abandonar España, y en su fotógrafo Alejo Rubio. Juntos muestran al lector el funcionamiento interno de algunos aspectos del Gobierno y las tendencias de la *intelligentsia* Republicana, pero también transmiten el estado de las clases bajas y medias inmediatamente después de la guerra. Finalmente, la novela adopta un enfoque moral con el espía italiano Dino Salvatore, el protagonista del último capítulo, que va de abril a octubre de 1940. Otro personaje principal es, por supuesto, el mismísimo Franco; el General exiliado es una presencia constante, con sus capítulos funcionando como viñetas que retratan las condiciones de vida de los restos del derrotado ejército Nacional. Por último, tenemos a Simplicia Rubio, también conocida como «Sim», hermana de Alejo y antigua prostituta, a través de quien se hacen explícitos los puntos ideológicos principales de la novela y quien sirve como eslabón primario (aunque no exclusivo) entre los personajes principales.

En el epílogo, Torbado asegura haber construido la narrativa partiendo «de una situación neutral —que posiblemente no satisfaga ni a troyanos ni a tirios—» (361). Se refiere a una victoria pírrica para la República después de que Francia hubiera decidido denunciar el «Acuerdo de no intervención» y hubiera permitido la entrada de armamento destinado a las fuerzas republicanas a través de sus fronteras en los momentos previos a la decisiva Batalla del Ebro (14, 220-226). El lector se encuentra con una España arrasada por la guerra y a una gran parte de su población famélica. El liderazgo del Gobierno, encabezado por el presidente Julián Besteiro y el primer ministro Indalecio Prieto, ambos socialistas, se ve progresivamente socavado

por los conflictos tanto en el Parlamento como en las calles (338-341). Esta agitación está provocada por las aspiraciones políticas de los anarquistas y los comunistas de todo tipo, y por el constante sabotaje externo italiano, que culmina en el asesinato de la líder comunista Dolores Ibárruri, «La Pasionaria», a manos de un revolucionario anarquista engañado por Dino (296-371).

Franco debe escapar a Portugal y empezar una nueva vida en el exilio, primero en Cuba y luego en Roma. Sin embargo, el general es pronto llamado a reunirse con Hitler como parte de los preparativos del Führer para la Segunda Guerra Mundial, aunque Torbado deja intencionalmente en el aire si los planes bélicos nazis podrán contar con Franco como un activo para la conquista de España (253-257, 358). El cuerpo de oficiales superiores de Franco se encuentra repartido entre los ejércitos portugués, italiano y alemán, mientras que sus soldados (como se entera el lector a través del viaje en el que Franco se hace pasar por embajador de la Cruz Roja) se encuentran confinados en campos de concentración en territorio francés, sufriendo unas condiciones deplorables (299-301). Lo último que sabemos de él sucede en Roma, donde, después de ser perseguido por un miembro de Falange borracho, Franco se da cuenta de que ha perdido por completo el respeto de sus antiguos subordinados (324-325). Tal y como dice López García, «Torbado mata metafóricamente la figura del dictador, desprestigiado y perdido todo su poder (...)» (2009: 659). Al final de la novela, la maquinaria bélica nazi ya ha pasado por encima de la resistencia inicial española y ha entrado en el norte de la Península Ibérica, ganando su primera posición importante a través de la subyugación de San Sebastián. Con la Luftwaffe sobre los cielos de Madrid, el gobierno Republicano se prepara para escapar a Londres y unirse a los otros gobiernos en el exilio aliados (Torbado, 1976: 358-359).



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

De este escueto resumen es posible discernir que los elementos contrafactuales del libro son bastante directos. Su línea temporal alternativa es demasiado corta como para poder engranar un cambio razonable en el escenario geopolítico mundial que pudiera haber alterado una ucrónica pero muy plausible conquista alemana de un país tan antagonista ideológicamente y estratégicamente importante como España, o que hubiera podido directamente evitar la Segunda Guerra Mundial. Aún así, este escenario parece seguir las pautas de la historia alternativa convencional punto por punto, tal y como fueron concebidas por Kathleen Singles: «el punto de divergencia se apoya en el principio de contingencia, mientras que la variación continua de la narrativa normalizada del pasado real—esto es, el resto de la narrativa— se apoya en el principio de necesidad» (2013: 133).

Al final de la novela, la maquinaria bélica nazi ya ha pasado por encima de la resistencia inicial española y ha entrado en el norte de la Península Ibérica, ganando su primera posición importante a través de la subyugación de San Sebastián.

En sus primeras páginas, el libro deja claro su punto de divergencia del relato histórico oficial, para seguidamente sentar las bases de

sus dos premisas básicas en lo que a la dimensión política de la novela se refiere. La primera juega con la idea de que en el caso de una victoria republicana nada hubiera cambiado para las clases bajas y medias y, por tanto, el grado de sufrimiento que hubieran tenido que soportar no se hubiese visto alterado por este nuevo resultado. Como preámbulo de la historia, se presenta al lector con una versión casi exacta del último parte de guerra de Franco, de cuyas primeras palabras la novela toma su título, siendo la única diferencia la inversión de ganadores y perdedores (Torbado, 1976: 10). Este cambio puede ser interpretado como, simplemente, una introducción llamativa a la narrativa, pero también refuerza la idea de la equivalencia de ambas facciones y la futilidad de este escenario contrafactual en particular, al menos desde el punto de vista de las clases bajas y medias. Si la República usa exactamente la misma redacción que los Nacionales para su último parte de guerra, entonces es lógico asumir que poco ha cambiado en comparación con los primeros meses del franquismo, en términos de ellos contra nosotros, de represión y sufrimiento. De hecho, el lector se entera más tarde de que la república sigue aplicando medidas represivas para la purga del fascismo, incluyendo un aumento del número de «checas» (116), igualando de esta manera la represión republicana con la represión Franquista de nuestra línea temporal⁹. Esta equivalencia de ambos sistemas es percibida también por la clase trabajadora, un tema que será desarrollado a través del diálogo entre personajes. El viaje de Hemingway a Medina del Campo contiene la aseveración más

⁹ Durante la Guerra Civil, la Segunda República creó algunas instalaciones de internamiento (*checas*) que fueron utilizadas para interrogar, detener, torturar y ejecutar detenidos fascistas de manera extrajudicial. Su nombre procede de la VcheKa, la primera encarnación de la agencia estatal de seguridad soviética, que más tarde evolucionaría en la NKVD.



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

demoladora de entre todos los ejemplos existentes (129, 142, 214, 229), puesta en boca de un veterano de las guerras coloniales españolas en el norte de África y de la Guerra Civil: «Los que mandan no quieren que les quiten el mando y los que no mandan quieren mandar. Así que nos empujan a matarnos a los que no entendemos la fiesta [...] Ellos nunca pierden» (164-165).

La segunda premisa principal es un corolario de la primera: dado que el resultado de ambos triunfos es el mismo, la adhesión a cualquier facción en liza es fútil. Por tanto, también es fútil resentirse sobre la primacía, o la falta de ella, de una de esas facciones, y en consecuencia, «¿Por qué vamos a preocuparnos de lo pasado? [...] Vamos, que ya terminó todo». (15). Es hora de olvidarse del pasado y comenzar un proceso de reconciliación nacional a través de la reforma del sistema político. Esta idea se explora a través de la vida amorosa de Simplicia, una alegoría que sirve precisamente el propósito de mostrar el camino que debe de ser tomado para conseguir esta reconciliación nacional. Mostrada al lector casi siempre a través de los ojos de sus amantes, Simplicia representa al pueblo español¹⁰. Es descrita como una mujer de treinta años, de gran belleza, quien, a pesar de las miserias de la guerra y gracias a su profesión, consigue acceso a bienes que no están disponibles para otras mujeres con su mismo estatus social (18).

Ella pronto demuestra que es algo más que una simple prostituta, y a lo largo de la novela al lector se le recuerda constantemente su inteligencia, su ingenio, su fuerte personalidad, su capacidad de protegerse a sí misma y su independencia. Pero Sim no es la

única mujer fuerte de la novela, sino que también se nos presentan muchos otros personajes femeninos secundarios, tanto adaptados de la vida real como Dolores Ibárruri «La Pasionaria», así como puramente ficticios, como Doña Rosa, dueña de la taberna La Colmena. También adoptan roles de género poco convencionales comparados con aquellos dominantes durante el Franquismo temprano, cuyos objetivos principales eran «la exclusión de la mujer del trabajo extradoméstico, la “moralización” de las costumbres y el incremento de la natalidad» (Iglesias de Ussel y Flaquer, 1993: 61). Hay que recalcar que, probablemente siguiendo la línea de la supuesta neutralidad de su escenario, Torbado se asegura de que casi todas estas mujeres tengan un pasado relacionado con la guerra y la prostitución, y de que por tanto no sean productos de las medidas progresivas tomadas por la Segunda República. A decir verdad, durante la Guerra Civil y en los momentos inmediatamente posteriores, muchas mujeres tuvieron que recurrir a la prostitución como medio para conseguir comida, ropa y refugio. Aunque la república sí prohibió la prostitución en 1935 y el bando nacional, dominado por una fuerte influencia ideológica católica, la prohibió en 1956, ambos lados la toleraron durante la guerra. Esta tolerancia se muestra a través de Simplicia y de otros personajes secundarios, pero con Sim adquiere otra dimensión ideológica. Si equiparamos a Simplicia con el pueblo español, entonces es el pueblo español el que se está prostituyendo para obtener bienestar económico y seguridad, mientras los que están en lo alto del Estado, y siendo su ideología irrelevante, manejan el verdadero poder.

En la novela, los tres pretendientes de Simplicia representan las tres diferentes opciones políticas compitiendo por la primacía en la España de 1976: Aniceto representa la continuidad, Dino la reforma y Ramón la ruptura total. Los tres intentan cortejarla, al

¹⁰ «España», en lengua castellana, es un nombre de género femenino. Desde los tiempos de la República Romana, la personificación nacional de Hispania es una mujer, y en lo que a la España contemporánea se refiere, casi todos los gobiernos desde 1868 han usado esta personificación con fines políticos.



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

igual que los tres grupos estaban intentando ganar el favor de la población española para el establecimiento del Estado post-Franco. Al comienzo de la novela, conocemos a Aniceto y a Sim, que van de camino al desfile de la victoria. Parece que tienen una relación sentimental, pero el lector pronto se da cuenta de que es una asociación inestable, un *quid pro quo* en el que Aniceto está con ella por las apariencias y por su compañía, mientras que Sim quiere conseguir una vida cómoda y segura (Torbado, 1976: 15-17). Pero en el interior, ella aún tiene esperanzas de que su ex-marido Ramón, el padre de su hijo fallecido, que había ido a la guerra a luchar de parte de los anarquistas y a quien se le presume muerto desde hace mucho tiempo (86), la encuentre y retomen su relación. Como consecuencia de esto, Sim a menudo entra y sale de la vida de Aniceto sin dar explicación alguna. En uno de esos momentos en los que Sim sí está presente en la vida de Aniceto, Dino se presenta en su casa en busca de dinero para sus misiones de espionaje. Una conversación es suficiente para que Dino se enamore de ella, pero Sim aún no está lista para comprometerse todavía (235-258). En este punto de la historia, Ramón, que hasta el momento no había sido nada más que una idea en la mente de Sim, reaparece como un personaje real más. Lo encontramos viviendo en varias barriadas de clase baja de Barcelona, pasando los días asegurando que su suerte iba a cambiar muy pronto (241). Y sí que lo hace, pero para peor. Dino consigue engañar a Ramón para perpetrar un ataque terrorista contra «La Pasionaria» durante un mitin, resultando en la muerte de la dirigente comunista. Incapaz de escapar, Ramón es arrestado y encarcelado. Sorprendida al enterarse de que su marido sigue vivo después de leer en las noticias su implicación en el crimen, Sim inmediatamente lo visita en prisión. Sin embargo, pronto se da cuenta de que ya no quiere a Ramón, de que su idealización de Ramón y la

melancolía inconsciente por la memoria de su hijo fallecido, y no el verdadero amor, eran la verdadera fuente de sus sentimientos (331-332).

Mientras tanto, Dino comienza a tener sentimientos de arrepentimiento sobre su rol en las operaciones encubiertas para desestabilizar España para hacerla un objetivo para la implantación del fascismo, prolongando así el sufrimiento de los españoles. Al final se da cuenta de que «[n]o se puede jugar con la vida y la libertad de los otros, ni siquiera cuando alguien superior a nosotros [...] nos lo ordena» (308). Esto lleva a Dino a cuestionarse «por qué razón [...] él mismo, tenía que participar en locuras ajenas» (303) y, por extensión, su ideología fascista por completo, finalmente descartándola y abrazando la democracia. Tras correr a la tienda de Aniceto para convencerlo de que reniegue de su trabajo en apoyo del fascismo, la única respuesta que recibe es una oposición encarnizada (305-311). Unas horas después, Dino encuentra a Sim en el bar de moda de Madrid, trabajando de nuevo de prostituta. Entablan conversación, y esta vez Sim se ve seducida por el fascista reformado, terminando la historia con ellos desapareciendo juntos en la oscuridad de la noche (332-334).

En este caso la analogía es clara. Aniceto representa al Estado franquista, que intenta seducir al pueblo español con su sentimiento de seguridad (de hecho, el mantenimiento de la paz fue uno de los principales reclamos del franquismo tardío), aunque el pueblo nunca haya estado cómodo del todo con ellos en el poder. Se le caracteriza como poseedor de «cara de obispo» (121), haciendo referencia a la relación simbiótica entre la Iglesia Católica y el Estado franquista, especialmente después del Segundo Concilio Vaticano (Martín de Santa Olalla, 2006: 127). Aunque se ofende cuando lo llaman fascista (Torbado, 1976: 14), Aniceto busca constantemente orientación en el aparato propagandístico nacional en el exi-



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

lio (78, 201), de la misma manera en la que el régimen franquista negaba su ideología fascista e insistía en ser llamado una «democracia orgánica». La relación intermitente entre Aniceto y Sim representa el grado variable de apoyo al régimen franquista entre los españoles, dependiendo de la facción política con la que se alineen y de la situación geopolítica del momento.

La historia alternativa en España aún tiene un largo camino por delante. Las publicaciones dentro del género no son tan comunes como en inglés, y no hay un *fandom* especializado bien desarrollado al que se le pueda dirigir la publicación de nuevas obras.

Por otro lado, Ramón, quien hace tiempo que se ha ido pero cuya vuelta es anhelada, representa a la oposición que preconiza una ruptura total con el régimen franquista. Se le caracteriza como un idealista que no duda en dejar todo atrás para luchar por su visión política para el país, aunque «tan pronto decía que todos éramos hermanos como que había que poner bombas en todos los caminos y en todas las haciendas» (83), una aseveración similar al rango ideológico mostrado por el Frente Nacional de izquierdas a cargo del

Gobierno en los últimos días de la Segunda República. Se pensaba que había muerto en la guerra cuando un túnel se le desplomó encima (84), igual que la oposición a Franco se presumía desaparecida después del final de la contienda. Su reaparición refleja la reaparición pública de los partidos clandestinos de izquierda después de un largo hiato en su actividad política pública, y su ataque contra «La Pasionaria» y subsecuente captura reiteran los conflictos internos entre las fuerzas de izquierda españolas a lo largo del siglo XX. El hijo de Ramón y Sim, muerto a causa de una neumonía, una enfermedad vírica, simboliza al Estado republicano, muerto a causa de la rebelión de elementos fascistas internos. Ambos personajes se sitúan bajo un foco negativo: Aniceto es aburrido y deshonesto mientras que Ramón es ingenuo e ignorante, señalado así los sentimientos negativos del autor hacia las ideologías políticas que personifican.

Como contraste, a Salvatori, a pesar de sus afiliaciones políticas al principio de la novela, se le retrata desde una perspectiva positiva: es atractivo, ingenioso, inteligente, habilidoso, está bien conectado y sabe moverse en la arena política. Su desarrollo moral al dismantelar voluntariamente su pensamiento político personal después de un periodo de conflicto interno violento reproduce el propio proceso de Italia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el estado de Mussolini se dismantela voluntariamente en 1943. La discusión final entre Aniceto y Dino marca el punto de separación irreversible entre las dos ramas del fascismo, que previamente habían cooperado entre ellas. La actitud de Sim hacia el espía italiano es un claro indicador de la preferencia de Torbado por la solución reformista. Cuando Salvatori muestra una clara tendencia fascista, Sim lo rechaza, pero cuando se arrepiente y acepta a la democracia como el sistema superior, Sim acepta su amor. La transferencia de rasgos positivos del personaje a la solución reformista y la alego-



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

ría del pueblo español apoyando un camino de reforma hacia la democracia como la mejor opción de las tres disponibles constituyen la dimensión política de esta novela en particular y de la historia alternativa como un todo, un género que «explora el pasado no realmente por explorarlo, sino por utilizarlo instrumentalmente para hacer comentarios sobre el estado del mundo contemporáneo» (Rosenberg, 2005: 10).

Después, y más allá, de Torbado: más historia alternativa

Además de por su potencial para ser lucrativo comercialmente hablando, el poder de la historia alternativa como herramienta política, especialmente en un contexto tan tenso, explica la aparición de un gran número de trabajos contrafactuales en el amanecer de la transición española a la democracia. En el caso particular del libro de Torbado, Rafael Barral, director literario de Planeta entre 1973 y 1995, asegura que «la editorial facilitó un detallado guión a Jesús Torbado para que, siguiéndolo, escribiera la novela *En el día de hoy*» (Ayén 2005: 48). Esta afirmación, junto a los factores que la rodean, lleva a poder postular la existencia de un nacimiento de la primera gran ola de historia alternativa en lengua española en dirección arriba-abajo, impulsada por las condiciones políticas del momento e inducida por las grandes editoriales, como Argos Vergara (donde Díaz-Plaja publicó *El desfile de la Victoria*), y, especialmente, Planeta, que también publicaría *1936-1976, Historia de la II República Española* de Víctor Alba y *...Y al tercer año, resucitó* (1978) de Fernando Vizcaíno Casas. Estas editoriales usaron escritores ya establecidos, que, por asociación, prestaron sus reputaciones al género, concediéndole un prestigio que se mantuvo en el tiempo con nuevos trabajos, algu-

nos salidos de las plumas de autores tremendamente exitosos comercialmente, como Manuel Vázquez Montalbán («50 años después de la derrota aliada», 1994), y otros de autores considerados como de alta literatura, como Manuel Talens y su «Ucronía» (1994).

Aquellos autores de historia alternativa que beben de la ciencia ficción y que produjeron trabajos en las décadas de los 90 y 2000, ya liberados de las presiones políticas de la Transición después del establecimiento definitivo de la democracia en España, y libres para no hacer caso de restricciones ideológicas externas, se vieron con la posibilidad de perseguir por completo las implicaciones de la Guerra Civil, como demuestra César Mallorquí en «El coleccionista de sellos» (1996). Esto es cierto también cuando se habla de otros puntos de divergencia de la historia, como la supervivencia de Alejandro Magno a su envenenamiento en Babilonia en *Alejandro Magno y las águilas de Roma*, de Javier Negrete, o la victoria de España sobre los Estados Unidos en su guerra de 1898, explorada por Juan A. García Bilbao y Javier Sánchez Reyes en su «Fuego sobre San Juan» (1999). Gracias a la experimentación previa en este campo, estos escritores alcanzaron un mayor reconocimiento que sus equivalentes en otros mercados literarios, como el estadounidense, donde los inicios del subgénero se dieron de abajo-arriba, comenzando en los espacios periféricos de la ciencia ficción y conquistando los espacios convencionales que parece poseer hoy en día (Schneider-Mayerson, 2009: 65).

La historia alternativa en España aún tiene un largo camino por delante. Las publicaciones dentro del género no son tan comunes como en inglés, y no hay un *fandom* especializado bien desarrollado al que se le pueda dirigir la publicación de nuevas obras. En su lugar, la historia alternativa se presenta al público en general, confiando en el prestigio y en el potencial comercial que tradicionalmente ha poseído. Esto también se ha visto esti-



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

mulado por el influjo de muchas otras obras de historia alternativa en lengua inglesa entrando en la escena cultural española, tanto en literatura como a través de otros medios, y por el éxito de series de televisión como *El Ministerio del Tiempo* (2015-2018). El género está, una vez más, atrayendo el interés del público español. Esta situación, además, coincide en el tiempo con dos grandes hitos: 2016 marcó el 80 aniversario del comienzo de la Guerra Civil, y 2017 marca el 40.º aniversario del restablecimiento de la democracia en España. Incluso habiendo pasado tanto tiempo, tanto la guerra como el Franquismo siguen siendo temas polémicos que reaparecen periódicamente en las noticias, encendiendo invariablemente el debate político nacional. La intersección se puede ver fácilmente, y el contexto está claramente a punto para el surgimiento de otra ola de historia alternativa. Sólo el futuro dirá si se convierte en realidad.

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Alba, Victor (1976). *1936-1976. Historia de la II República Española*. Barcelona: Planeta.
- Aub, Max (1960, 2001). *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Ayén, Xavi (18.6.2005). «Suárez escribía sus memorias», revela el editor Rafael Borrás». *La Vanguardia*: 48.
- Bowen, Wayne H., y José E. Álvarez (2007). *A Military History of Modern Spain: From the Napoleonic Era to the International War on Terror*. Westport, CT: Praeger International.
- Díaz-Plaja, Fernando (27.11.1976). *El desfile de la Victoria*. Barcelona: Argos.
- Blanco y Negro* (27.11.1976). «El “show” de Planeta, con bofetadas incluidas»: 49.
- Fabra, Nilo María (1883). «Cuatro siglos de buen gobierno (Novela de la Edad Moderna)». *La Ilustración Española y Americana*, 27.44: 311-314.
- García Bilbao, Pedro A., y Javier Sánchez-Reyes (2004). «Fuego sobre San Juan», *Premio UPC 1998*. Barcelona: Ediciones B, 303-414.
- Hellekson, Karen (2001). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent (OH): Kent State University Press.
- Henriet, Éric B. (2004). *L'Histoire revisitée: Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Paris: Encrage.
- Iglesias de Ussel, Julio, y Lluís Flaquer (1993). «Familia y análisis sociológico: el caso de España», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 60: 57-75.
- López García, Jose Ramón (2009). «Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo», T. López Pellisa y F. Á. Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi – Universidad Carlos III de Madrid, 653-673.
- Mallorquí, César (1996). «El coleccionista de sellos», *Premio UPC 1995. Novela corta de ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones B, 31-173.
- Martín de Santa Olalla, Pablo (2006). «La Iglesia durante el franquismo. Un debate abierto», *Historia del Presente*, 7: 127-145.
- Negrete, Javier (2007). *Alejandro Magno y las águilas de Roma*. Barcelona: Minotauro.
- Prego, Victoria (15.11.2015). «Un rey en el que muy pocos creyeron». *El Mundo*.
- Rosenberg, Gavriel D. (2005). *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider-Mayerson, Matthew (2009). «What



La Guerra Civil en la historia alternativa española: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

- Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel», *American Studies*, 50.3/4: 63-84.
- Sierra, Ramón (1967). *Anales de la IV República Española*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Singles, Kathleen (2013). *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin: DeGruyter.
- Taibo, Xoan Ignacio (1978). «O leito: esbozo pra unha Historia que nunca existiu», *A fundición e outras narracións*. Sada: Edicións do Castro, 75-104.
- Talens, Manuel (1994). «Ucronía», *Venganzas*. Barcelona: Tusquets, 25-35.
- Torbado, Jesús (1976). *En el día de hoy*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (6.1994). «50 años después de la derrota aliada». *El País Semanal*, 5. *Vespito.net*. (Acceso: 27 de octubre de 2015).
- Vizcaíno Casas, Fernando (1989). *Los rojos ganaron la guerra*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1978) ...*Y al tercer año, resucitó*. Barcelona: Planeta.

Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló¹



Isabel Clúa

© Isabel Clúa, 2019

En 1989, Elia Barceló, una de las voces más destacadas de la ciencia ficción española contemporánea, publica su primer libro: la colección de relatos y novelas breves *Sagrada*. La aparición de este volumen resulta a la vez sintomática y excepcional en el ámbito de la ciencia ficción española. Por una parte, su publicación dentro de la colección Nova (Ediciones B) da cuenta de la progresiva estabilización y consolidación del género en la industria editorial española². Como Miquel Barceló, el director de la colección, señala en el prólogo a *Sagrada*, la ciencia ficción es un género bien establecido en la tradición anglófona pero su penetración en España a lo largo del siglo XX ha sido lenta y tortuosa y ha encontrado su principal vía de entrada al mercado literario por caminos periféricos; entre ellos subraya las revistas especializadas como pieza clave en la profesionalización de los escritores españoles de ciencia ficción, muy en especial, la revista *Nueva Dimensión* (1968-1982). No obstante, la consolidación del género en España es más compleja y deben considerarse otros actores y formatos implicados

en él. Moreno Serrano (2007) destaca entre ellos las traducciones de relatos cortos y antologías (muy populares desde los años 60), el empuje de las colecciones especializadas en los 70 y, por supuesto, la publicación de revistas y fanzines como *Kandama* (1980-1984), dirigida por el propio Miquel Barceló y en el que Elia Barceló empezó a publicar. Este campo de cultivo promovió la aparición de reconocidas novelas como *Lágrimas de luz* (1982) de Rafael Marín o *Mundos en el abismo* (1988) de Javier Redal y Juan Miguel Aguilera. Estas suponen un punto de inflexión en la ciencia ficción española hasta el punto de que Moreno Serrano propone incluir a estos autores en lo que denomina «la Generación de los Noventa», un grupo de aficionados a la ciencia ficción, conectados por la amistad y la participación conjunta en eventos y publicaciones, que finalmente se convirtieron en escritores profesionales en los 90 (Moreno Serrano, 2007: 133-134). Elia Barceló formaría parte, precisamente, de este grupo, también conocido como la «Generación Hispacón».

La publicación de *Sagrada* es un ejemplo perfecto del proceso complejo de implementación de la ciencia ficción en el mercado español gracias a una combinación específica de prácticas lectoras, mecanismos de publicación y renovación generacional, como explica la propia Barceló:

¹ Publicación original: «Dark Mothers and Lovelorn Heroines: Avatars of the Feminine in Elia Barceló's *Sagrada*», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 268-281.

² Nova, que inició su andadura en 1987, publica clásicos del género (Orson Scott Card, Dan Simmons, Frank Herbert, etc.) así como destacados escritores españoles como César Mallorquí o Rodolfo Martínez. Es una de las muchas colecciones especializadas (Acervo, 1974-993, Biblioteca Orbis de Ciencia ficción 1985-87, etc.) que son esenciales en la estabilización de la ciencia ficción en España.



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

Mi primer libro fue una novela corta de ciencia ficción que se publicó con una colección de relatos cortos de ciencia ficción [...] Cuando tenía veintidós años, empecé a publicar relatos en todos los fanzines y revistas que había en España y poco a poco empecé a ser conocida en el pequeño mundo de los aficionados a la ciencia ficción [...] Algunos años después, una de las personas que había estado publicando fanzines accedió a un trabajo con una gran editorial y me preguntó si me gustaría publicar un libro con ellos. Naturalmente dije que sí y mi primer libro —*Sagrada*— se publicó en Ediciones B en 1989. (*apud* Engles, 2011)

La aparición de este volumen [*Sagrada*] resulta a la vez sintomática y excepcional en el ámbito de la ciencia ficción española.

La excepcionalidad de *Sagrada* deriva del hecho de que Elia Barceló es una mujer, asunto que ella misma subraya en la entrevista citada, en la que se refiere a dos factores esenciales en su consolidación como autora de ciencia ficción: «Creo que ayudaron dos cosas: mi estilo literario (que en la época era inusual en los relatos de ciencia ficción) y que soy una mujer (de hecho, la única escritora de ciencia ficción de éxito en España)» (*apud* Engles, 2011). Si bien está claro que ser mujer y escritora de ciencia ficción en España era, y todavía es, bastante inusual, no creo que sea un factor determinante en el éxito de Barceló, mientras que su distintivo estilo, sin duda, sí lo es. No obstante, la centralidad de las cuestiones relacionadas con el género/sexualidad y la relevancia de sus poderosos y sofisticados personajes femeninos son fundamentales en su obra.

La exploración del género y la sexualidad no es, por supuesto, nada nuevo dentro de la ciencia ficción: de hecho, hasta cierto punto podría decirse que las mismas reglas de este género promueven este tipo de especulación. Como Melzer señala, «el elemento de extrañamiento, o la confrontación con sistemas/puntos de vista normativos y las implicaciones de nuevos marcos normativos» (2006: 4) que la ciencia ficción explora a nivel estructural y su preferencia por temáticas como las relaciones socioeconómicas o la construcción de categorías como naturaleza y cultura ha dotado al género de un enorme potencial político que las autoras feministas han reconocido. El resultado ha sido una amplia lista de obras literarias que cuestionan la «naturalidad» del mundo patriarcal y la creencia en la superioridad masculina sobre la que se funda» (Lefanu, 1988: 93) a fin de representar a las mujeres en nuevos papeles y desafiar la subordinación a la que han estado sujetas (Cranny-Francis, 1990) o, en última instancia, desarrollar nuevos mitos más allá de los roles genéricos pre-establecidos (Russ, 1995). En mi opinión, Barceló pertenece a esta tradición literaria (a la que también pertenecerían Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Margaret Atwood y Nalo Hopkison, por nombrar a unas pocas), pues sus trabajos cuestionan constantemente la naturalidad de las categorías mujer/hombre, exploran el orden social en el que se insertan las relaciones de género, examina las consecuencias que estas tienen para los individuos y ofrece representaciones alternativas de identidad de género.

Estos patrones temáticos ya son visibles en el primer trabajo de Barceló: muchos de los relatos de *Sagrada* desarrollan una intensa reflexión sobre los vínculos emocionales entre humanos y/o no humanos, situando a menudo a los personajes femeninos en el centro de esta red de relaciones. Esto conduce a una exploración poco convencional de los ro-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

les de las mujeres, dando preeminencia a figuras inusuales y también deconstruyendo las representaciones tradicionales de lo femenino; así, por ejemplo, se desafía la idea de la mujer como dadora de vida o se rechaza la imagen de la mujer enamorada como figura pasiva e inerme. Aunque la revisión crítica de la feminidad se organiza en torno a clichés como las sociedades matriarcales o las relaciones madre-hija, Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de «lo femenino»; por el contrario, como trataré de mostrar, rechaza cualquier definición esencialista de la Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género y la identidad que la misma autora explorará en profundidad en posteriores novelas.

Madres, hijas y asesinas

Uno de los rasgos más característicos de *Sagrada* es el destacado papel que los personajes femeninos desempeñan en muchos relatos, una elección que la propia autora comenta:

la verdad es que en mis lecturas del género me molestaba bastante esa falta de personajes femeninos creíbles. Había alguna mujer, pero siempre como excusa para que el héroe hiciera algo con ella o por ella. Y se suponía que las mujeres debíamos identificarnos con los personajes masculinos, igual que cuando se dice que «el hombre ha llegado a la Luna» hay que suponer que ese «hombre» significa también «mujer». En mis historias desde el principio aparecen mujeres que hacen de todo, cualquier cosa que pueda hacer un hombre. Las hay «malas» y «buenas», dulces y coléricas, suaves y crueles, porque en mujeres reales también hay de todo. (*apud* Sánchez, 2004)

La afirmación de Barceló corresponde con lo que otras autoras y críticas también han observado: la ciencia ficción clásica está llena de imágenes y modelos abiertamente sexistas

y a menudos los escritores de ciencia ficción mantienen a los personajes femeninos subordinados al marco de las relaciones entre los sexos. Esta es la tesis defendida por el clásico artículo de Joanna Russ titulado «Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction» (1980), que también sostiene que la ansiedad en torno a las relaciones de género a menudo se resuelve en la ciencia ficción mediante narrativas basadas en la inversión de papeles que frecuentemente orbitan en torno al mito del matriarcado, ya sea para presentarlo como una utopía deseable o como una distopía amenazadora.

En realidad, como Sharona Ben Tov (1995) observa en su estudio de los mitos de la ciencia ficción feminista, algunas de las narrativas con inquietudes feministas fantasean con lo que De Lauretis describe como «un pasado matriarcal o un moderno reino «de las madres» presidido por la Diosa, un reino de tradiciones femeninas, marginal y subterráneo, pero completamente bueno y positivo, amante de la paz, ecológicamente correcto, matrilineal, matrifocal...» (1987:57). De Lauretis rechaza estas fantasías por su carácter esencialista y, en última instancia, por su incapacidad, como señala Hollinger, para «deconstruir las jerarquías oposicionales que organizan el universo falocéntrico» (en línea). No obstante, estas fantasías son defendidas por algunas de las tendencias del feminismo, como es el caso del ecofeminismo, que reclama «la imagen de la diosa como símbolo de la liberación de las mujeres y la naturaleza [...] [y] también propone reevaluar, celebrar y defender lo que el patriarcado ha devaluado, esto es, lo femenino, lo no humano, el cuerpo y las emociones» (Sanz Alonso, 2014: 70).

Estos últimos cuatro términos pueden aplicarse sin reservas a la temática de la novela corta «Sagrada» que, además, se centra en el matriarcado y la maternidad y utiliza la imagen de la diosa. Sin embargo, la historia de Barceló no se limita a una exaltación de



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

este imaginario sino que «invita a la deconstrucción de oposiciones binarias: magia/tecnología, religión/ciencia, hombre/mujer, gobernantes/gobernados» (Rímolo de Rienzi 2013: 173) y, añadiría, examina audazmente los vínculos emocionales entre mujeres y redefine la maternidad.

Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de «lo femenino»; por el contrario, como trataré de mostrar, rechaza cualquier definición esencialista de la Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género.

Uno de los rasgos más curiosos de «Sagrada» es que incluye rasgos propios de la fantasía y se organiza como una *quest* que se desarrolla en un mundo pre-tecnológico, dominado por la magia y el culto a una religión matriarcal cuya sacerdotisa, la Intocable, es su cabeza visible. La protagonista de esa *quest* es la letal asesina Nawami Fang Tai, a quien la Confederación Intergaláctica ha encargado deshacerse de la Intocable. Nawami procede de un planeta avanzado, altamente tecnologizado, gobernado por parámetros puramente racionales. Las idiosincrasias del mundo al que se dirige son muy distintas, pues «la fe religiosa, las emociones y la familia son lo más importante en las vidas de la gente» (Rímolo de Rienzi, 2013: 176). Así mismo, la mitología del planeta sitúa a las mujeres en

el origen del mundo, por lo que los hombres ocupan un lugar secundario en la organización social.

Sin embargo, pese a usar el mito del matriarcado y la diosa, el texto no cae en una simple narrativa de inversión de papeles, sino que se organiza mediante una constante tensión entre opuestos (naturaleza/cultura, magia/tecnología, razón/emoción, etc.). Por ejemplo, en la sociedad tecnológica y racional de la que procede Nawami Fang Tai, lo numinoso está todavía presente, como lo evidencia el hecho de que ella y su madre acuden a la lectura de los Arcanos recurrentemente para conocer su futuro. Esta tensión también afecta a la configuración de la mitología femenina en el planeta periférico. En un principio, el relato parece limitarse a invertir el esquema de jerarquía de géneros —en este caso, las mujeres tienen el poder, mientras que los hombres están subordinados— y a la reformulación de estereotipos de género: las mujeres son resueltas, poderosas y agresivas mientras que los hombres son sumisos. Según Rímolo de Rienzi, esta estrategia muestra la relatividad del sistema de género/sexo aunque, en última instancia, «deconstruir los estereotipos de género simplemente invierte la polarización del binario masculino/femenino y al mismo tiempo confirma que todos los hombres y mujeres, humanos y post-humanos, están sujetos al poder central» (2013: 193). En mi opinión, Barceló aborda estas cuestiones de un modo bastante más sofisticado. Por una parte, la reversión del binario masculino/femenino no está exenta de crítica, como se aprecia en las reflexiones de Nawami Fang Tai sobre el sistema social del planeta al que acude para cumplir su letal misión:

¿Qué gente más extraña! Unos dominando a otros por la sencilla razón de haber nacido con un sexo invariable. Los hombres esclavos de las mujeres y orgullosos de ello. ¿Tan importante será haber nacido hombre o mujer? ¿Habrá en-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

tre ellos alguna diferencia de nacimiento y no provocada por la educación? No sé. Hay muchas cosas que no sé y tampoco sé si quiero llegar a saberlas... (1989: 125)

Nawami no va más allá en su análisis de esta situación, sino que de inmediato se centra en sus objetivos profesionales y personales: matar a la Intocable y encontrar a su madre: «Entonces la mataré, volveré a mi mundo y empezaré a buscar a Tai Fang Djem» (127). Como se revela más adelante, ambos objetivos son el mismo puesto que la Intocable resulta ser la madre de Nawami. Como su hija, Tai Fang Djem fue una eficiente asesina también contratada por la Confederación Intergaláctica para eliminar a la anterior sacerdotisa. Tras completar su misión, fue abandonada en el planeta y acabó ocupando el lugar de la sacerdotisa asesinada. Precisamente, quiero subrayar que el encuentro con la madre y la exploración del vínculo madre-hija remiten al cuestionamiento de la subordinación al poder al que Rímolo de Renzi se refiere. Al mismo tiempo, el encuentro entre sacerdotisa y asesina, madre e hija, erosiona la idea tradicional de la maternidad y el matriarcado.

Tanto Tai Fang Djem como Nawami Fang Tai son asesinas profesionales, instrumentos de poderes superiores que operan en una sociedad estrictamente organizada a cuyas leyes están sujetas. En este contexto (y desde el principio del relato, que se centra en Tai Fang Djem) es evidente que la maternidad está lejos de ser un elemento de celebración y exaltación de una feminidad esencial. Por el contrario, se configura como un espacio de resistencia a la ambigua dinámica de esa sociedad.

Como sabemos, al principio del relato, Tai Fang Djem pertenece a una clase social («los niños estatales») cuyos miembros solo pueden ejercer profesiones técnicas (pilotos intergalácticos, ingenieros de minas, etc.) y a quienes no se les permite tener descendencia, pues el

Estado regula la reproducción humana y solo los ciudadanos más ricos tienen acceso a este privilegio. Aunque no se dice de manera explícita, esta política parece estar acompañada de medidas más drásticas pues leemos que Tai Fang Djem «como todos los niños estatales, era estéril» (34). Su trabajo como asesina, como dadora de muerte, le permite acumular una fortuna que, irónicamente, le permite convertirse en madre, en dadora de vida. La conexión entre la capacidad de dar vida/muerte, en la que el vínculo madre/hija se basa, no solo da la vuelta a la noción convencional de maternidad, sino que funciona también como mecanismo de control del cuerpo que empodera al sujeto. Así, la decisión de Tai Fang Djem de gestar a Nawami Fang Tai en su cuerpo —una práctica que es vista como «monstruoso primitivismo» (35) por su sociedad— es paralela al acto de recibir la muerte de la mano de su hija: una decisión individual que le permite resistirse al destino impuesto por la Confederación, tal y como se muestra en esta conversación entre Nawami y la sacerdotisa:

—¿No quieres venir conmigo? ¿No quieres irte de aquí? [...]

—¿Qué te crees que he querido los últimos doscientos veinte años, cada día y cada noche inacabable que he pasado encerrada en este volcán? ¿Para qué te crees que he vivido, más que para esperar una muerte digna y hermosa en lugar de arrojarme a uno de estos pozos o dejarme morir de debilidad y desesperación? Te esperaba a ti, a ti o a otra asesina de nuestro mundo que me diera la muerte a la que tengo derecho. Me lo han quitado todo, menos eso. Y por fin ha llegado mi hora. Tú estás aquí. (153)

Aquí, la elección individual erosiona la visión exaltada y convencional de la maternidad como hecho biológico, algo evidente en la concepción artificial de Nawami Fang Tai, su gestación parcial en el cuerpo de su madre y su nacimiento sin parto. Al mismo tiempo, la



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

conexión entre las dos mujeres está atravesada por una intensa emoción. Así, cuando la Intocable está segura de que Nawami Fang Tai va a acudir, sentencia: «Con amor Tai Fang Djem le había dado la vida. Con amor su hija, Nawami Fang Tai, le daría la muerte» (157). De hecho, la muerte les permite reconstruir el lazo roto por la intervención de la Confederación, como podemos ver en la escena de la muerte de Tai Fang Djem:

Ella había ido desconectando a Tai lenta, amorosamente, con el primoroso cuidado del que desmonta una valiosa joya para engazarla en una nueva montura, para que pudiera sentir la dulzura de la muerte que va llegando paso a paso, como el sueño, como el placer. Había tenido tiempo para decirle cuánto la había querido, para darle las gracias por su amor, por su cuidado, por haberle entregado la casa, por haberla llevado dentro de sí antes de convertirse en lo que era, por haberla hecho llegar a ser lo más hermoso que puede ser un humano: una dadora de muerte, una asesina. (169)

Esta última frase constituye, en mi opinión, un atrevido desafío a la mística de la maternidad entendida como el más alto y más noble destino de una mujer. Significativamente, el relato usa la maternidad no solo como tema central sino como vehículo motor de la trama: el cierre revela que la búsqueda de la madre no es solo la razón que mueve a Nawami Fang Tai a cumplir su misión sino que también es la principal motivación de su compañero de viaje. Arven se dirige a visitar a la Intocable para tratar de descubrir qué le sucedió a su madre, quien desapareció cuando él era niño. Finalmente, sabemos que la madre de Arven era la anterior Intocable, la mujer a la que Tai Fang Djem asesinó y reemplazó. La *quest* heroica en la que Arven y Nawami cooperan para conseguir sus objetivos resulta ser, pues, una doble búsqueda de la madre a fin de recomponer los vínculos emocionales con su pasado. En suma, «Sagra-

da» parte de uno de los mitos clásicos de la ciencia ficción feminista, pero elude la simple inversión de papeles y el esencialismo que a menudo se asocia a ello. Por el contrario, la maternidad, que ya no es concebida como un hecho puramente biológico, se imbuje de implicaciones políticas y se convierte en un instrumento de afirmación identitaria en respuesta a las regulaciones sociales.

Esta redefinición de la maternidad reaparece con distintos matices en otros relatos de *Sagrada*. La tensión entre la gestión social de los afectos y los vínculos emocionales con los hijos es importante en «La mujer de Lot», un cuento en el que Barceló desarrolla una intensa crítica de los roles femeninos tradicionales. La protagonista principal es Paula, una mujer madura quien, tras vivir varios años en el planeta Idella como esposa de un colono, rememora toda su vida. Su historia recuerda a la de tantas mujeres de generaciones anteriores (muy significativamente, Barceló dedica la pieza a su abuela), que dedicaron su existencia al cuidado de sus maridos y sus hijos y renunciaron a cualquier otro desempeño vital debido a la interiorización del discurso hegemónico: «ella nunca había servido para mucho; no había estudiado, como sus hermanos, se había limitado a aprender de su madre y de su abuela todo lo necesario para ser una buena mujer de su casa y lo había sido durante muchos años, mientras hizo falta; ahora sólo le quedaba la soledad» (290). El elemento de extrañamiento introducido en este familiar trasfondo es la falta de recursos en Idella, por lo que se establece una separación obligatoria entre padres e hijos cuando estos llegan a la adolescencia. Paula recuerda la despedida de su hija Moira y la legitimación de esa devastadora separación entre madre e hija por parte del oficial que se lleva a Moira: «si todos nos esforzamos para conseguirlo, pronto tendremos una auténtica civilización como la de antes, pero tenemos que sacrificar algunos sentimientos» (286).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

En este contexto, tomar el camino de la memoria constituye una rebelión o, al menos, un desafío implícito al discurso hegemónico de Idella, que fuerza a sus residentes a trabajar en la colonización plena del planeta del modo más eficiente y productiva a expensas de la ruptura de vínculos personales. La idea de la memoria como desobediencia explica el título del relato: del mismo modo que en el *Génesis* la mujer de Lot desobedeció la orden dividida y miró atrás, en el cuento de Barceló Paula evoca su pasado mientras lee la Biblia:

Cerró el Libro y pensó en la mujer de Lot. ¿Por qué habría desobedecido aquella mujer la orden del ángel? Sus pensamientos siempre volvían a esa pregunta. ¿Tanta era su curiosidad? ¿Tanta como para exponerse a su propia muerte y dejar abandonado a su marido y a sus hijas? Echó la cabeza atrás y volvió a cerrar los ojos. Mirar atrás destruye. ¿Dónde había oído eso? (299)

El paralelismo entre la mujer de Lot y la protagonista de Barceló culmina en la hermosa imagen final en la que Paula se convierte metafóricamente en una estatua de sal cuando muere de un ataque al corazón.

En suma, «Sagrada» parte de uno de los mitos clásicos de la ciencia ficción feminista, pero elude la simple inversión de papeles y el esencialismo que a menudo se asocia a ello.

La maternidad es también el tema central, aunque en un tono muy distinto, de «Embryo»,

un relato que transforma el embarazo, el parto y el cuidado del recién nacido en una experiencia de terror. Más allá de la causa real de la inquietud que marca la atmósfera del cuento, que no es otra que el nacimiento de un bebé que resulta ser un letal alienígena, el relato se recrea con detalle en la horrible imagen del cuerpo de la mujer encinta. Así se describen, por ejemplo, los sentimientos de la protagonista, embarazada, mientras contempla «hoscamente a su marido»:

Y la espantosa sensación cuando el niño se mueve dentro como una rata encerrada buscando una salida. Y las visitas al médico, con todas esas mujeres deformes, asquerosamente gordas, y el olor a desinfectante y luego el médico de sonrisa hipócrita: «pase, pase, señora, ¿cómo va eso?, la veo muy bien, échese, por favor». Piernas abiertas, mirada perdida en la pared, por favor, por favor, que acabe pronto, sus manos entre las piernas, los ojos cerrados, por favor, por favor. Verse cada mañana en el espejo y reconocerse menos cada día. Y cada minuto más cerca del final. Del dolor. (216)

Por supuesto, vemos aquí una radical desmitificación del embarazo, a menudo exaltado como un proceso de máxima plenitud para las mujeres. Pero no acaba aquí, y la capacidad de Barceló para desmontar clichés sobre la maternidad alcanza otra cima de originalidad en el tratamiento de la crianza: la falta de afecto, incluso el aborrecimiento que Marta siente hacia su hija da un giro radical al tratamiento literario de la depresión posterior al parto. Si en el clásico relato de Charlotte Perkins Gilman «The Yellow Wallpaper» la depresión posterior al parto es usada para abordar los distintos mecanismos de control de los cuerpos de las mujeres (matrimonio, medicina, reclusión doméstica, etc.), Barceló saca el máximo provecho del extrañamiento que caracteriza a la ciencia ficción a fin de despatologizar el rechazo de Marta hacia su hija de un modo muy irónico. Así, el rechazo



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

de Marta no es el resultado de una desviación psicológica sino la consecuencia de su sentido común, pues solo ella reconoce al bebé como una criatura monstruosa. De hecho, el bebé/alienígena acaba asesinando a su madre, obligándola mediante control mental a lanzarse por una ventana. «Embryo», por tanto, ofrece una cáustica crítica a la tradicional glorificación del cuerpo de la madre y del cuidado materno.

Diosas, ciborgs y amantes

La existencia de una sociedad matriarcal basada en una religión que rinde culto a una deidad femenina, como ocurre en «Sagrada», es también el punto de partida de uno de los relatos más destacados de la colección, «La Dama Dragón», que, no obstante, introduce otro significativo tema en la antología: el amor romántico.

«La Dama Dragón» destaca en el conjunto por su experimentación formal: aunque empieza como una suerte de informe científico en el que se describen los principales rasgos del culto religioso, el grueso de la historia reúne diferentes tramas, ubicadas en distintos tiempos, cuya correlación solo se atisba al final de la narración. En términos generales, la historia combina tres líneas argumentales: la llegada de la piloto Luna al planeta Hayan debido a un accidente con su nave espacial; el relato mítico de Peredur, que es esencial en el imaginario cultural de Hayan y que es narrado por el juglar Talas y, finalmente, la historia pasada de Luna antes de caer en el planeta. Estos hilos permiten al lector reconstruir la verdadera naturaleza del culto a la diosa en el planeta: es una ficción orquestada por Luna (que fue abandonada en el planeta por el mando militar) usando la tecnología avanzada que controla:

La verdad es que, cuando yo llegué, ya había

una religión muy fuerte y lo único que pude hacer para tenerlos a raya fue asustarlos un poco con nuestra «prodigiosa tecnología» [...] era una religión hermosa; el culto de la Dama Dragón, lo llamaban. (264)

Esta ficción religiosa queda paradójicamente legitimada porque entabla un armonioso diálogo con los mitos del planeta, como la leyenda de Peredur que, a su vez, como Talas confiesa, no es más que un mito que ha ido creando en sus actuaciones. Talas concluye su reflexión confesando que ha visto a la Dama Dragón y ha acabado por creer en su propia historia. De hecho, los relatos de Talas y Luna cooperan inesperadamente creando el culto a la diosa: Talas se inspira en los rumores surgidos alrededor de la llegada de Luna para elaborar la historia mítica de Peredur, que a su vez proporciona una genealogía para el culto religioso promovido por Luna. Cuando la piloto abandona el planeta con su dragón/nave espacial, cumpliendo con las profecías, ambos relatos dejan de ser ficción para convertirse en realidad.

Como hemos visto anteriormente, «La Dama Dragón» comparte con «Sagrada» no solo la referencia a una religión basada en la figura de la diosa sino también el cuestionamiento de la autenticidad del discurso religioso, pues ambos casos exponen el mito de la diosa como una narrativa construida por determinados individuos en beneficio de sus intereses particulares. En ambas historias, no obstante, esta mirada posmoderna a las ficciones culturales no invalida el valor de lo legendario, lo trascendente, lo maravilloso, aunque estos elementos se hayan perdido en las sociedades racionales y tecnológicas a las que pertenecen las protagonistas (Tai Fang Djem y Nawami Fang Tai por un lado y Luna por otro). En el caso de «La Dama Dragón», María, la antigua amante de Luna, expresa esta pérdida con enorme intensidad:



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

La religión es el mejor camino para explicar todo lo que uno no puede o no quiere comprender, decía María [...] Pero eso mata la voluntad investigadora y entontece a la gente, contestó Luna. Sí, claro que sí, pequeña, pero les hace felices; a veces me odio a mí misma por no haber conocido nunca esa felicidad simple que debe sentirse al aceptar lo maravilloso, la dicha inmensa de amar a un dios, o a varios. Una vida de sentimiento por encima de la racionalización tiene que ser algo muy bello. Mira nuestra civilización: hemos perdido por completo el poder de asombrarnos ante lo hermoso, lo grande, lo desconocido. Todo es reducible a cifras y siempre hay un especialista que lo puede explicar. Y así somos nosotros: duros, secos, estériles, vacíos.

Bell y Molina-Gavilán utilizan este pasaje para ilustrar la tensión entre tecnología, religión y magia que caracteriza a este relato, un rasgo que consideran particularmente significativo en la ciencia ficción española y latinoamericana que, a menudo, manifiesta «la tendencia a utilizar motivos e iconografía cristiana [...] y retratar su reconstrucción o subversión a través del poder que tiene la ciencia ficción para desenmascarar las creencias religiosas mediante la oposición entre razón y fe» (2007: 15). Sin duda alguna, «La Dama Dragón» desenmascara cómo funciona la religión, pero más que rechazarla como un falso discurso, el relato nos muestra el discurso religioso como un recurso emocional que Luna utiliza para hacer frente a su situación personal y profesional.

Luna no solo ha sido abandonada a su suerte en un planeta desconocido, sino que tiene que afrontar el final de su romance con María, una hermosa mujer con quien Luna ha mantenido una relación sentimental apasionada. El fin de este romance tiene lugar cuando María contrae «la famosa Enfermedad»; ante la perspectiva de perder el tacto, la movilidad, y en última instancia, morir, accede a convertirse en un cibernético, más concreta-

mente, en una nave de exploración. Más allá de la naturaleza transgresora de la relación entre Luna y María que, obviamente, pone en evidencia la fluidez de la sexualidad y de la noción misma de humanidad³, quisiera señalar cómo los elementos alabados por María en el pasaje anterior constituyen la base del mito de la Dama Dragón, así como la única esperanza de salvación emocional por parte de Luna: «Pensar en María le dolía tanto como una herida abierta, pero era un vicio casi masoquista que apenas podía reprimir. Sintió lágrimas de rabia acudir a sus ojos y, forzándose a cerrar su mente, juró que lo haría todo de la forma que a ella le hubiera gustado: con magia» (246). Así pues, Luna sitúa a María en el centro del culto, como diosa, mientras se presenta a sí misma como un avatar divino, la Sasaya, que será venerada por los habitantes de Hayan, empezando por Thorn:

Tú puedes venir a traerle ofrendas pero siempre deberás colocarte ante ella en una posición de respeto. ¿Me comprendes? Dijo que sí con la cabeza, sin apartar los ojos de la imagen. Callaron durante un rato. Luego él preguntó: ¿Dónde está ahora la Madre? Luna sintió una punzada de viejos sentimientos en el estómago. Contestó simplemente: Vuela entre las estrellas, más de prisa que la luz; puede conocerlo todo y a todos si lo desea; tiene más poder que cien mil hombres y no hay nada que sea imposible par ella [...] (265)

La afirmación final es cierta, tanto en términos racionales (en efecto, María vuela entre las estrellas porque se ha transformado en una potente nave espacial) como de fe (la descripción de la Madre/María encaja a la perfección con la idea de divinidad); de hecho, toda la descripción de la diosa que realiza Luna está marcada por esta ambigüedad. Esto permite que su historia arraigue entre los

³ La fluidez identitaria de María recuerda, obviamente, al influyente concepto de cibernético de Haraway (1991).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

nativos del planeta, lo que en último término le soluciona el problema de estar abandonada en Hayan, pues Luna consigue unas condiciones de vida beneficiosas gracias a la adoración de los fieles y las ofrendas que le entregan. Las palabras de Luna, no obstante, también revelan que más allá de los beneficios materiales, tejer una historia mítica sobre María le ayuda a sobreponerse emocionalmente a la pérdida de la amada.

«La Dama Dragón» comparte con «Sagrada» no solo la referencia a una religión basada en la figura de la diosa sino también el cuestionamiento de la autenticidad del discurso religioso

La importancia de superar la pérdida abrazando la magia, la leyenda, el mito, puede observarse mejor comparando «La Dama Dragón» con otro de los relatos de la antología, «Piel». El tono de ambas historias es, en principio, muy distinto: la propia Barceló conecta la primera con la *New Wave* y a la segunda con el *cyberpunk*, por lo que el universo ficcional de esta última es mucho más crudo y la resolución de la trama sustancialmente más oscura.

Sin embargo, las dos historias se centran en la odisea emocional de sus dos protagonistas femeninas. En el caso de «Piel» nos encontramos con Shere, una eficiente piloto de combate cuya aparición en el relato juega abiertamente con los clichés de género: Shere

muestra un comportamiento violento y pendenciero y dedica su tiempo libre a tener tanto sexo como puede. No obstante, las categorías genéricas quedan erosionadas cuando descubrimos que no están fijadas y que Shere —como cualquier otro humano— puede ser hombre o mujer a voluntad: «Pensó en buscar un Transformer's y cambiar de sexo; hacía tiempo que no era hombre. Podía ser bueno buscar una hembra y clavarla hasta hacerla gritar. O destrozarle a alguien la jeta a puñetazos. Einfach so. Pero para eso no hacía falta ser hombre» (333).

El colapso radical del sistema de sexo-género, que atribuye un género culturalmente construido a un cuerpo biológicamente sexuado, no puede ser más efectivo. De todos modos, el binomio masculino/femenino no es la principal fuente de conflicto en la historia, sino la dicotomía humano/no humano. En el mundo en que el relato se desarrolla, las relaciones románticas entre humanos están prohibidas a fin de conseguir una mayor eficiencia entre la clase militar, pues se considera que los vínculos amorosos debilitan el sentido del deber de los pilotos:

La Flota no podía permitir que su elemento humano cayera en absurdas relaciones sentimentales, que empezara a considerar el mundo en pareja en una sociedad perfectamente individualizada sin ningún tipo de ataduras personales. En otros mundos, algunos podían elegir entre diferentes formas de convivencia grupal, pero no en la Flota donde la vida no tiene valor, ni en la mayor parte de los mundos federados donde cada ser ha sido creado con una función específica. (365)

Por ello, los pilotos solo pueden mantener relaciones íntimas con androides, cuya principal función es precisamente servirles como alivio sexual. Shere, como buena ciudadana, parece asumir este orden sin mayores problemas, contemplando con horror cualquier



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

tipo de contacto sexual entre humanos, como le señala Nel: «tu magnífico entrenamiento de ciudadana de primera clase te ha hecho horrorizarte ante la idea de que un hombre y una mujer puedan» (338). Shere replica que, de hecho, semejante idea es una perversión, pero Nel la confronta con su propio deseo («pero ¿no es eso lo que quieres, piel humana?» [339]). Y ciertamente, el estado de desasosiego con el que Shere emprende su viaje tiene que ver con una experiencia de deseo que pone patas arriba la simple y eficiente economía de afectos de su mundo. Esta economía se rompe en el momento en que ve a Ilain, un androide con el que se obsesiona. El deseo de Shere actúa, así como una fuerza corrosiva que erosiona su identidad como piloto, y lo que es más preocupante, que empieza a cuestionar las regulaciones emocionales de su mundo:

¿Para qué malgastar la ínfima capacidad de amor que la Flota le había concedido en sentir por un androide, por un semi-ser producido para recreo de pilotos? ¿Y en qué otra cosa, si no? En la Flota, en la nave, en el combate estaban toda su fuerza, su locura, su vida, pero no su amor; ese pequeño amor que aún le quedaba y la hacía sentirse tan ridícula, ese pequeño amor que ponía en sus gafas, en su piedra de fuego, en su cuerpo sin una sola bioconversión, en su orgullo de piloto, en su delta. (337)

Nel organiza un encuentro entre Shere y el androide, quienes se embarcan en una apasionada historia de amor que llega a su fin cuando Ilain confiesa que es un ilegal, esto es, un humano fingiendo ser un androide. Esta revelación hace estallar una tormenta de sentimientos desatados que sitúan a Shere en una difícil encrucijada ética, pues violar la prohibición de relaciones entre humanos se castiga con la muerte. Esta tensión se canaliza en un estallido de violencia: se ve envuelta en una pelea tabernaria con otro piloto de la

Flota, lo que desencadena la intervención de la jefa de escuadrón, Lol. El diálogo entre ambas mujeres lleva a los límites la dialéctica entre razón y sentimiento, orden y deseo, individualidad y comunidad, humanidad y no-humanidad, pues Lol desprecia la relación entre Shere e Ilain al considerar a este último como un ser no-humano, un puro objeto; además, Lol ofrece a Shere o bien una remodelación, esto es, una intervención que elimina los recuerdos dolorosos para asegurar la estabilidad de los pilotos o bien la muerte si prefiere un final más épico.

La resolución de la historia explora este doble camino: Maeloc, compañero de escuadrón de Shere, se rebela contra la ley y empieza a mantener relaciones con humanos; al mismo tiempo, Shere descubre que Ilain murió, probablemente, traicionado por Lol. Devastada y confusa, denuncia a Maeloc, quien rechaza ser remodelado y elige morir mientras que Shere escoge la remodelación. El cierre del relato no deja dudas respecto a las implicaciones de esta decisión:

Maeloc se acabó para siempre. ¿Y todo por qué? Shere tragó saliva.

—Porque lo he denunciado, porque lo he traicionado.

—Porque era un perverso —cogió a Shere por los hombros y la sacudió violentamente— y porque era un perverso tan imbécil que no aceptó la remodelación.

—Era un valiente.

—Era un gilipollas. Lo único que uno tiene es a sí mismo y si lo pierdes, ¿qué te queda?

—Pero si te remodelan, ya no eres tú.

—Claro que eres tú. Sólo borran lo peligroso, lo que hace daño. Y además, ¿tú qué eres? Cuando te den otra vida, estarás contenta con ella. Has elegido bien, vieja. Me lo agradecerás.

Shere no dijo nada. No tenía nada que decir. (405)

Renunciar al amor, igual que renunciar al dolor implica renunciar a la propia identidad



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

y a la humanidad misma. El devastador final de «Piel» contrasta con la resolución de «La Dama Dragón»: tanto Luna como Shere son personajes heridos por una historia de amor que acaba mal; pero mientras la primera empieza a cerrar sus heridas acogiéndose a lo legendario e irracional, la segunda asume el orden social establecido, aceptando el olvido y, con él, la pérdida de su identidad.

Curiosamente, ambos relatos, perfectamente adaptados a las convenciones de la ciencia ficción, se centran en la exploración de emociones y su lugar en la esfera humana sirviéndose del motivo del amor fallido experimentado por sus protagonistas femeninas. La innovación de Barceló radica en rechazar la victimización de estas heroínas despechadas, que han sido abandonadas o traicionadas, no solo caracterizándolas como profesionales competentes y sujetos resueltos y capaces sino también situando sus vicisitudes emocionales en un dominio en el que es posible tomar decisiones y articular una posición empoderada, aunque esta conduzca a un final infeliz.

Conclusiones

Como he intentado mostrar, pese a ser un *collage* de historias muy diversas, parece evidente que el tratamiento literario de los estereotipos femeninos y de aspectos relativos al género/sexo es uno de los hilos conductores de *Sagrada*. Por una parte, historias como «La mujer de Lot» o «Embryo» abordan la opresión sufrida por las mujeres —forzadas a asumir los estrechos e ineludibles papeles de madres y esposas— que la Segunda Ola del feminismo denunció y de la que se nutrieron muchas obras de ciencia ficción que «generaron críticas de la opresión de las amas de casa y estudios sobre mujeres trastornadas por el patriarcado» o que fantasearon con utopías (o distopías) feministas (Donawerth, 2009: 217).

Desde esta perspectiva, «Sagrada» puede entenderse como una propuesta que aprovecha al máximo el escenario de una utopía matriarcal como punto de partida para una compleja exploración de los vínculos entre madre e hija como instrumento de resistencia al poder.

**Como he intentado
mostrar, pese a ser un
collage de historias muy
diversas, parece evidente
que el tratamiento literario
de los estereotipos
femeninos y de aspectos
relativos al género/sexo es
uno de los hilos
conductores de *Sagrada*.**

Por otra parte, historias como «La Dama Dragón» o «Piel» abordan las cuestiones genérico-sexuales desde una perspectiva más próxima al feminismo de la Tercera Ola y su rechazo de la idea de una identidad esencial, su interés en las intersecciones entre distintas formas de opresión y su visión performativa del género. La experimentación literaria en torno a figuras andróginas o híbridas, como el cibernético de «La Dama Dragón», o la idea de la fluidez del género, la sexualidad y la identidad, que se explora ampliamente en «Piel», podría conectarse con esta línea de la crítica feminista.

Este tipo de planteamiento, precisamente, nutrirá las siguientes novelas de ciencia fic-



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

ción de Barceló. Así, *Consecuencias naturales* (1994) aborda irónicamente la conceptualización de cuerpos e identidades en cualquier sistema de sexo-género, así como la importancia del lenguaje en ese proceso. La enloquecida trama, que narra cómo un hombre queda encinta tras el encuentro sexual con un alienígena, muestra cómo un cuerpo sexuado aparentemente natural y biológicamente predeterminado no está exento de una interpretación cultural que lo defina. La confrontación entre el sistema genérico humano binario y el sistema de género alienígena (organizado en tres categorías, tan cerradas e intransitables como las humanas) ilumina la arbitrariedad de la noción misma de género⁴.

De un modo similar, *El mundo de Yarek* (1994) explora cómo la idea de humanidad está basada en un ideal de racionalidad, descorporización y masculinidad que encaja a la perfección con el xenólogo protagonista de la novela, Yarek. No obstante, Yarek tendrá que plantearse estas asunciones tras encontrarse con los Iloi, una especie humanoide que no parece ajustarse a las características de lo humano. El extraño contacto de Yarek con una hembra Iloi articula una interesante fábula sobre las relaciones de dominación que el sujeto masculino racional establece con el Otro, sea este mujer, animal o individuo colonizado. En ese sentido, la novela explora la intersección entre distintas formas de opresión, en línea con las aportaciones recientes de la crítica feminista.

Sagrada, por tanto, constituye una pieza clave para entender la trayectoria de Elia Barceló así como el desarrollo de la ciencia ficción de las últimas décadas en lo tocante a la reflexión sobre el género y la identidad en la medida en que utiliza una amplia gama de tratamientos literarios que han centrado los

debates del feminismo desde los años 70, no solo en España.

Bibliografía

- Barceló, Elia (1989). *Sagrada*. Barcelona: Ediciones B.
- ____ (1994a). *Consecuencias naturales*. Madrid: Miraguano.
- ____ (1994b). *El mundo de Yarek*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Bell, Andrea L., y Yolanda Molina-Gavilán (eds.) (2003). *Cosmos Latinos. An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2003.
- Ben Tov, Sharona (1995). *The Artificial Paradise. Science-Fiction and American Reality*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.) (2009). «Feminisms», *The Routledge Companion to Science Fiction*. London – New York (NY): Routledge, 214-224.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York (NY) – London: Routledge.
- Cranny-Francis, Anne (1990). *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York (NY): St. Martin's Press.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington – Indianapolis (IN): Indiana University Press.
- Donawerth, Jane (1997). *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse (NY): Syracuse University Press.
- Engles, Paul (21.4.2011). «Interview with Elia Barceló». *Maclehose Press*.
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York (NY): Routledge.

⁴ Esta idea está muy próxima a las propuestas del feminismo de finales de los ochenta (Butler 1990, De Lauretis 1987).



Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló

- Hollinger, Veronica (1989). «Feminist Science Fiction: Construction and Deconstruction», *Science Fiction Studies*, 48, 16.2: 223-227.
- Knight, Vanessa (2004). «Transformative Identities in the Science Fiction of Elia Barceló: A Literature of Cognitive Estrangement», Shelley Godslan and Nickianne Moody (eds.), *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark (DL): University of Delaware Press, 74-99.
- Larbalestier, Justine (2002). *The Battles of the Sexes in Science Fiction*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Lefanu, Sarah (1988). *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press.
- Melzer, Patricia (2006). *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin (TX): Texas University Press.
- Moreno, Fernando Ángel (2007). «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25: 125-138
- Rímolo de Rienzi, Mirta (2013). *Simulacro, hiperrealidad y pos-humanismo: la ciencia ficción en Argentina y España en torno al 2000*. Lexington (KY): Kentucky University Press.
- Russ, Joanna (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Sánchez, María Jesús (2004). «Entrevista a Elia Barceló». *Cyberdark.net*.
- Sanz Alonso, Irene (2014). *Redefining Humanity in Science Fiction: The Alien from an Ecofeminist Perspective*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera¹

Dale J. Pratt



© Dale J. Pratt, 2019

Traducción de José Viera

Visto meramente como un *tecnothriller* de ciencia ficción, *La red de Indra* (2009), del escritor valenciano Juan Miguel Aguilera, puede parecer un giro en su trayectoria literaria. Aguilera empezó su carrera con trabajos coescritos con Javier Redal, comenzando con el relato «Sangrando correctamente», publicado en la importante revista *Nueva Dimensión* en 1981. El trabajo colaborativo de Aguilera y Redal incluye la creación de una vasta civilización humana en el cúmulo globular Akasa-Puspa, ambientando veinticinco millones de años en el futuro, explorado por primera vez en las ahora clásicas novelas *Mundos en el abismo* (1998) e *Hijos de la eternidad* (1989) y reconvertido y continuado por el dúo en «Ari, el tonto» (1992), «Maleficio» (1995), *Mundos en la eternidad* (2001) y más tarde por Aguilera solo en *Mundos y demonios* (2005). También han escrito *El refugio* (1994), más tarde remodelado como *Némesis* (2011). Todos estos trabajos fusionan ciencia ficción *hard* con elementos de space opera y reflexiones religiosas y metafísicas para inducir lo sublime, afectando tanto a los personajes dentro de los textos como a los lectores; *Mundos en el abismo* e *Hijos de la eternidad* muestran claras influencias de novelas como *Dune* (1965), *Ringworld* (1970), *The Mote in God's Eye* (1974), y *Rendezvous with Rama* (1973).

¹ Publicación original: «The Jewels of Indra's Net: Sublime Cosmologies and Juan Miguel Aguilera», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 282-293.

Por su cuenta, Aguilera ha escrito el a menudo antologizado relato de ciencia ficción *hard* «El bosque de hielo» (1995), la obra maestra *La locura de dios* (1998) —una novela steampunk medieval sobre una (exitosa) búsqueda del reino de Prester John— y otras dos fantasías históricas, *Rihla* (2003; título original árabe), y *El sueño de la razón* (2006). Aguilera colabora regularmente con otros autores aparte de Redal, habiendo escrito la breve novela (casi un esquema) *Contra el tiempo* (2001) y la novela juvenil *Oceanum* (2012) con Rafael Marín; la creación del guión para la película *Náufragos* (2001) con Eduardo Vaquerizo; y su reciente novela de plaga de zombis *La zona* (2011) con Javier Negrete.

El objetivo de este estudio es demostrar que el cuento «Todo lo que un hombre puede imaginar» (2005), compuesto separadamente como un homenaje a Jules Verne en el centenario de su muerte, es en realidad tanto una fuente de inspiración como la conclusión natural para la novela *La red de Indra*, en la cual aparece como un apéndice. Este caso práctico iluminará las formas en las que todos los trabajos individuales de Aguilera se reflejan e influyen mutuamente. El título del relato hace referencia a la famosa pero errónea cita atribuida a Verne, «Todo lo que una persona puede imaginar, otros pueden hacerlo realidad»². Como muchos autores,

² Garnt de Vries ofrece una útil genealogía de esta apócrifa declaración en su página web. La fuente más anti-



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

Aguilera escribe novelas enteras para explorar temas y motivos originalmente propuestos en sus textos anteriores. Los delfines inteligentes en el espacio, mencionados por primera vez en *Mundos en el abismo*, son elementos importantes en *Némesis*; una colosal galera de la edad de bronce de *Contra el tiempo* es resucitada temáticamente en *Oceanum*; del mismo modo, impactos cometarios y un encuentro entre cretenses antiguos, una «diosa» que viaja a través del tiempo, y nativos de México en *Contra el tiempo* reaparecen en *Rihla* como un cuento de «dioses» inmortales y extraterrestres que imponen sacrificios humanos aztecas para evitar las amenazas de cometas, y moros andaluces y turcos viajando a la América central precolombina. Un parásito/implante que permite la comunicación telepática en *La locura de Dios* y *Contra el tiempo* se convierte en un elemento argumental clave en *La red de Indra*. Algunas de las principales maravillas tecnológicas postuladas en la saga Akasa-Puspa (las máquinas autorreplicantes de Von Neumann y un enjambre de Dyson rodeando Sol) son reiteradas en las máquinas del tiempo de *La red de Indra* y el Punto Omega de «Todo lo que un hombre puede imaginar». La exploración que Aguilera y Negrete realizan de los aspectos grotescos de la tecnociencia contemporánea en su novela zombi *La zona* recuerda a la similitud entre los «deadies»/ «Geekks» y los habitantes de las películas «Living Dead» de George Romero, como se indica en *La red de Indra*. El hecho de que Aguilera modificara versiones de sus novelas de Akasa-Puspa (la contribución de Redal a los trabajos posteriores es limitada a la consultación en aspectos científicos) refuerza la idea de que considera su trabajo pasado como una mina para ideas futuras.

«Todo lo que un hombre puede imaginar»

gua de esta cita data de una necrología de Félix Duquesnel.

lleva este proceso un paso más adelante. Considerado como un relato independiente, en términos de estilo, temática y cualidades estéticas el texto está a la altura de «La estrella» o «Piel» de Elia Barceló (1991, 1989), «El centro muerto» de Arsenal (1994), «El bosque de hielo» del propio Aguilera (1993) y «La pared de hielo» y «El rebaño» de César Mallorquí (ambas de 1993), indudablemente algunos de los mejores cuentos de todos los tiempos en la ciencia ficción de España. En su importante antología *Prospectivas* (2012), el académico español Fernando Ángel Moreno comenta en su breve introducción a «Todo lo que un hombre puede imaginar» que piensa que «esta antología no podría contener una mayor canción de amor al cosmos, a los seres humanos, a la vida y, sobre todo, al género de la ciencia ficción. No es prospectiva, no es historia alternativa. Es una historia del Punto Omega, ese lugar al final del tiempo, donde el universo entero es el protagonista, y la humanidad es su amante» (128). El mismo crítico comenta en otro texto:

El refugio y *La red de Indra* [...] [son novelas] de menores ambiciones que [*Mundos en el abismo* e *Hijos de la eternidad*] y más orientadas a las aventuras. *La red de Indra*, por ejemplo, combina una trama de thriller con la ciencia ficción *hard* con una serie de aventuras de proporciones cósmicas en la línea de la ciencia ficción más clásica, en una entretenida actualización de las novelas de BEM. (2010: 423-424)

Los comentarios de Moreno no son inciertos. Si consideramos el cuento como una fuente de inspiración para la novela, encontramos elementos repetidos y elaborados de la misma forma que otros muchos textos de la obra de Aguilera. También debemos estar de acuerdo con la idea de Moreno de que *La red de Indra* dedica más tiempo a la elaboración de aventuras y batallas de pistolas contra los BEM que gran parte de sus otros trabajos. Si supo-



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

nemos que los dos textos, compuestos separadamente, confluyen bien como uno solo, encontramos que la novela completa y es completada por el cuento; la suma es mayor que las partes. *La red de Indra* ofrece una trama de aventuras motivada por problemas realistas formulados a través de la ciencia ficción *hard* y allana el camino para el final más sublime de «Todo lo que un hombre puede imaginar», que a su vez eleva el listón y otorga un significado trascendente a la acción en la novela. En el caso de que la novela sea relanzada alguna vez en una nueva edición, debería incluir este cuento como su conclusión.

El hecho de que Aguilera modificara versiones de sus novelas de Akasa-Puspa [...] refuerza la idea de que considera su trabajo pasado como una mina para ideas futuras.

El término «Punto Omega» fue acuñado por el jesuita francés Pierre Teilhard de Chardin y adoptado posteriormente por pensadores diversos como el físico y cosmólogo Frank J. Tipler y el inventor y futurista Ray Kurzweil. El resultado final de los mecanismos de la teoría de Teilhard sobre la evolución del universo (la Ley de complejidad-conciencia) es el Punto Omega, el momento y lugar de la máxima complejidad y conciencia, el estado final del universo (véanse *Le Phénomène humain* y *L'Avenir de l'homme*). El propio Darwin predice este sublime destino para el universo en evolución en las últimas líneas de *On the Origin of the Species* (*El ori-*

gen de las especies, 1859), de Charles Darwin³:

Así, la cosa más elevada que somos capaces de concebir, o sea la producción de los animales superiores, resulta directamente de la guerra de la naturaleza, del hambre y de la muerte. Hay grandeza en esta concepción de que la vida, con sus diferentes fuerzas, ha sido alentada por el Creador en un corto número de formas o en una sola, y que, mientras este planeta ha ido girando según la constante ley de la gravitación, se han desarrollado y se están desarrollando, a partir de un principio tan sencillo, infinidad de formas las más bellas y portentosas. (408)

Lo sublime implica amplitud y un increíble poder físico, el de la naturaleza y también el de la tecnología avanzada. Las referencias de Darwin a la «grandeza» de la evolución y sus «infinitas» posibilidades, junto a los superlativos «las más bellas y portentosas», encendieron la imaginación de Teilhard, Tipler, y Kurzweil. Tipler defiende (205-268) que cuando se acerque el fin del tiempo el universo estará repleto de, y controlado por, la conciencia, y que la asintóticamente infinita cantidad de información que inculca al universo será procesada por esta conciencia de una forma tan infinitamente compleja que todas las realidades posibles (o todos los multiversos posibles) se harán realidad, desde el comienzo de los tiempos hasta el Punto Omega. Todos los seres pasados serán informacionalmente resucitados para revivir sus vidas en sus propios mundos y vivir otra vez en mundos nuevos (255-256). Sin mencionar a Tipler, Kurzweil también reflexiona regularmente sobre la posibilidad de que la inteligencia (normalmente post-humana y post-singularidad) algún día llene el universo:

³ Todas las citas son traducciones propias de la fuente original.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

Los cosmólogos discuten sobre si el mundo acabará por culpa del fuego (un *big crunch* comparable al *big bang*) o el hielo (la muerte de las estrellas a medida que se propagan en una expansión eterna). Sin embargo, esta discusión no toma en consideración el poder de la inteligencia, como si el surgimiento en la gran mecánica celestial que gobierna el universo. ¿Cuánto tiempo nos llevará expandir nuestra inteligencia en su forma no biológica a través del universo? [...] [N]uestro sino es despertar al universo para luego decidir inteligentemente cuál es su destino imbuyéndole de inteligencia humana en su forma no biológica. (1994: 282)

El discurso de Kurzweil sobre la singularidad a menudo se parece a las semi-místicas especulaciones de Teilhard sobre la Noosfera, pero Tipler llena su libro con ecuaciones y notas. En un fascinante intercambio con el afamado cosmólogo Kip Thorne en el simposio de la Skeptics Society en 1995, Tipler expone su teoría y aun así admite que «mi predicción [es] que el universo es cerrado y tiene que recolapsar... Y estoy mojándome al decir que una de esas medidas —la edad de las estrellas más antiguas, o la constante Hubble— debe de ser incorrecta. Y las medidas actuales de densidad (por ejemplo, el cálculo de la masa total del universo) deben de ser incorrectas» (Thorne y Tipler, 1996: 64). Como se muestra a continuación, Aguilera resuelve el problema de la densidad de Tipler en *La red de Indra* y ofrece así firmes fundamentos científicos (por ejemplo, un universo en colapso en lugar de uno con final abierto) para que el universo, como dice Kurzweil, «decida inteligentemente su destino» creando el Punto Omega descrito en «Todo lo que un hombre puede imaginar». Curiosamente, la frase de Darwin «la cosa más elevada que somos capaces de concebir» expresa una idea bastante similar a la máxima atribuida a Verne sobre «todo lo que un hombre puede imaginar»: ambas invitan a un encuentro con lo sublime.

Aguilera no es nadie ajeno a lo sublime. El

descubrimiento y exploración de un sistema solar compuesto de un planeta con un anillo artificial y unos planetas troyanos acompañantes englobados dentro de un enjambre de Dyson propulsa la acción en *Mundos en el abismo* e *Hijos de la eternidad*. Las novelas retratan una terraformación masiva, una ingeniería genética que abarca milenios, la presencia de multitudes de antiguos elevadores del espacio («Babeles») a lo largo de Akasa-Puspa, la existencia de criaturas gigantescas que moran por el espacio («Juggernauts»), así como los diminutos, altamente evolucionados, e irreconocibles descendientes de humanos colonizadores de las nubes cometarias de Oort («Colmeneros»). Los Colmeneros dominan un arsenal de armas inmenso y hacen planes en una escala de millones de años para proteger el sistema Dyson (nuestro antiguo sistema solar) que controlan. En el clímax de *Hijos de la eternidad*, los Colmeneros coordinan una inmensa proyección gráfica de una cara humana en la superficie interior del enjambre de Dyson, a lo largo de cientos de millones de kilómetros de «píxeles» gigantescos, para demostrar su fuerza.

Los mundos imaginarios por Aguilera evocan lo sublime más allá del universo de Akasa-Puspa. Por ejemplo, en *Némesis*, un rayo altamente concentrado emitido desde la nube de Oort oblitera toda vida humana en unas pocas horas. En *La locura de dios*, Ramon Llull y sus compañeros combaten amplias multitudes de legiones «demoniacas». En *Oceanum*, tres adolescentes sobreviven a un huracán en un pequeño catamarán y cruzan a un mundo paralelo para encontrar un barco de madera del tamaño de una ciudad. En *Contra el tiempo*, un par de seres que documentan los últimos días de la existencia de la Tierra viajan miles de millones de años en el tiempo para examinar el pasado, todo ello para acabar aterrizando forzosamente cerca de la península de Yucatán y aniquilando a los dinosaurios y a la mayoría del resto de es-



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

pecies del planeta en el posterior invierno nuclear. La superviviente femenina se convierte en la «Diosa Blanca» de dos civilizaciones antiguas, una idea llevada a *La red de Indra*, cuyo personaje Kaplan, un «recolector de almas» inmortal que viaja por el tiempo, explica que se encuentra en la raíz de al menos tres religiones terrenales (250).

Las novelas retratan una terraformación masiva, una ingeniería genética que abarca milenios, la presencia de multitudes de antiguos elevadores del espacio [...] a lo largo de Akasa-Puspa, la existencia de criaturas gigantescas que moran por el espacio [...], así como los diminutos, altamente evolucionados, e irreconocibles descendientes de humanos colonizadores de las nubes cometarias de Oort.

Tanto el título de *La red de Indra* como el de «Todo lo que un hombre puede imaginar» evocan lo sublime. La máxima «todo lo que

una persona puede imaginar» resuena claramente con la *Critik der Urteilskraft (Crítica del juicio*, 1790) de Immanuel Kant, en el sentido de que nuestra resistencia mental a la percepción de lo infinito triunfa no porque pongamos límites a los poderes de nuestra imaginación o al asombro inspirado por las infinidades naturales o matemáticas, sino porque nuestra facultad racional puede juzgar la experiencia, distanciarnos del peligro de lo infinito, y sostener a la mente como una fuerza superior a la naturaleza (Kant, 1951: 100-102; Pratt, 2015b: 51-52). El mito de la Red de Indra viene del Avatamsaka Sutra, uno de los textos principales del Budismo del Este de Asia, y sirve como un epígrafe a la novela eponímica de Aguilera⁴:

Lejos, en la morada celestial del gran dios Indra, yace una maravillosa red que ha sido tendida por un astuto artesano de tal manera que se extiende infinitamente en todas las direcciones. En concordancia con los gustos extravagantes de las deidades, el artesano ha colocado una joya reluciente en cada «ojo» de la red, y dado que la red en sí es infinita en dimensión, las joyas son infinitas en número. Ahí yacen las joyas, brillando como estrellas de primera magnitud, una maravillosa vista que contemplar. Si ahora elegimos arbitrariamente una de esas joyas para inspeccionarla y la miramos de cerca, descubriremos que en su pulida superficie se reflejan todas las otras joyas de la red, infinitas en número. No solo eso, sino que cada una de las joyas reflejadas en esta también refleja a todas las otras, por lo que hay un infinito proceso de reflejos tomando lugar. (Cook, 1977: 2)

Las imágenes infinitamente multiplicables

⁴ Hemos de señalar que Indra también es un importante dios hindú, el líder de los Devas. Indra cabalga un elefante blanco, armado con un arco y un rayo llamado Vajra (otro eco de *Mundos en el abismo*), en el que la nave imperial alimentada por fusión y que investiga el enjambre de Dyson también es llamada Vajra.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

de las joyas reflejándose mutuamente para siempre son un caso paradigmático de lo sublime matemático. A diferencia del cuento «El Aleph» (1945) de Jorge Luis Borges, en el que un pequeño objeto esférico contiene el universo entero, la Red de Indra tiene una extensión infinita, y tanto en *La red de Indra* como en «Todo lo que un hombre puede imaginar» de hecho constituye el universo, que se expande durante gran parte de su vida para finalmente contraerse en la Gran Implosión.

Como si fueran dos joyas reflejándose mutuamente en la Red de Indra, la novela y el cuento son mutuamente complementarios. Dada la frecuente reelaboración de Aguilera con su material previo, sumada al metacomentario implícito en escribir un texto imaginativo titulado «Todo lo que un hombre puede imaginar», una lectura cercana del argumento puede servir como mapa de todos los textos y métodos de Aguilera en extenso detalle. Para dicho fin, un resumen cuidadoso de la novela y el cuento es necesario. En *La red de Indra*, un pequeño equipo militar y científico investiga un gran y misterioso objeto alienígena (llamado geoda) enterrado en estratos laurentinos de dos miles de millones de años bajo la tundra canadiense. El equipo perfora la geoda, que contiene en su centro una estructura cilíndrica que encierra una micro-singularidad, para terminar encontrándose a sí mismos atrapados en una «región de contención» que les separa del resto del universo (incluyendo su calor). Cuando la temperatura ambiente se desploma, el desesperado equipo pilota su pequeño avión a través de la singularidad hacia lo que luego descubren que es la Tierra 236 millones de años en el futuro. La geoda ahora descansa en la superficie del planeta. Todo ha cambiado hasta volverse irreconocible, incluso las posiciones de las estrellas; salvo la Luna, que permanece reconocible a pesar de su menor diámetro aparente y los restos visibles de ciudades en su superficie. Nuevas aventuras

se suceden. Los Geekks bípedos, inteligentes pero primitivos descendientes de los pájaros en el nuevo mundo, están siendo atrapados por «los crabs» [cangrejos] que viajan por el tiempo, máquinas pilotadas por «las arañas», pequeñas criaturas de diez piernas que, mediante el milagro de la convergencia evolucionaría, han desarrollado la capacidad de manipular el material que forma la geoda e incluso controlar su microsingularidad⁵. Parte del equipo, incluyendo el joven genio Neko y Kaplan (quien más tarde resulta ser agente viajero del tiempo de las geodas, que a su vez no son realmente objetos alienígenas, sino seres alienígenas en sí) son capturados por los crabs y llevados a su época originaria, otros cinco miles de millones de años en el futuro, donde dominan la Tierra durante los últimos estertores del sol. Los otros miembros del equipo realizan descubrimientos sobre la Tierra de 236 millones en la Era común, incluyendo evidencia de la existencia de muchas capas de civilizaciones pasadas, y el chamánico pero efectivo conocimiento médico de los Geekks.

Una interfaz telepática hace posible varias conversaciones y visiones oníricas sublimes compartidas por Neko y Kaplan sobre el origen, la naturaleza y el destino del universo. Kaplan explica que «nuestro» universo no es más que un fragmento de un universo anterior y mucho más grande, el hogar originario de los seres geoda. Neko presencia la multiplicación de los seres geoda en una atmósfera cargada de energía en el nacimiento de «nuestro» universo, y la subsecuente formación de un nexo de geodas conectado por agujeros espacio-temporales a lo largo de todo el universo. Neko comenta sorprendido: «Es como la red de Indra, de la mitología hindú.

⁵ La pronunciación de la palabra en español se asemeja a «hay-ecks» en inglés, pero el juego de palabras visual con la palabra inglesa «geeks» concuerda con muchos otros guiños pop/culturales en la novela.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

Una red infinita con una joya en cada uno de sus nudos» (248). Kaplan explica que en un futuro lejano, el nexo de geodas ha perdido contacto con una joya en la red (que resulta ser la geoda de la Tierra), creando «el Oculto», una laguna en las memorias grabadas del universo. Kaplan fue enviado a la Tierra antes del crecimiento de la humanidad para descubrir y resolver el problema, porque, dice, «no hay nada más escaso y valioso en el universo que una mente dotada de inteligencia. No hay dos iguales y son irrepetibles, y la pérdida de cada una se puede comparar con la muerte de un universo entero» (Aguilera, 2009b: 249). Cuando los humanos finalmente desarrollan la tecnología para localizar y penetrar la geoda (en la primera década del vigésimo primer siglo), Kaplan logra acceder al equipo que la investiga. Tras muchas aventuras luchando contra los crabs, Kaplan y Neko escapan, el primero a su hogar en el lejano futuro con noticias sobre la naturaleza de «El Oculto», el segundo «de vuelta» a la tierra de 236 millones de años en la Era Común. Con los crabs a punto de seguirle a través de la microsingularidad, Neko utiliza la interfaz para cambiar una porción de la estructura de la geoda e inducir una implosión cataclísmica de esta, creando sin querer «El Oculto» y atrapando para siempre al resto del equipo a cientos de millones de años de distancia de su hogar. En el epílogo de la novela, el equipo, acompañando por un grupo de Geekks, parte en una travesía río abajo siguiendo pistas sobre criaturas potencialmente humanas en apariencia que habiten su nuevo mundo⁶. La última frase de la novela, antes del adjuntado «Todo lo que un hombre puede imaginar», dice: «[Neko tuvo el fugaz pensamiento], de que quizá había algo maravilloso esperándoles al

final del viaje» (296), posiblemente uno de los mayores sobreentendidos de la ciencia ficción española. El mensaje sublime de tanto *La red de Indra* como «Todo lo que un hombre puede imaginar» es que, efectivamente, las maravillas más grandes nos esperan en el Punto Omega (Aguilera, 2009a: 262-263; 2009b: 315 y siguientes).

Una interfaz telepática hace posible varias conversaciones y visiones oníricas sublimes compartidas por Neko y Kaplan sobre el origen, la naturaleza y el destino del universo.

«Todo lo que un hombre puede imaginar» es relatado en primera persona por un hombre joven que en 1899 visita a un anciano Jules Verne en su hogar de Amiens. Nos enteramos junto a Verne de que el narrador es un Pierre Teilhard de Chardin de 18 años que siquiera ha entrado aún en la Orden Jesuítica. A Teilhard le cuesta expresar su emoción al encontrarse con Verne: «¿Cómo describir el primer encuentro con una persona a la que has admirado desde hace tanto tiempo, cuyos libros has devorado desde que eras un niño? Siempre intenté imaginar cómo sería el gigante de la imaginación capaz de crear tales obras, y ahora lo tenía frente a mí» (298)⁷.

⁶ Otro guiño: Pangea Última, el megacontinente de 236 millones de años en el futuro, tiene la forma de un anillo rodeando un océano interior, convirtiendo así a la tierra en un «mundo-anillo» (un reconocimiento a Larry Niven, una de las mayores influencias de Aguilera) (294).

⁷ La idea de visitar a un anciano Verne también aparece en la estrafalaria obra *Pourquoi j'ai tué Jules Verne* de Bernard Blanc (1978), que narra la construcción del au-



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

Teilhard logra tartamudear un saludo, verdaderamente impresionado de encontrarse en presencia de Verne. Le cuenta a Verne el impacto que este ha tenido en su vida e imaginación: «usted para mí, y para millones como yo, es un gran maestro, el artista que he admirado desde niño. Sus novelas han deleitado a mi generación, y estoy convencido de que seguirán maravillando a las generaciones venideras más que la obra de cualquier otro novelista de nuestros tiempos» (299)⁸. En este momento de su vida, Verne padece físicamente debido a una herida de disparo malamente curada en su pierna, asestado por su trastornado sobrino Gaston, y mentalmente y emocionalmente a causa de decepciones profesionales y familiares. Curiosamente, dado lo que luego aprendemos sobre el narrador de la historia, Teilhard se asombra ante el estudio del autor como el lugar de nacimiento de muchos de sus trabajos: «Intenté grabar en mi mente todo lo que veía, no perder detalle» (300). Teilhard le comenta a Verne que sus novelas le llevaron a su vocación religiosa: «Descubrí mi vocación contemplando las maravillas de la creación, señor Verne, y sus libros contribuyeron a abrir mis ojos ante aquellas que eran lejanas y desconocidas» (302). También cita a dos de sus personajes, Dick Kennedy y Samuel Ferguson de *Cinq semaines en ballon*, observando que «Fergusson simboliza la fuerza del hombre de ciencia y su entusiasmo por descubrir siempre nuevos horizontes» (302). El desilusionado Verne ruega a Teilhard que no confunda la ficción con la realidad, y continúa: «la vida es mucho más injusta y cruel que las novelas, y los finales felices no abundan para aquellos

personajes que habitan en el mundo real. Lo cierto es que todos perdemos al final. Todos» (302). Pero en su rescate del amargado Verne, Teilhard está siguiendo la vieja máxima sobre cómo todo lo que un hombre puede imaginar, otros hombres pueden llevarlo a cabo.

Aunque Verne intenta terminar la entrevista, Teilhard le invita a salir de su casa y caminar por las calles de Amiens. Verne, y el lector, comienzan a sospechar que hay algo extraño. El reflejo de Teilhard en una ventana muestra no un hombre joven, sino una persona mucho mayor. El lector puede empezar a suponer que está leyendo una historia sobre un Teilhard de Chardin que viaja en el tiempo, pero a lo largo de la historia el narrador fuerza a los lectores a expandir sus horizontes, justo como Verne hizo para sus públicos originales, y como Verne debe hacer ahora en la historia. Se montan en un globo a presión pilotado por un famoso amigo de Verne, «Nadar» (Gaspar-Félix Tournachon), cuyas proezas en la vida real ayudaron a inspirar *Cinq semaines en ballon* y el personaje Michael Ardan de *De la Terre à la Lune* (1865). Conforme ascienden hacia lo imposible alto sobre la Tierra, Teilhard de Chardin revela la verdad sublime de que Verne ha estado habitando una simulación del mundo de 1899 englobada, junto con otros incontables posibles mundos y tiempos, dentro de una esfera de Dyson al filo del tiempo y el espacio. Verne exclama, con lágrimas en sus ojos, «Gracias. Jamás [lo] hubiera imaginado». El ahora envejecido Teilhard responde, «Seguro que sí, señor Verne... ¿Acaso no dijo usted que “Todo lo que un hombre pueda imaginar, otro hombre podrá realizarlo”? Pues esa es la verdad que hay detrás de todo esto. Con el tiempo suficiente, el poder de la inteligencia es capaz de realizar todo aquello que pueda imaginarse» (313). Verne abre sus ojos al potencial de la eternidad con ayuda de Teilhard, justo como el joven Teilhard había aprendido a maravillarse ante el cosmos mediante los

tor/editor de una máquina del tiempo para viajar al Amiens de 1905 y asesinar a Verne, evitando así su abrumadora influencia en la ciencia ficción posterior. Véase «Why They Kill Jules Verne» de George Slusser.

⁸ En *La Red de Indra* ya encontramos muchos elementos «extraordinarios» que recuerdan a las novelas de Verne – viajes a tierras exóticas, numerosos artefactos, peleas de pistolas, extraños y primitivos pueblos, e incluso criaturas que se asemejan a globos aerostáticos pequeños.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

libros de Verne. Teilhard explica, «en este, un punto de realización plena, más allá de los límites del tiempo y del espacio, renace en cuerpo y alma toda criatura que haya existido jamás en el universo» (315). La sublimidad de la evolución universal es el Punto Omega que restaura todo lo que una vez fue, con la oportunidad de aprender, crecer, y crear para siempre.

El siempre imaginativo Jules Verne logra sorprender al aparentemente omnisciente Teilhard: le pide a Teilhard que le muestre el Punto Omega. El narrador relata: «Dudé. Eso era algo que no estaba previsto... Pero, caramba, se trataba nada menos que de Jules Verne. Si alguien merecía contemplar el Punto Omega, era él» (317). En una escena reminiscente del famoso «Grabado Flammarion», en el que un peregrino medieval arrodillado se abre camino en el firmamento para ver el funcionamiento de las esferas que dominan el cosmos, Teilhard lleva a Verne fuera de la esfera de Dyson para ver el Punto Omega, que resulta ser una resplandeciente red de dichas esferas⁹:

En medio de las llamas se recortaba una inmensa malla entretejida de fibras negras y cambiantes, dotadas de vida propia. Era como una red que había adoptado forma esférica y en la que cada uno de sus nudos era una esfera de trescientos millones de kilómetros de diámetro como la que habíamos abandonado un instante antes y que estaba a nuestra espalda. Y había miles de millones de aquellos nudos. (318)

Estas no son joyas, sino esferas de Dyson, con un área de superficie de miles de millones de planetas dentro de cada una.

⁹ Una de las novelas póstumas de Jules Verne se titula *El faro al final del mundo* (completada en 1901, publicada en 1905). Aunque la novela no comparte nada con la ficción de Aguilera, el título evoca la luz cegadora del Punto Omega, brillando al final de la existencia.

La sublimidad de la evolución universal es el Punto Omega que restaura todo lo que una vez fue, con la oportunidad de aprender, crecer, y crear para siempre.

El cosmólogo Tipler ve un fallo fundamental en nuestra ciencia contemporánea: «[c]asi todo el espacio y el tiempo yace en el futuro. Al centrar su atención solo en el pasado y el presente, la ciencia ha ignorado casi toda la realidad» (1994: 2). Según Tipler, incluso en los últimos momentos del universo durante la «Gran Implosión», toda la realidad y eternidad se extiende ante las inteligencias en el Punto Omega. En palabras del Teilhard de Chardin de carne y hueso (al que podríamos llamar «el nuestro»): «El final de una “especie pensante”: no desintegración y muerte, sino un nuevo descubrimiento y un renacimiento, esta vez fuera del tiempo y el espacio» (2004: 303). En el cuento de Aguilera, cuando Verne regresa para explorar su propia esfera en el globo «de Nadar», declara su deseo de acompañar a Teilhard un día a conocer los creadores de las esferas. El sacerdote responde, «algún día. Tenemos toda la eternidad por delante, amigo mío» (Aguilera, 2009a:318-319).

El estudioso de ciencia ficción Istvan Csicsery-Ronay Jr. argumenta que en la mayoría de la ciencia ficción, «lo tecnosublime matemático establece meramente las cuestiones y las expectativas definitivas —los pretextos para la acción» (2008: 163)¹⁰. La ciencia fic-

¹⁰ Traducción propia.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

ción *hard* de Aguilera se deleita en la sublimidad de sus maravillas tecnológicas y naturales. Los viajes temporales de Aguilera no se dan en unas semanas, décadas o milenios en el futuro; más bien toman lugar en una escala de cientos de millones de años¹¹. Los inmensamente largos desplazamientos temporales de *La red de Indra* destruyen todos los vestigios de nuestra civilización; no puede haber, por ejemplo, un Charlton Heston maldiciendo a la humanidad delante de las ruinas de la Estatua de la Libertad. Esta eliminación absoluta de todo vestigio de la existencia humana hace la promesa del Punto Omega más encantadora. El apéndice de *La red de Indra* parece a primeras un salto hacia atrás en el tiempo, desde las últimas líneas de la novela al 1899 de la Era Común en Amiens, Francia. De hecho, es el salto en el tiempo más largo posible entre el año 236 millón de la Era Común y cien mil millones de años en el futuro (el momento final del colapso de nuestro universo). La sublime red de miles de millones de esferas de Dyson deja a Verne mudo de la impresión, pero aún puede imaginarse un día en el que aprenderá lo suficiente como para apreciarlo todo. Sus propias posibilidades de crecimiento en inteligencia personal e imaginación superan lo que Csicsery-Ronay llama «el arco dramático de lo tecnosublime, [el] retroceso ante el poder indescriptible y la extensión de la tecnología» (161). El «retroceso» es mínimo en «Todo lo que un hombre puede imaginar», y en su lugar, encontramos una celebración constante y un deleite en los poderes de la imaginación, lo que Csicsery-Ronay llama la «recuperación a través de los juicios éticos sobre los efectos [de lo tecnosublime] en el futuro» (161). El hecho de que el informacionalmente resucitado Verne, Teilhard, y «Nadar» puedan caminar por las mismas calles de Amiens, incluso al tiempo

que cualquier otro mundo posible, real o imaginado, coexiste con ellos en el mismo estado atemporal, restaura la dignidad humana a su justo lugar de máxima exaltación en el universo.

Los riesgos en *La red de Indra* son altos: Neko salva la tierra de 236 millones de años en la Era Común de los crabs, pero ha creado el lugar Oscuro en la red de Indra, el espacio donde una joya/geoda se ha perdido. «El Oculito» también se refleja a través de todas las joyas de la Red; la pérdida de una desfigura la belleza de todas. Todas las especies inteligentes de la tierra son condenadas a desaparecer —no hay registro de su existencia en los programas de memoria de la red de Indra, por lo que no pueden ser resucitadas al final del tiempo y el espacio. Aun así, Kaplan escapa al futuro; al igual que Teilhard en «Todo lo que un hombre puede imaginar» puede trabajar con los creadores del Punto Omega para rescatar a Verne de la dolorosa estasis que sufre, Kaplan puede consultar con los «Geoditas» y recuperar la información perdida para dar lugar a la resurrección y restauración de las numerosas especies inteligentes de la Tierra. Durante su visión de la red de Indra, Kaplan le cuenta a Neko que incluso ha «recolectado» el alma de Teilhard de Chardin: «[él era] una persona fascinante. Hubiera sido una pena que desapareciese [del universo]» (Aguilera, 2009b: 249). Así, la visita de Teilhard de Chardin a la casa de Verne, y su subsecuente visión del Punto Omega al final del tiempo, es hecha posible por la visión de Kaplan y Neko del origen de la red de Indra antes del inicio del tiempo en este universo, ya que induce a Neko a ayudar a escapar a Kaplan. El equipo de exploradores de *La red de Indra* es aislado del mundo que una vez conocieron, y por ello deben explorar, al estilo de una novela de Verne, el mundo que ahora habitan. En «Todo lo que un hombre puede imaginar», el propio Verne se resguarda en sus viejos recuerdos, cómodos y dolorosos a la

¹¹ Para un análisis de las narrativas de viajes en el tiempo españolas, véase Pratt (2015a).



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

vez, en una réplica virtual de su hogar en Amiens. Verne, al menos, es invitado a dejar su pasado y comenzar a explorar su presente, donde todo lo que puede imaginar ha sido hecho realidad.

Los inmensamente largos desplazamientos temporales de *La red de Indra* destruyen todos los vestigios de nuestra civilización; no puede haber, por ejemplo, un Charlton Heston maldiciendo a la humanidad delante de las ruinas de la Estatua de la Libertad.

Toda la ficción de Aguilera responde a lo que Csicsery-Ronay llama «dos entrelazadas pero distintas preguntas sobre el mundo imaginario representado en el texto [de ciencia ficción]. Por un lado, [la ciencia ficción] pregunta si los cambios imaginarios son posibles; por el otro, las implicaciones éticas y sociales que podrían tener» (2008: 187). La saga de los Akasa-Puspa y «El bosque de hielo», con sus árboles de kilómetros de altura y criaturas capaces de sobrevivir en el vacío del halo cometa, son prueba de que Aguilera es un maestro en crear ecologías sublimes: posibles, sí, y llenas de sociedades exóticas, cada una con sus propios sistemas religiosos y éticos. Como Moreno observa, «Todo lo que un hom-

bre puede imaginar» no es ciencia ficción hard; más bien, explora y exalta las posibilidades de la imaginación y las maravillas infinitas que pueden ser concebidas por toda la inteligencia del universo trabajando en concierto, incluyendo la restauración de todo aquello que alguna vez existió. *La red de Indra*, sin embargo, proporciona la ciencia ficción hard —suposiciones racionales (si bien imaginativas), teorías, explicaciones, y resultados, de Tipler y otros— que sostiene la visión ética imaginada por Teilhard, Kurzweil, y, en cierto sentido, el propio Jules Verne, y explorada en «Todo lo que un hombre puede imaginar»¹². Puestas juntas, las dos partes de la historia, novela y cuento, responden preguntas fundamentales abordadas por la ciencia ficción.

Juan Miguel Aguilera imagina una conversación entre Jules Verne y Teilhard de Chardin, y *La red de Indra*, junto con su sublime apéndice, es el resultado. Muchos de los trabajos de Aguilera se ambientan en el mismo universo ficticio. En cierto sentido, todos sus trabajos tienen lugar en el universo de «Todo lo que un hombre puede imaginar»: cada texto es una joya brillante que refleja y es reflejada por cada uno de los otros textos, ya que resuenan en tema, técnica, estilo, imaginación, y detalles específicos. Efectivamente, la historia podría ser llamada de forma convincente «Todo lo que Aguilera puede imaginar». Afortunadamente, un título así no implicaría un límite o final, sino más bien la radiante promesa de futuros viajes «vernianos» a través de la imaginación de Aguilera.

¹² Las infinitas multitudes de microsingularidades dentro de las geodas de *La red de Indra* proveen la masa requerida por la teoría de Tipler para asegurar un final de «Gran Implosión» para nuestro universo, y asegura la inteligencia necesaria para completar el proceso de resurrección informacional al final de la historia.



Las joyas en *La red de Indra*: las cosmologías sublimes y Juan Miguel Aguilera

Agradecimientos

Me gustaría darle las gracias a Terry Harpold, Dale Knickerbocker, y John Rosenberg por sus útiles comentarios durante la revisión de este manuscrito.

Obras citadas

- Aguilera, Juan Miguel (1995, 2014). «El bosque de hielo», J. Díez y F. Á. Moreno (eds.), *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 315-72.
- (1998). *La locura de Dios*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (2003). *Rihla*. Barcelona: Minotauro.
- (2005). *Mundos y demonios*. Madrid: Bibliópolis.
- (2005, 2009a). «Todo lo que un hombre puede imaginar». Apéndice de *La red de Indra*. Madrid: Alamut, 297-319.
- (2009b). *La red de Indra*. Madrid: Alamut.
- (2012). *Oceanum*. Barcelona: Edebé.
- , y Rafael Marín (2001). *Contra el tiempo*. Madrid: Artífex.
- , y Javier Negrete (2011). *La Zona*. Barcelona: Espasa.
- , y Javier Redal (1990). *Hijos de la eternidad*. Barcelona: Ultramar.
- , y Javier Redal (1988, 2013). *Mundos en el abismo*. Madrid: Bibliópolis.
- , y Javier Redal (2013). *Némesis*. Gijón, España: Sportula.
- , y Javier Redal (2015). *Mundos en la eternidad*. Gijón: Sportula.
- Cook, Francis H. Hua-yen (1977). *Buddhism: The Jewel Net of Indra*. University Park (PA): Penn State University Press.
- Csiscery-Ronay Jr., Istvan. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Darwin, Charles. (1859, 2016). A. de Zulueta (trad.), *El origen de las especies*. Madrid: Espasa.
- De Vries, Garmt (2011). «Jules Verne Myths». *Garmt's Jules Verne Pages*. <http://verne.garmtdevries.nl/en/myths/> (Acceso: 6 de junio de 2016).
- Kant, Immanuel (1790, 1951). J. J. Bernard (trad.), *Critique of Judgment*. New York (NY): Macmillan.
- Kurzweil, Ray (2013). Carlos García Hernández (trad.), *Cómo crear una mente: El secreto del pensamiento humano*. Berlín: Lola Books.
- Moreno, Fernando Ángel (2012). *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de Página.
- , ed. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Vitoria: Portal.
- Pratt, Dale J. (2015a). «'Londons,' Metafiction and Time Travel Narratology in Félix J. Palma's Victorian Trilogy», *Foundation* 44.2: 67-78.
- (2015b). «The Tattered Edges of Science: Cajal and the Limits of the Scientific Sublime», *Ometeca* 21: 51-65.
- Slusser, George E. (2005). «Why They Kill Jules Verne: Science Fiction and Cartesian Culture», *Science Fiction Studies* 32.1: 61-79.
- Teilhard de Chardin, Pierre (1955, 2008). B. Wall (trad.), *The Phenomenon of Man*. New York (NY): Harper.
- (1959, 2004). N. Denny (trad.), *The Future of Man*. New York (NY): Doubleday.
- Thorne, K.S., y Frank J. Tipler (1996). «A Cosmological Dialogue between Caltech Cosmologist Kip Thorne and Tulane Cosmologist Frank Tipler on the Physics of Immortality», *Skeptical Magazine* 3.4: 64-67.
- Tipler, Frank J. (1994). *The Physics of Immortality: Modern Cosmology, God and the Resurrection of the Dead*. New York (NY): Doubleday.

La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario¹



Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2019

«Shakespeare is clever enough in English –just how splendid he would be if he wrote in Spanish frightens me».

Harry Turtledove, *Ruled Britannia*.

1. Britannia conquistada / Hispania conquistadora

Aunque España es hoy una potencia menor, lo era mundial en el pasado. Los autores de ucronías² de nacionalidad española y lengua castellana han abordado este pasado de maneras merecedoras de atención internacional, por haber ofrecido discursos históricos cuya perspectiva es distinta a la de los pasados ucrónicos presentados por escritores de otras comunidades lingüísticas. Por ejemplo, los autores británicos y angloamericanos de ucronías han descrito a menudo un curso histórico alternativo dominado por la España católica y sus aliados, en vez de por los países anglófonos protestantes tras la Reforma y la

derrota de la Armada Invencible. Un ejemplo puede ser *Shadow of Earth* (1979), de Phyllis Eisenstein, que narra cómo una mujer contemporánea de nuestra línea histórica queda atrapada en una Norteamérica paralela dominada por opresivos señores españoles de ideas medievales. La interpretación tradicional angloprogresista de la Historia³, que suele subyacer a las hipótesis de un «mundo occidental totalmente católico y sometido al yugo español» y que sirve de base conceptual a esa novela de Eisenstein o a la muy extensa de Harry Turtledove titulada *Ruled Britannia* (2002), ha sido matizada, entre otros, por Keith Roberts en *Pavane* (1968) y John Brunner en *Times Without Number* (1969). En estas últimas novelas se muestra cómo el

¹ Publicación original: «Alternate History in Spain: Eduardo Vaquerizo's *Tinieblas* Series in its Literary Context», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 294-307. El presente texto castellano es una traducción propia y ampliada del original escrito en inglés.

² Se han propuesto diversas definiciones de la ucronía, entre las cuales adopto la siguiente: «la ucronía es una forma de alotopía en la que un número suficiente de referencias históricas coherentes sirven para crear un mundo ficticio que es el resultado de un curso histórico contrafactual» («Alternate History ist eine Form der Allotopie, in der mittels einer hinreichenden Anzahl kohärenter historischer Referenzen eine fiktionale Welt entworfen wird, die innerhalb der Fiktion das Resultat eines kontrafaktischen Geschichtsverlaufs ist»; Korthals, 169). Existe un panorama global de esta modalidad ficcional (Singles), así como una taxonomía alternativa (Hellekson). Todas las traducciones de las citas son mías.

³ «Es notorio que la ciencia ficción se inclina por la historia angloprogresista, entendiéndolo por ello la tendencia a escribir del lado de los protestantes y los angloprogresistas, [...] a hacer hincapié en determinados principios de progresos en el pasado y a producir historias que ratifican el presente. Maratón y Tours, el Renacimiento y la Reforma, victorias sobre los reyes, esclavistas y Reichs: cualquier cambio en este desfile triunfal por los surcos resonantes del cambio solo podría hacer descarrilar el Progreso mismo» («sf is notoriously given to 'whig history', i.e., the tendency to write on the side of the Protestant and whigs, ... to emphasize certain principles of progress in the past, and to produce a story which is the ratification of the present. Marathon and Tours, Renaissance and Reformation, victories over kings and slavers and Reichs: any switch in this triumphal procession down the ringing grooves of change could only leave Progress itself derailed»; Chamberlain, 291).



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

progreso técnico no habría sido impedido del todo por los gobernantes católicos, sino que habría seguido unas líneas distintas, tales como el dominio del viaje en el tiempo en la ucronía de Brunner o la ralentización de los avances tecnológicos maquinistas para impedir los horrores ocurridos en nuestro siglo XX real en la obra maestra de Roberts. No obstante, su imagen general de un universo consistente en el «mundo conquistado por España» parece más bien oscura, infernal incluso.

Estas ucronías distópicas⁴ en lengua inglesa parecen ser «expresiones de un sentido angloprogresista o cronochovinista de orgullo y alivio por el hecho de que vivamos en el mejor de los mundos posibles» («expressions of a whiggish or chrono-chauvinistic sense of pride and relief that we are living in the best of all possible histories»; Winthrop-Young, 101), porque la alternativa presentada parece casi siempre uno de esos «escenarios de pesadilla» («nightmare scenarios») que tienden a «ser conservadores, porque, al ver el pasado como algo negativo, ratifican el presente» («to be conservative, for by viewing the past in negative terms, they ratify the present»; Rosenfeld, 93), un presente que no es otro sino el del capitalismo tardío y tecnológicamente avanzado dominado por los angloamericanos. En *Pavane* o *Shadow of Earth*, por ejemplo, «la angloprogresía política recibe el refuerzo de las teorías socioeconómicas de Max Weber, cuya monografía de 1904-1905 [...] subyace indudablemente a la identificación popular actual entre la ética protestante y el sueño americano» («political whiggery is reinforced by the socioeconomics of Max Weber, whose

monograph of 1904-05 [...] undoubtedly underlies today's popular identification of the Protestant Ethic with the American Dream»; Chamberlain, 291). A este respecto, la Iglesia católica romana y su campeón en el Renacimiento, Felipe II de España, solo podían ser el «coco de la historia angloprogresista» («bugbear of whig history»; 291). En *Saint Antony's Fire* (2008), de Steve White, la Iglesia católica incluso se ha aliado con alienígenas demoníacos, cuya ayuda es crucial para la victoria de la Armada verdaderamente Invencible, hasta que la propia Gloriana (Isabel I de Inglaterra) y sus valientes súbditos revelan la conspiración y consiguen hacer que la Historia retome su curso (angloprogresista) conocido.

Estas ucronías distópicas en lengua inglesa parecen ser «expresiones de un sentido angloprogresista o cronochovinista de orgullo y alivio por el hecho de que vivamos en el mejor de los mundos posibles».

Mientras que estas ucronías en inglés son más o menos bien conocidas, sobre todo la de Roberts y la similar de Kingsley Amis titulada *The Alteration*⁵ (1976), se han solido desdeñar

⁴ «Los textos ucrónicos distópicos tranquilizan a los lectores al asegurarles que, en efecto, no viven en el peor de los mundos posibles y esto justifica los acontecimientos históricos del pasado por los que aquellos abrigan sentimientos encontrados» («dystopian AH texts reassure the reader that she, indeed, does not live in the worst possible times and it justifies past historical events about which she feels ambivalent»; Ransom, 261).

⁵ «Llama la atención la medida en que las dos novelas ucrónicas están condicionadas por tópicos antipapales. Es esencial para la tradición antipapista que la autodeterminación espiritual y la verdadera civilización, ciencia y progreso solo se puedan encontrar en Inglaterra, libre de la supremacía y la tutela de Roma» («Es ist geradezu frappierend, in welchem Maße die beiden alternate worlds-Romane von anti-papistischen



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

las posibles visiones de esta hipótesis desde el campo opuesto, esto es, las ofrecidas por escritores originarios del país del que zarpó la Armada Invencible⁶ en 1588. ¿Celebran estos la derrota ucrónica de Isabel de Inglaterra? ¿Cómo presentan un imperio español moderno? ¿Fomentan un sentido de la superioridad de su civilización hispánica ucrónica de forma semejante a la manera en que los escritores anglófonos han solido considerar el curso real de la Historia, en el que los Estados Unidos de América han heredado la hegemonía mundial británica, como el mejor de los resultados posibles de la rivalidad entre protestantes y católicos, y entre ingleses y españoles, a principios de la Edad Moderna? Prestar atención a las dos partes en una disputa es una obligación moral y científica que tal vez no se ha respetado demasiado en esta materia, aunque sería injusto ponerse a echar culpas. Los estudiosos anglófonos en el ámbito de la ucronía rara vez conocen obras escritas en lenguas distintas a la suya y, como las ucronías españolas no se han traducido más que excepcionalmente al inglés, es natural que las ignorasen. Por otra parte, los estudiosos hispánicos tampoco han mostrado mucho interés por la ucronía española⁷ y aún menos por su posible relación con la evolución mundial de este tipo de ficción. Por ello podría ser útil, a efectos de comparación, repasar brevemente una serie de obras literarias españolas que han aportado el panorama más amplio y coherente de un imperio español ucrónico que hubiera

durado desde sus inicios en el siglo XVI hasta finales del siglo XX.

La narración que inauguró la ucronía en España, junto con la idea de un imperio español perdurable, es «Cuatro siglos de buen gobierno» (1883), de Nilo María Fabra. Se trata de una de las primeras ficciones ucrónicas del mundo y una de las pocas publicadas en el siglo XIX. El texto de Fabra representa una reescritura de la historia de España, según la cual el país habría seguido siendo una potencia mundial. Su dimensión consolatoria es evidente⁸. Sin embargo, el revanchismo brilla por su ausencia en la obra, que es más bien una crítica radical de la Historia real de España. Los «Cuatro siglos de buen gobierno» de su mundo alternativo son una censura de los cuatro siglos de mal gobierno que había sufrido España a causa de la política imperial europea de los Austrias españoles. Como contraste con la Historia real, en la que aquellos monarcas se habían implicado en guerras religiosas por la hegemonía en Europa, Fabra cuenta la historia, usando siempre la retórica del género discursivo de la historiografía, de una España gobernada por uno de los nietos de los Reyes Católicos, el cual habría heredado también la corona portuguesa. Los monarcas sucesores habrían prolongado y ampliado la política colonial del reino unido de Aragón, Castilla y Portugal, además de haber fomentado las aplicaciones prácticas de las ciencias, el libre comercio y la industria. En este mundo no hubo Armada Invencible, porque España se había centrado en sus colonias ultramarinas y su potencia marítima no tenía rivales. Tras cuatro siglos de paz en la Península Ibérica y de progreso en todo su imperio, España

Gemeinplätzen bestimmt werden ... Wesentlich für die antipapistische Tradition ist die Auffassung, dass geistige Selbstbestimmung und wahre Zivilisation, Wissenschaft und Fortschritt nur in einem von der Vorherrschaft und Vormundschaft Roms freien England möglich sind»; Dose, 330).

⁶ Los trabajos contrafactuales escritos por historiadores en el ejercicio de su disciplina no entran en el ámbito del presente estudio.

⁷ Hay escasos panoramas de la ucronía en castellano: Merelo Solá, Hesles Sánchez (475-599). Con una perspectiva internacional, Rodiek estudia correctamente varias ucronías españolas.

⁸ Las ucronías consolatorias son más bien escasas en España, aunque se podría mencionar «Fuego sobre San Juan», de Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez (1999), que es una historia de universos arborescentes centrada en una de las realidades paralelas, en la que las fuerzas armadas españolas consiguen repeler la invasión estadounidense de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas durante la guerra hispano-norteamericana de 1898.



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

se habría convertido en un país muy semejante a la Gran Bretaña de la segunda mitad del siglo XIX, aunque en una versión mejorada, con más avances tecnológicos y con las antiguas colonias, ya independientes, aliadas en una especie de comunidad hispana, decenios antes de la creación de la Commonwealth. En la ucronía de Fabra, Gran Bretaña no tuvo que ser invadida ni tampoco conquistada, porque se trataba de una potencia menor en el orden internacional imaginado. De esta manera, quedaba invertida la situación del mundo real, si bien la realidad alternativa no hacía sino confirmar, pese a todo, la conveniencia de seguir el modelo desarrollado a lo largo de la Historia británica. En cambio, la Historia real de España se sometía a una enmienda a la totalidad. España habría prevalecido si hubiese imitado, por anticipado, a Inglaterra.

2. Breve panorama de la ucronía española en castellano (hasta 2015)

«Cuatro siglos de buen gobierno» fue un texto casi desconocido hasta el nuevo interés por la obra de Fabra suscitado por el redescubrimiento de la ciencia ficción temprana por parte tanto de los aficionados como de los estudiosos. Que sepamos, no hubo ninguna ucronía en España hasta décadas más tarde. Dos autores canónicos, Ricardo Baroja y Azorín, publicaron dos cuentos en los que presentaron dos resultados muy distintos de las convulsiones políticas contemporáneas en España. La *Historia verídica de la Revolución* (1931) del primero narra una violenta revolución anarquista y anticlerical en vez de la proclamación, relativamente pacífica, de la Segunda República española ese mismo año. Azorín tituló su breve relato «Lo que debió pasar: historiatorio» (1934); se trata de una ficción que engloba dos ucronías paralelas de la Historia de España, una en la que el prín-

cipe don Carlos hereda la corona de Felipe II y cambia el curso político del país, y otra en la que la Primera República española de 1873 ha perdurado.

La narración que inauguró la ucronía en España, junto con la idea de un imperio español perdurable, es «Cuatro siglos de buen gobierno» (1883), de Nilo María Fabra.

Poco después del final de la última Guerra Civil española en 1939, la historiografía contrafactual se inició en España con el volumen, hoy casi desconocido, *La historia que nunca fue* (1946), de Antonio Aparicio Derch, cuyas cinco *ucronías* (así las llama) abordan diversas épocas de la Historia de Europa; el texto está escrito en el modo verbal condicional, tal como suele ocurrir en la historiografía contrafactual profesional, a diferencia de los tiempos pasados del modo indicativo propios de la ucronía literaria. Como sucedió con la creación ucrónica de Fabra, este interesante libro no tuvo efecto alguno en la cultura española. Otras colecciones de ensayos históricos contrafactuales solo se han publicado en este milenio. Entre ellas, las editadas por Nigel Townson (2004) y, especialmente, Joan Maria Thomàs (2007) sugieren hasta qué punto la Guerra Civil de 1936 se ha convertido en un tema obsesivo tanto para los historiadores contrafactuales como para los autores de ucronías en la España reciente. Muchos de esos ensayos no tratan de otros períodos de la larga Historia del país, sino que se ocupan



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

casi exclusivamente de esa contienda ganada por las tropas de Francisco Franco en 1939. En la ucronía española, las obras en las que este general perdió la guerra o en que esta no llegó a producirse gracias a una actuación más enérgica del Gobierno republicano son tan numerosas que la única antología española dedicada a esta modalidad, editada por Julián Díez, se titula *Franco, una historia alternativa* (2006) y en ella figuran textos de Santiago Eximeno, Eduardo Vaquerizo, Javier Negrete y otros importantes escritores de ficción especulativa de nuestro siglo. No obstante, su relato principal, «Ñ» (2003), de David Soriano Giménez, tiene poco que ver con Franco o sus enemigos, ya que se trata más bien de una sátira contra el nacionalismo en una España en la que el catalán, en lugar del castellano, es la lengua oficial del país, mientras que los políticos usan y fomentan el odio y el victimismo étnicos para fomentar sus corruptos propósitos. Esta ficción ingeniosa y muy bien escrita es quizá demasiado localista para poder ser apreciada en el extranjero, aunque España dista de ser el único país del mundo que sufre ese problema. Un texto análogo es «El día que hicimos la transición» (1998), de Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero, una historia de mundos paralelos (Singles, 121-128), con viajes en el tiempo, en la que los mayores malvados son terroristas nacionalistas vascos.

En cualquier caso, las ucronías en torno a la Guerra Civil constituyen el grueso de esta modalidad en España. Puesto que la censura franquista habría prohibido cualquier historia alternativa que, aun imaginariamente, hubiera puesto en duda el régimen, los primeros ejemplos de este tipo de ucronía se publicaron en el extranjero y fueron obra de autores exiliados, como Max Aub. Este imaginó, en primer lugar, el magnicidio del dictador a manos de un mesero mejicano harto de tener que oír en su establecimiento las eternas discusiones entre los exiliados republicanos so-

bre lo que les había salido mal, pero el tiro le acabó saliendo por la culata: los exiliados franquistas habían ocupado el lugar de los republicanos y hablado a voces igual que ellos tras «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», narración publicada cuando el Generalísimo estaba aún bien vivo en 1960. La fina ironía del relato es evidente incluso en el título y se mantiene a lo largo del texto, haciendo de este una obra maestra de humor hispánico. Aub también escribió una ucronía que puede contarse entre las más originales debido a su forma. En *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971), ese autor pergeña, únicamente por medio de un discurso pronunciado en una sesión de la Real Academia Española de la Lengua, un ambiente cultural en el que escritores izquierdistas asesinados, como Federico García Lorca, o exiliados, como el propio Aub, son académicos de número, junto con otros autores derechistas que habían permanecido en el país después de la guerra, como si ambos grupos hubieran proseguido su obra y creado nuevas obras maestras sin la interrupción de la contienda desencadenada en nuestra realidad, que había impedido a la literatura española seguir su curso natural.

Las ucronías en torno a la Guerra Civil constituyen el grueso de esta modalidad en España.

Casi inmediatamente después de la muerte de Franco en 1975, las ucronías de la Guerra Civil se pusieron repentinamente de moda. Ya en 1976 se publicaron tres, meses después del fallecimiento del dictador: *En el día de hoy*, de Jesús Torbado; *El Desfile de la Victoria*, de Fernando Díaz-Plaja, y *1936-*



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

1976. *Historia de la Segunda República Española*, de Víctor Alba. Las dos primeras son novelas convencionales en que se presentan narrativamente las consecuencias de la victoria republicana. Las sucedieron, con el mismo tema, otra novela del mismo estilo, el super-ventas de derechas *Los rojos ganaron la guerra* (1989), de Fernando Vizcaíno Casas, y un libro formalmente más original, *Alfonso XIV, mis memorias* (1991), de José Antonio Vaca de Osma, que se presenta como las memorias del Borbón del título, el cual habría asumido la regencia tras la marcha precipitada de Alfonso XIII a consecuencia de la agitación republicana, con lo que no habría habido ni Segunda República ni la Guerra Civil que la truncó.

De manera semejante en cuanto a su escritura fictohistórica, la ucronía de Víctor Alba se ofrece como una obra de historia bien documentada, en la que se describe la manera en que una España organizada políticamente según las doctrinas anarcosindicalistas pudo funcionar democráticamente y prosperar en Europa, de manera que se presenta una especie de programa de un anarquismo reformado y consciente de las realidades económicas, en vez de vegetar entre sueños de utopías revolucionarias. Esta reflexión política en forma de historiografía imaginaria destaca por su rigor intelectual. En cambio, las ucronías relacionadas con la era franquista son en su mayoría ideológica y narrativamente poco interesantes para los lectores poco familiarizados con las complejidades de la política española. No obstante, han sido objeto de buenos estudios por José Ramón López García y, sobre todo, Christoph Rodiek, a cuya lista de obras comentadas se podrían añadir varias narraciones en las que la invención de una máquina permite cambiar el curso real de la historia, tales como el cuento «Erundina salvadora» (2009) y la novela *Reclutas de guerras invisibles* (2012 en papel), de María Concepción Regueiro, cuyo modelo

pudo ser, para este tipo de ucronía con *novum* fictocientífico, la lograda novela corta de César Mallorquí «El coleccionista de sellos» (1996). En esta, el entrelazamiento de perspectivas históricas debido a la intervención de viajeros temporales del futuro en la Guerra Civil se desarrolla de manera muy hábil en una narración felizmente libre de las parcialidades ideológicas demasiado frecuentes de los escritores españoles al abordar el conflicto bélico en el que sus padres o abuelos habían luchado de forma tan trágica por sus ideales, o por la conveniencia de sus políticos.

Por fortuna, no todas las ucronías españolas se centran de modo tan estrechamente local en el país. Por ejemplo, Eduardo Gallarza imagina a los fascistas apoderándose del poder en Francia en 1934 en la extensa y bien pergeñada novela *El sóviet de los vagos* (2000). José Miguel Pallarés y León Arsenal presentan una historia alternativa de África, con los cartagineses enfrentados a los zulúes, en *Bula Matari. La pantera y el escarabajo* (2000), novela heredera de la escritura *pulp* y de los bolsilibros. Javier Negrete, un autor muy popular de extensas novelas comerciales ambientadas a menudo en la antigüedad clásica y mitológica, dio a conocer en 2002 la novela corta «El mito de Er», en la que imagina una expedición de un Alejandro Magno maduro a tierras hiperbóreas en busca del templo del Destino, en el que se produce un sorprendente y logrado giro fictocientífico de la trama por el cual la ucronía se justifica mediante una versión demiúrgica del universo inspirada en el mito platónico del título. En 2007, Negrete publicó *Alejandro Magno y las águilas de Roma*, una novela más convencional ambientada en el período de la vida ucrónica del macedonio anterior al narrado en «El mito de Er». El argumento de aquella «pre-cuela» parte de la curación del rey macedonio de la dolencia que lo mató en la vida real, de manera que puede vivir lo suficiente como para ejecutar un proyecto de conquista de la



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

expansiva República Romana. El gran Alejandro lo consigue, pues ocupa la Ciudad Eterna tras vencer en una batalla que se parece mucho a la que ganó Aníbal en Cannae. La amplia erudición de Negrete, titulado en Filología Clásica, le es muy útil a la hora de narrar esa batalla ucrónica con vivo y gráfico detalle.

La hipótesis ucrónica del triunfo de Hitler, que ha proliferado desde 1945 hasta el punto de formar el grueso de la ucronía a escala internacional, también se ha cultivado algo en España. Un ejemplo es «Confesiones de un papanatas de mierda» (1994), de Juan Manuel Santiago, una compleja narración que, por su estructura, recuerda un relato español de mundos paralelos anterior sobre cursos alternativos a la Guerra Fría coetánea, «Fantasías de la era atómica» (1967), de José Sanz y Díaz. La admiración de Santiago por Philip K. Dick se observa en la manera en que se presentan una Guerra Civil Española ucrónica, así como una Europa en que Hitler también acabó perdiendo y los trotskistas han impuesto un régimen totalitario de aire orwelliano. En el triunfo del comunismo en toda Europa coincide una breve e irónica ucronía de Manuel Vázquez Montalbán titulada «50 años después de la derrota aliada» a raíz del fracaso del desembarco de Normandía, que facilitó la ocupación de toda Europa por los soviéticos y la consiguiente formación de repúblicas populares en toda Europa, incluida España. Como la segunda ucronía de Aub, este texto también adopta la forma no narrativa del discurso, en este caso pronunciado por Jordi Pujol, secretario general del Partido Comunista de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas de España.

También existen ucronías hitlerianas más *ortodoxas* en España. Una de las más tempranas es «Mein Führer» (1981), de Rafael Marín Trechera, una complicada narración que es también una de las más conocidas del autor, tal vez por haber conseguido embutir

en unas pocas páginas un alto número de Hitlers ucrónicos, vivos y muertos. En *El enfrentamiento* (1996), de Juan Carlos Planells, se muestra una Europa sometida a un duradero régimen nazi paralelamente a otra realidad en la que un régimen inspirado en la América de Ronald Reagan ha prohibido la creación de nueva literatura. Mucho más convencional en cuanto a su argumento y escritura, amén de decepcionante por su escasa imaginación especulativa, es la novela *Operación Barbarossa* (1988), de Jesús Pardo. Hay más ucronías sobre la «materia de Hitler» en España, pero una de las escasas que, en todo el mundo, tratan al malo por excelencia de la Historia de manera original parece ser «Últimas páginas de una autobiografía» (2005), de Roberto Bartual. Su Hitler, ya un maestro de la pintura moderna, recuerda con una emoción que se refleja perfectamente en la escritura cómo un mentor judío salvó su carrera artística, impidiendo así que se convirtiera en un dictador similar al artista contractualmente frustrado Pablo Picasso, que había sumido España y Europa en la guerra y el genocidio. Al invertir los papeles históricos respectivos de ambas figuras, Bartual rechaza no solo el determinismo histórico, sino también el del carácter. En circunstancias diferentes, Hitler habría podido ser la persona agradable que muestra en su autobiografía sentimientos tan delicados que los lectores no pueden evitar seguramente simpatizar con él. No hay muchos escritores en la materia que se hayan atrevido a presentar a Hitler de esta forma, como un posible ser humano normal en vez de como el monstruo que ronda de forma casi invariable en este tipo de ucronía. La de Bartual es un hito en el género, lo que indica también que este había alcanzado su madurez en España, en el mismo año en que una novela dio origen a un universo ucrónico entero que prolongaba, llevándolo más allá, el modelo propuesto por Fabra de una historia alternativa nacional de alcance planetario.



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

Esta novela es *Danza de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo.

3. Eduardo Vaquerizo y el imperio español perdurable

Aunque el relato de Eduardo Vaquerizo «Negras águilas» (2003) fue su primer tratamiento del tema de un imperio español ucrónico, su novela de 2005 *Danza de tinieblas* fue la que consiguió alcanzar la categoría de obra de culto, tras las reseñas, en su mayoría positivas, aparecidas en páginas de Internet y bitácoras dedicadas a la ciencia ficción⁹. La característica principal apreciada por casi todos era el alto grado de coherencia de la sociedad alternativa creada, además de su atractiva atmósfera. Por fuera, parece un ambiente anticuado en lo que respecta a la moda y las artes, de manera análoga a la mayoría de las historias de la «Britannia conquistada», que suelen comunicar una impresión de parálisis cultural mediante la detención inverosímil de cualquier novedad significativa en el campo de las artes y oficios. En el Madrid alternativo de Vaquerizo, el conservadurismo en la moda pone de manifiesto las diferencias con la Historia real de hoy, pero también sugiere que los españoles habrían mantenido el buen gusto de los siglos XVI y XVII, la Edad de Oro, de modo que el mundo moderno ucrónico descrito queda ligado a un pasado que es, a la vez, prestigioso y bien conocido entre los lectores cultos españoles¹⁰. Vaquerizo mantiene

lo que hizo al país culturalmente grande, pero corrige las decisiones equivocadas que lo llevaron a su decadencia.

El punto de divergencia histórica se presenta en la introducción de la novela, que narra como don Juan de Austria decide luchar por la corona de las Españas después de la derrota de los turcos en Lepanto (1571) y tras la muerte accidental imaginaria de su hermanastro Felipe II, el rey acusado tradicionalmente de haber involucrado a España en guerras ruinosas por el interés de su dinastía y la religión católica, incluida la nefasta expedición de la Armada Invencible a Inglaterra¹¹. Las consecuencias a largo plazo de la

¹¹ En 2018, Vaquerizo narró con todo detalle este proceso parahistórico en su novela *Alba de tinieblas*, de la que no hablaremos más que someramente por no presentar grandes novedades en lo que respecta a la contraposición hispano-anglosajona que nos ocupa, aparte de sugerir que el fracaso de la reforma luterana en Europa y la reafirmación del poder papal en norte del continente se debió a la rivalidad con un Imperio español abierto y tolerante opuesto al alemán y su área de influencia, Inglaterra incluida. *Alba de tinieblas* es una narración coral en la que varios personajes e hilos argumentales convergen en la batalla decisiva librada a las puertas de Toledo, en la que don Juan de Austria y sus aliados (comuneros, la Mesta, minorías religiosas y la parte de la nobleza más cercana a los postulados humanistas de respeto de la diversidad y apertura a la ciencia frente a una religión católica tildada de inquisitorial y oscurantista) derrotan a las tropas de don Carlos (hijo de Felipe II), constituidas por soldados reclutados por la nobleza tradicionalista, la aún oficial Iglesia católica, y los mercenarios enviados por el Papa y otros príncipes católicos, armados con terribles máquinas de guerra inspiradas en los proyectos de Leonardo da Vinci y que acaban destruidas por un vehículo de vapor inventado por un ingeniero castellano. La batalla se describe con extraordinaria maestría por su escritura y ritmo, además de por la verosimilitud de los sentimientos de los personajes, sobre todo de un don Juan de Austria aún atado a la mentalidad nobiliaria, pero que las circunstancias hacen abrazar el cambio de ideas y gobernanza iniciado por el verdadero punto de bifurcación parahistórica en el universo de *Tinieblas*, a saber: la peste que acaba con la especie equina en Europa y permite el triunfo de los comuneros de Castilla en Villalar, a consecuencia del cual el rey Carlos se ve obligado a renunciar a la corona imperial alemana y a promulgar una carta de tolerancia que permite el regreso de los judíos, la práctica del islam por los moriscos e incluso el asilo de un Lutero expulsado por los príncipes

⁹ Además, existen dos trabajos de posgrado sobre esta novela, uno en castellano (Sancho Villar, 2015) y otro en lituano (Pilipaitytė, 2019), que no he podido utilizar por desconocer esta lengua.

¹⁰ «El hincapié que hace la ucronía en los símbolos físicos del arcaísmo [...] puede servir para conferir fuerza visual al cambio para lectores de edades caracterizadas por el interés por los vehículos y la ropa» («the uchronian emphasis on physical symbols of archaism [...] may serve to dramatize change visually to a reader age-group concerned with cars and clothes»; Chamberlain 291).



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

victoria de don Juan de Austria en la guerra de sucesión al trono se desprenden de diferentes detalles y alusiones que figuran en la presentación del período en el que se desarrolla la acción.

El punto de divergencia histórica se presenta en la introducción de la novela, que narra como don Juan de Austria decide luchar por la corona de las Españas después de la derrota de los turcos en Lepanto.

El año es 1927. Un joven judío es asesinado en circunstancias misteriosas. Joanes Salamanca, el tenaz agente de rango inferior que se ocupa del caso, recibe la ayuda de una hermosa judía para elucidar el crimen, que solo es el primero de varios. Sin embargo, no

alemanes. Al mismo tiempo, el naciente capitalismo de las ciudades castellanas se consolida, dando también lugar a la industrialización. Todos estos fenómenos parahistóricos se presentan a través de los ojos de personajes como el héroe comunero Juan Padilla, entre otras figuras reales de la época. De esta manera, es la (para)historia la verdadera protagonista de la novela, de la que están casi ausentes las peripecias estrictamente privadas, para bien del conjunto. Uno de los escasos personajes inventados es, de hecho, una espadachina morisca muy ajustada a las exigencias contemporáneas más convencionales (por ejemplo, el feminismo *pop*), pero que resulta algo anacrónica e inverosímil en aquella época, aunque fuera ucrónica. Es uno de los escasos tributos que hace la novela a la escritura del *best-seller* tan común en la actualidad, cuando los novelistas parecen no querer hacer literatura, sino series de televisión por escrito.

aparece ningún asesino en serie. Las muertes son más bien un elemento de una conspiración mayor por la que oscuros grupos de interés tratan de desestabilizar el Estado y apoderarse del poder. El agente a duras penas escapa con vida de varios atentados, hasta que se ve confrontado a un *novum* impresionante, un gigantesco *golem* o autómatas mecánico creado por un científico judío para defender los intereses de sus correligionarios. Aunque Salamanca sobrevive, acaba sintiéndose un fracasado tras averiguar por fin que lo habían manipulado a lo largo de toda su investigación. Pese a sus cualidades casi sobrehumanas, especialmente su resistencia física más bien inverosímil, el individuo heroico acaba impotente ante las fuerzas ciegas que determinan el destino de los Estados y de la Historia misma. Así pues, aunque *Danza de tinieblas* parece una novela convencional de intriga debido a la importancia de la acción (una serie de actos criminales superados de forma milagrosa) y su estilo (emparentado con el de las novelas comerciales, sobre todo por su amplio recurso al diálogo, no siempre artísticamente necesario), consigue invertir la visión del mundo finalmente tranquilizadora típica de la narrativa comercial de intriga, al tiempo que muestra cómo un imperio español persistente hasta la época contemporánea no habría sido esencialmente distinto de los imperios de nuestro mundo real, en vez de ser una versión idealizada de una Edad de Oro española duradera y mejorada. La lucha por conseguir más poder es relativamente similar en cuanto a sus mecanismos a la que se produce en cualquier imperio realmente existente, pese a la apariencia exótica del universo ucrónico de la novela.

En *Danza de tinieblas*, Madrid es una ciudad multicultural, en la que las tres principales comunidades religiosas monoteístas conviven difícilmente. En esta España ucrónica, la población morisca local no ha sido expulsada como lo fue realmente entre 1609 y 1613,



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

mientras que los judíos sefardíes, expulsados en 1492, han sido readmitidos en el país, donde parecen tener un monopolio sobre la tecnología de la inteligencia artificial. El *golem-robot* no es más que el resultado del desarrollo natural de su dominio de unas máquinas cabalísticas que funcionan como ordenadores no electrónicos, semejantes a las máquinas concebidas por Charles Babbage. Vaquerizo actualiza la famosa leyenda del *golem* al convertir el monstruo de arcilla animado por medios mágicos o, mejor dicho, teológicos en un ser mecánico, aunque no por eso deja de ser una figura misteriosa y ominosa, entre la ciencia ficción y lo fantástico. Por su aspecto, también recuerda los voluminosos dispositivos de vapor que proliferan en el *steampunk*, un movimiento artístico y literario que parece haber influido considerablemente en la atmósfera general de la novela. Además, el *golem* no es el único objeto tecnológico con aspecto a la vez reconocible y extraño. Hay grandes coches que funcionan con carbón en lugar de hidrocarburos, enormes y lentos barcos volantes y planeadores utilizados en la guerra. El aspecto retrofuturista de esta tecnología contribuye a la expresividad general de la escritura de Vaquerizo, sobre todo en las descripciones, que son tan detalladas como sugestivas. De hecho, parecen más propias de la literatura artísticamente sofisticada que de la prosa pedestre y funcional que suele predominar en las novelas de intriga y las ucronías con fines sobre todo comerciales.

Las principales características de *Danza de tinieblas* se pueden observar también en la segunda novela de Vaquerizo ambientada en el mismo universo y titulada *Memoria de tinieblas* (2013). La mayor diferencia entre ellas desde el punto de vista literario es que la segunda adopta un planteamiento más experimental. Puesto que la primera ya había creado el mundo ucronico correspondiente, la segunda podía ampliarlo, centrándose esta

vez más en la caracterización de los personajes que en la acción propiamente dicha, aunque no faltan precisamente las escenas dinámicas y violentas en *Memoria de tinieblas*. De hecho, su protagonista, llamado Castañeda, demuestra haber recibido un entrenamiento excepcional y posee una potencia física casi extraordinaria, aunque dista de ser tan ingenio como Salamanca, el héroe de *Danza de tinieblas*.

Las principales características de *Danza de tinieblas* se pueden observar también en la segunda novela de Vaquerizo ambientada en el mismo universo y titulada *Memoria de tinieblas*.

Los lectores pueden seguir las peripecias de Castañeda a lo largo de dos hilos argumentales paralelos, uno entre 1966 y 1968 y entre los colonos franceses libres de «Nueva Borgoña», región ucronica situada en la costa oriental de los Estados Unidos de América de la Historia real, y otro en Madrid entre 1950 y 1971, el año en que la narración acaba en los campos de batalla de Alsacia, donde el imperio español, su aliado menor Francia y otras potencias luchan con su gran rival, el imperio turco, en una guerra de posiciones similar a la Gran Guerra de 1914. En Norteamérica, trabaja primero como espía para los españoles y los franceses, con el objetivo en última instancia de que las ciudades libres del territorio sean reconquistadas por la anti-



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

gua potencia colonial, aliada de España. Esas *polis* están organizadas como si fueran comunas anarquistas, unas comunas bajo la constante amenaza de las tribus amerindias locales. Mientras reside en una de las ciudades libres, Castañeda acaba adoptando los ideales de la población con la que convive y, tras fundar una familia, consigue confederar en secreto a los nativos y los colonos libres, y derrotar así a las fuerzas coloniales francesas enviadas para (re)conquistar el territorio. No obstante, para ello se ve obligado a sacrificar a su familia neoborgoñona.

En el hilo argumental europeo, Castañeda es un agente de la policía secreta al servicio exclusivo del monarca. Tras su regreso a Madrid, debe encubrir una conspiración acusando de terrorismo a un morisco, que también era un amigo suyo de la infancia. Al final, descubre la naturaleza real del complot, cuya finalidad es tapar los efectos terribles de un arma radiactiva inventada por un científico en la capital del imperio, así como controlar el arma misma, cuyo uso podría desencadenar un holocausto nuclear. El final es abierto, ya que no queda claro si el arma apocalíptica llega a utilizarse o no.

Ambas historias se entrelazan en la novela, alternando cada uno o dos capítulos. Hay un constante ir y venir entre dos continentes y épocas. También se alternan las escenas ambientadas en un espacio rural y casi utópico, libre y cercano a la naturaleza, por una parte, y la ciudad tecnológica y sede del Gobierno, pero también de la corrupción moral y de toda clase de delitos provocados por el ejercicio del poder, por otra. En realidad, el imperio ha crecido hasta ser tan desmesurado y complejo que funciona por inercia, sin que lo controle, ni pueda controlarlo, ninguno de los grupos que intentan dirigirlo según sus intereses, mientras que miles de personas perecen en las guerras imperiales o simplemente aplastadas por el sistema. Castañeda encarna una resistencia que crece dentro de

este. En vez de procurar mantener al menos una apariencia de orden en el cuerpo político o, al menos, averiguar su sentido, como Salamanca había intentado en *Danza de tinieblas*, el héroe de la segunda novela persigue derribar ese orden, aunque sus razones no son muy claras, como tampoco lo son sus mismos actos. Castañeda actúa como un disidente, pero también suele comportarse como un verdadero miembro conjurado del servicio secreto imperial. Creemos saber lo que piensa y siente gracias a las declaraciones del narrador, pero su fingida transparencia disimula el misterio de forma tan eficaz que los lectores no pueden estar seguros de que lo comprenden, ni siquiera de saber si varias escenas son reales o solo el fruto de la imaginación del protagonista. De esta manera, se combinan la claridad aparente y un elemento de incertidumbre que favorece una lectura que supera la estructura aparentemente dual y dialéctica de la obra. Se nos invita a profundizar en la personalidad de Castañeda y en la sociedad que lo ha producido y que se observa a través de su mirada enigmática. De esta manera, esta sociedad se contagia del propio misterio del héroe. La moderna sociedad imperial española se muestra como una máquina política que ya nadie podría comprender. Con todo, *Memoria de tinieblas* no es un comentario político, sino una nueva visita a un universo ficcional que esta novela enriquece con numerosos detalles nuevos.

También contribuyen a completar el universo ucrónico de *Tinieblas* las narraciones breves de Vaquerizo ambientadas en diferentes medios y momentos de la Historia del imperio. En el primero, «Negras águilas», se cuenta cómo otro miembro del servicio secreto real investiga el asesinato del heredero de la corona hasta que es llamado a la presencia del viejo rey, averiguando entonces que el propio monarca había organizado el atentado en el que había perecido su hijo, a fin de salvar el imperio del expansionismo territorial



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

en que se embarcaría aquel tras subir al trono. Vaquerizo acierta a comunicar con gran fuerza y belleza lo trágico de la situación.

Contemporánea o posterior a *Danza de tinieblas*, «Víctima y verdugo» (2006) es la soberbia aventura, de aire conradiano, de un funcionario español enviado a una jungla en la frontera del imperio para investigar lo ocurrido a una misión católica, búsqueda que desemboca en el descubrimiento de un cura loco perfectamente integrado en una tribu sadomasoquista, cuya cultura es inquietantemente extraña y, al mismo tiempo, fiel a impulsos humanos profundamente arraigados. «Bajo estrellas feroces» (2008) es un cuento de amor y heroísmo militar ambientado en el frente norteafricano contra los turcos. *Las cuitas de los ingenieros* (2015) convierte la rivalidad literaria entre Francisco de Quevedo y Luis de Góngora en otra ingenieril, con lo que se da a entender que el genio nacional se habría empleado mejor en promover la tecnología en vez de centrarse en el arte y la literatura.

Vaquerizo también ha contribuido con un relato refinado e inteligente, titulado «Piedras» (2014), al volumen *Crónicas de tinieblas* (2014), una colección de cuentos y novelas cortas escritos por una quincena de autores que adoptan allí el universo ficcional del ciclo de *Tinieblas*. Esto indica la posición central de este universo en la evolución reciente de la ucronía en España. Como ocurre en cualquier colección de este tipo, los textos son literariamente bastante desiguales, pero todos contribuyen a rellenar las lagunas de la historia ucrónica global al aportar contenidos al marco que Vaquerizo había creado en los anexos de *Memoria de tinieblas*, así como en la «Cronología» que abre el volumen colectivo. Estos documentos ficcionales, escritos en forma historiográfica, constituyen las principales fuentes para conocer mejor la sustancia de esta «Hispania conquistadora» ucrónica, por lo que

revisten gran importancia a efectos de comparación con las ucronías paralelas del ámbito anglófono.

De estos textos auxiliares fictohistoriográficos, «Imperio: cuatro siglos de asombro» (Vaquerizo, 2013: 451-453) parece rendir tributo a los «Cuatro siglos de buen gobierno» imaginados por Fabra. En la versión de Vaquerizo, un historiador ficticio reflexiona sobre la posible evolución de la economía imperial si don Juan de Austria no hubiera modificado las políticas de los primeros Habsburgos españoles. El resultado habría sido la decadencia que se produjo en la Historia real, en vez del desarrollo sostenible de la España ucrónica de Vaquerizo. Sin embargo, esta evolución no es tan plenamente positiva como en la hipótesis de Fabra¹², ya que la riqueza está mal repartida: existe una minoría de personas inmensamente ricas, una clase media en declive y una mayoría de excluidos de los beneficios del sistema. Esta estructura social feudocapitalista¹³ hace al historiador expresar ciertas dudas acerca de lo deseable de este desarrollo ucrónico. Incluso una lectura superficial de *Memoria de tinieblas* parece confirmar esas dudas, lo que permite descartar cualquier intención nacionalista y consolatoria en la ucronía de Vaquerizo. Además, aunque el liderazgo tecnológico de España se muestra en otro anexo como arraigado en tradiciones locales, ha dependido casi enteramente de la afortunada invención, a principios del siglo XVII, del motor de explosión Écija, de aire *steampunk*. Este habría impulsado una revolución industrial semejante a la sucedida en la Historia real gracias a otro invento afortunado, la máquina de vapor britá-

¹² «Ambos se decantaron por una España imperial; utópica, en el caso de *Cuatro siglos de buen gobierno*, y oscura, sin llegar a distópica, en el de *Danza de tinieblas*» (Hesles Sánchez, 514).

¹³ «Es esta ambientación, que aúna las desigualdades de una sociedad estamental con las de una capitalista, la que centra la crítica en *Danza de Tinieblas*» (Sancho Villar, 17).



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

nica. En cualquier caso, no se habría debido a ningún destino manifiesto ni a ninguna superioridad intelectual, étnica o social de los españoles.

***Las cuitas de los ingenieros* (2015) convierte la rivalidad literaria entre Francisco de Quevedo y Luis de Góngora en otra ingenieril, con lo que se da a entender que el genio nacional se habría empleado mejor en promover la tecnología en vez de centrarse en el arte y la literatura.**

El azar también había estado en el origen de la reforma religiosa española. Como el Papa se oponía a don Juan de Austria y había llegado a excomulgarlo, el nuevo rey fundó una iglesia nacional e independiente más galicana (se preserva la estructura clerical, así como las doctrinas y los ritos católicos) que anglicana. Su ejemplo fue seguido por Francia, país que se convirtió desde entonces en aliado de España en el universo ucrónico, mientras que Gran Bretaña y los países nórdicos europeos volvieron al seno de la Iglesia católica y dejaron de ser históricamente relevantes. Esta evolución sugiere que el modelo histórico preferido sería el francés en vez del

angloamericano. No obstante, a diferencia de Fabra y de la Historia real de Francia, Vaquerizo parece haber adoptado en el ciclo de *Tinieblas* la idea de que el catolicismo desalienta la libertad de pensamiento y de investigación, así como el progreso científico y tecnológico, tal como se manifiesta con mayor o menor claridad en numerosas historias de «Britannia conquistada». Esta idea se podría refutar fácilmente aduciendo el hecho de que varios de los científicos (y escritores de ciencia ficción) tempranos más importantes eran católicos franceses e italianos, mientras que los creyentes en la realidad literal de lo narrado en la Biblia han sido y son extremadamente numerosos entre los protestantes, especialmente en los Estados Unidos de América, hoy como ayer. A este respecto, aunque el planteamiento de Vaquerizo guarda relación con una arraigada tradición de anticlericalismo español contra la Iglesia católica del país, no se puede descartar la influencia de novelas como *Pavane*, de Roberts, y de otras ucronías similares en inglés, puesto que las concepciones angloamericanas en materia de cultura e historia son tan potentes en el mundo actual que resulta difícil no verse afectado por ellas, aunque sean dudosas o carezcan de fundamento empírico e histórico. Esto también puede observarse en el anexo dedicado a la Historia de Nueva Borgoña. Aunque la población está compuesta sobre todo de fugitivos a raíz de la represión que siguió al fracaso de una revolución francesa similar a la de la Comuna de París, Vaquerizo la sitúa en la región de las trece colonias revolucionarias americanas. Así se sugiere y se supone que los Estados Unidos son el país de la libertad, al mismo tiempo que se acepta el mito americano de una arcadia rural y autosuficiente de pioneros laboriosos, a la que se opone tácitamente la monarquía oligárquica que gobierna el mundo de *Tinieblas*. Así pues, se acepta la interpretación *whig* de la Historia, pese al cuestionamiento de su elemento procapitalista.



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

La Historia real parece haber privado a los autores españoles de ucronías de un discurso alternativo al angloamericano predominante. La idea angloprogresista recibe matizaciones al importarse a la Península Ibérica, pero sigue subyaciendo a las Españas conquistadoras ucrónicas imaginadas por Vaquerizo y otros como Juan Manuel Santiago, cuyo relato muy bien escrito «Tierra de venados» (1999) presenta un imperio azteca que ha sobrevivido gracias a la adopción aparente de la civilización europea, antes de masacrar a todos los españoles, incluido el propio rey Felipe II durante su visita a la tierra de los mexicanos¹⁴. Vaquerizo es menos drástico y humillante que Santiago en su enmienda a la Historia de España. El ciclo narrativo de *Tinieblas* indica que el imperio español, como realidad histórica, precisa ser corregido antes que celebrado, pues se trata de una era oscura, incluso en su versión mejorada gracias al gobierno de la dinastía iniciada por don Juan de Austria. En efecto, todos los imperios son oscuros, pese a la celebración de las supuestas cualidades superiores de los imperios británico y americano como si fueran esencialmente distintos, más progresistas y humanos, tal como suelen presentarse en la mayoría de las ucronías de «Britannia conquistada», unas ucronías que olvidan convenientemente, por ejemplo, el cruel tratamiento infligido a los católicos irlandeses bajo Isabel I de Inglaterra y sus sucesores. Vaquerizo nos cuenta otra historia y lo hace de forma tan lograda que su obra no debería ser desdeñada por nadie interesado en la ucronía como una modalidad universal de ficción especulativa.

¹⁴ Otro ejemplo de Historia colonial española invertida es la narración, más bien confusa, de Alfred Ahlmann titulada «Kortés en los infiernos» (2001), según la cual los aztecas, racistas y teocráticos, habrían invadido la Península Ibérica y la habrían llamado Nueva Tenochtitlán.

Obras citadas

- Ahlmann, Alfred (2001). «Kortés en los infiernos», Juan Miguel Aguilera (ed.), *Visiones 2000*. Madrid: AEFCE, 63-79.
- Alba, Víctor (1976). *1936-1976. Historia de la II República española*. Barcelona: Planeta.
- Amis, Kingsley (1976). *The Alteration*. London: Jonathan Cape.
- Aparicio Derch, Antonio (1946). *La historia que nunca fue*. Barcelona: Iberia – Joaquín Gil.
- Aub, Max (1956¹⁵). *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Aub, Max (1960). «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México: Libro Mex, 7-32.
- Azorín (20.12.1934). «Lo que debió pasar: Historiador», *Ahora*, 5.
- Baroja, Ricardo (9.6.1931). «Historia verídica de la revolución», *La Novela Roja*, 1.
- Bartual, Roberto (2005). «Últimas páginas de una autobiografía», *Ficciones*. Madrid: EDAF, 163-179.
- Brunner, John (1969). *Times Without Number*. New York (NY): Ace Books.
- Casa, Ricard de la, y Pedro Jorge Romero (1996). «El día que hicimos la transición», *Visiones*: 61-79.
- Chamberlain, Gordon B. (1986). «Afterword: Allohstory in science fiction», C. G. Waugh y M. H. Greenberg (eds.), *Alternative Histories: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*. New York (NY) – London: Garland, 281-300.
- Díaz-Plaja, Fernando (1976). *El desfile de la victoria*. Barcelona: Argos.
- Díez, Julián, ed. (2006). *Franco. Una historia alternativa*. Barcelona: Minotauro.

¹⁵ Aunque en el volumen aparece esta fecha, se trata de la del apócrifo. En realidad, la obra se publicó en 1971.



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

- Dose, Gerd (1998). «Alternate Worlds: Kingsley Amis' *The Alteration* und Keith Roberts' *Pavane*», R. Ahrens y F.-W. Neumann (eds.), *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. Heidelberg: C. Winter, 1998, 315-338.
- Eisenstein, Phyllis (1979). *Shadow of Earth*. New York (NY): Dell.
- Fabra, Nilo María (1885). «Cuatro siglos de buen gobierno», *Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)*. Madrid: Fernando Fe, 35-65.
- García Bilbao, Pedro. A., y Javier Sánchez Reyes (1999). «Fuego sobre San Juan», *Premio UPC 1998*. Barcelona: Ediciones B, 303-414.
- González, Javier (2001). *Un día de gloria*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Hellekson, Karen (2012). «Toward a taxonomy of the alternate history genre». *Extrapolation*, 41.3: 248-256.
- Hesles Sánchez, Germán. (2013). *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/21401/1/T34464.pdf> (Acceso: 3 de septiembre de 2019).
- Korthals, Holger (1999). «Spekulation mit historischem Material: Überlegungen zur *alternate history*», R. Zymner (ed.), *Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Berlin: Erich Schmidt, 157-169.
- López García, José Ramón (2009). «Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo», T. López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción (1, 2008, Madrid)*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi – Universidad Carlos III de Madrid, 653-673. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/0016/8768/verdaderas_lopez_LI
- [TERATURA_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y](#) (Acceso: 3 de septiembre de 2019).
- Mallorquí, César (1996). «El coleccionista de sellos», *Premio UPC 1995*. Barcelona: Ediciones B, 25-173.
- Marín Trechera, Rafael (1981). «*Mein Führer*», *Kandama* 3: 4-13.
- Merelo Solá, Alfonso (2006). «Ucronías escritas en España», Julián Díez (ed.), *Franco. Una historia alternativa*. Barcelona: Minotauro, 369-376.
- Negrete, Javier (2002). «El mito de Er», *Premio UPC 2001*. Barcelona: Ediciones B, 109-232.
- ____ (2007). *Alejandro Magno y las águilas de Roma*. Barcelona: Minotauro.
- Pallarés, José Miguel, y León Arsenal (2000). *Bula Matari: La pantera y el escarabajo*. Málaga: Sulaco.
- Pardo, Jesús (1988). *Operación Barbarossa*. Madrid: Alfaguara.
- Pilipaitytė, Gerda (2019). *Miestas stimpanko romanuose: Madridas Eduardo Vaquerizo „Tamsos šokyje“ ir Vilnius Andriaus Tapino „Vilko valandoje“*. Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas. https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/62508/1/gerda_pilipaityte_md.pdf (Acceso: 3 de septiembre de 2019).
- Planells, Juan Carlos (1996). *El enfrentamiento*. Madrid: Miraguano.
- Ransom, Amy J. (2010). «Warping time: Alternate history, historical fantasy, and Postmodern *uchronie québécoise*», *Extrapolation* 51.2: 258-280.
- Regueiro, María Concepción (2008). «Erundina salvadora», *Fabricantes de Sueños*: 113-126.
- Regueiro, María Concepción (2012). *Reclutas de guerras invisibles*. Madrid: Erídano.
- Roberts, Adam (2007). *The History of Science Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Roberts, Keith (1968). *Pavane*. Garden City (NY): Doubleday.
- Rodiek, Christoph (1997). *Erfundene Vergan-*



La ucronía en España: las dos primeras novelas del ciclo de *Tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario

- genheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Rosenfeld, Gavriel (2002). «Why do we ask ‘what if?’ Reflections on the function of alternate history», *History and Theory* 41.4: 90-103.
- Sancho Villar, Antonio (2015). *Entre el steampunk y el hibridismo: Danza de tinieblas, de Eduardo Vaquerizo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Santiago, Juan Manuel (1994). «Confesiones de un papanatas de mierda», *Visiones*: 26-37.
- ____ (1999). «Tierra de venados», *Artifex*, 2.2: 5-32.
- Sanz y Díaz, José (1967). «Fantasías de la era atómica», *Antología de novelas de anticipación (ciencia-ficción): séptima selección*. Barcelona: Acervo, 139-252.
- Singles, Kathleen (2013). *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin – Boston (MA): Walter de Gruiter.
- Soriano Giménez, David (2003). «Ñ», *Artifex* 2.9: 179-239.
- Thomàs, Joan Maria (ed.) (2007). *La historia de España que no pudo ser: doce prestigiosos historiadores explican lo que pudo haber sido y no fue*. Barcelona: Ediciones B.
- Torbado, Jesús (1976). *En el día de hoy*. Barcelona: Planeta.
- Townson, Nigel, ed. (2004). *Historia virtual de España (1870-2004): ¿Qué hubiera pasado si [...]?* Madrid: Taurus.
- Turtledove, Harry (2002). *Ruled Britannia*. New York (NY): New American Library.
- Vaca de Osma, José Antonio (1991). *Alfonso XIV: Mis memorias*. Madrid: Agencia Europea de Ediciones.
- Vaquerizo, Eduardo (2003). «Negras águilas», *Artifex*, 2.9: 7-35.
- ____ (2005). *Danza de tinieblas*. Barcelona: Minotauro.
- ____ (2006). «Víctima y verdugo», *Artifex*, 3.3: 235-285.
- ____ (2008). «Bajo estrellas feroces», *Artifex*, 4.2: 77-122.
- ____ (2013). *Memoria de tinieblas*. Gijón: Sportula.
- ____ (2014). «Cronología», E. Vaquerizo (ed.), *Crónicas de tinieblas*. Gijón: Sportula, 17-26.
- ____ (2014). «Piedras», E. Vaquerizo (ed.), *Crónicas de tinieblas*. Ed. Eduardo Vaquerizo. Gijón: Sportula, 475-494.
- ____ (2015). *Las cuitas de los ingenieros*. Madrid: La Biblioteca del Laberinto.
- ____ (2018). *Alba de tinieblas*. Madrid: Cyberdark.
- Vázquez Montalbán, Manuel (5.6.1994). «50 años después de la derrota aliada», *El País Semanal*: 110-111.
- Vizcaíno Casas, Fernando (1989). *Los rojos ganaron la guerra*. Barcelona: Planeta.
- Winthrop-Young, Geoffrey (2009). «Notes on the early evolution of alternate history», *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 32.2: 99-117.
- White, Steve (2008). *Saint Antony's Fire*. Riverdale (NY): Baen.

Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción¹



Teresa López Pellisa

© Teresa López Pellisa, 2019

El género de ciencia ficción se inauguró con la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de la autora británica Mary Shelley, por lo que estaríamos hablando de un género literario arraigado en la tradición literaria femenina, a pesar de que la evolución historiográfica de este tipo de literatura se ha ido orientando hacia el lector masculino y tecnófilo, y las antologías y manuales de ciencia ficción española no han incluido prácticamente a ninguna escritora entre sus páginas hasta bien entrado el siglo XXI. La escasa visibilidad que tiene la literatura escrita por mujeres en España se puede percibir en cada una de las antologías sobre ciencia ficción españolas publicadas a lo largo del siglo XX y del XXI². Por lo tanto, el origen de la historia

de la ciencia ficción se ha ido diluyendo como «lágrimas en la lluvia», y de ahí mi interés por reivindicar la figura de Metis para contextualizar este artículo.

La crítica literaria y escritora cubana Anabel Enríquez Piñero denuncia la situación

¹ Publicación original: «Alucinadas: Women Writers of Spanish Science Fiction», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 308-322. En ese momento tan solo se habían publicado dos antologías de *Alucinadas* (que son las que se comentan en el artículo). Actualmente se ha publicado *Alucinadas III* (2017), *Alucinadas IV* (2018) y *Alucinadas V* (2019). En 2019 se ha decidido no continuar con más convocatorias, ya que la necesidad que puso en marcha el proyecto se ha visto cubierta. Considero que desde 2014 se ha producido un cambio de paradigma que podemos denominar «el fenómeno Alucinadas», que ha permitido visibilizar el trabajo de las autoras de lo insólito como nunca había sucedido anteriormente. Para conocer la historia de las autoras de ciencia ficción españolas véase «La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI» (2019) de Teresa López-Pellisa y «La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres en el siglo XXI (2001-2018)» (2019) de Lola Robles.

² Me interesa comentar los datos referentes a las antolo-

gías que llevan por título «ciencia ficción española», ya que pretenden englobar una literatura nacional y crear un canon. En la 1.ª *antología española de ciencia ficción* (1966), editada por Domingo Santos, de la selección de 18 escritores tan solo aparece la escritora Alicia Araujo con el relato «El hijo de la ciencia»; en 1968 la revista *Nueva Dimensión* (n.º 8) publicó un monográfico sobre originales en español donde aparecían 20 relatos (6 de escritores latinoamericanos), y tan solo un relato de María Guera en coautoría con su hijo Arturo Mengotti; en la *Antología española de ciencia ficción I* (1972) editada por Raúl Torres encontramos a 15 escritores y ninguna autora; en la *Antología española de ciencia ficción II* (1972) editada también por Raúl Torres, de los 19 escritores seleccionados, tan solo encontramos el nombre de Teresa Inglés como co-autora del relato «Complemento: un hombre» en colaboración con Luis Vigil; en *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) editada por Domingo Santos de los 19 escritores seleccionados tan solo aparece la escritora Mería Guera en colaboración con su hijo Arturo Mengotti como co-autora del relato «Herencia de sueños»; en *De la luna a mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)* editada por Nil Santiáñez-Tió de entre los 17 escritores seleccionados no se encuentra ninguna escritora; en *Antología de la ciencia ficción española 1982-2020* (2003) editada por Julián Díez de 12 autores, tan solo aparece la escritora Elia Barceló con el relato «La estrella»; en *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012) editada por Fernando Ángel Moreno de 18 escritores, tan solo aparece la autora Elia Barceló con el mismo relato que había seleccionado Julián Díez en su antología del 2003; en *Historia y antología de la ciencia ficción española* de los 11 escritores seleccionados tan solo aparece como autora Elia Barceló con el relato «Mil euros por tu vida».



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

de las autoras de ciencia ficción latinoamericanas alegando que «la escasa presencia de la mujer dentro del género en nuestro continente, y en especial en nuestro país, es asunto que no solo se puede explicar desde la cómoda etiqueta del atraso tercermundista y el machismo latinoamericano, al menos sería importante demostrar cómo y por qué funciona así» (2005, en línea). Pero en España la situación es muy similar a la latinoamericana, tal y como se desprende de las declaraciones de la escritora Lola Robles cuando sostiene que «lo que se echa de menos al hacer esta revisión de las escritoras españolas que han abierto camino a las más jóvenes es la presencia de una autora que haya escrito una obra lo suficientemente sólida y continuada para servir de algún modo como referente de las nuevas creadoras en lengua castellana» (2003, en línea). ¿Por qué ha sucedido esto? ¿Realmente no existe un referente femenino para las nuevas creadoras? ¿No existe una tradición de escritoras de ciencia ficción hispánica o no la conocemos?

La poeta María Mercè Marçal reflexiona sobre la necesidad de la construcción de una genealogía literaria femenina a partir de la figura de Atenea. La diosa Atenea nació de la cabeza de Zeus, después de que este engullera a su esposa Metis estando embarazada. Devorando a Metis, Zeus asimiló su poder, y de ese extraño parto nació Atenea vestida y armada, sin contacto con su propio cuerpo y su desnudez.

No es nada diferente a la experiencia de la escritora: literariamente hija del Padre, de su ley, de su cultura [...] del padre que, en todo caso, ha deglutido y utilizado la fuerza femenina y la ha hecho invisible. No hay ningún referente femenino materno: no hay genealogía femenina de la cultura. Protegida por el legado paterno de la armadura que la envuelve, que le ahorra, puede ser, recordar que su cuerpo es como el de Metis expoliada e invisible, la imagen de Ate-

nea evoca, a un primer golpe de ojo, la mujer que asume un arquetipo viril, pero también puede ser, simplemente, la mujer revestida de Mujer, es decir, de la femineidad entendida como una construcción conceptual masculina. Y en otro caso, la otra cara de Atenea es la figura de Medusa que aparece en su escudo: una mujer monstruo, lo femenino indomable, salvaje y peligroso. (Marçal, 2004: 163-164).

Lola Robles [...] sostiene que «lo que se echa de menos al hacer esta revisión de las escritoras españolas que han abierto camino a las más jóvenes es la presencia de una autora que haya escrito una obra lo suficientemente sólida y continuada para servir de algún modo como referente de las nuevas creadoras en lengua castellana».

Atenea nace por tanto sin madre, sin un referente femenino, y tan solo puede contemplarse en la proyección paterna de la que dispone, tras haber nacido con la imagen que Zeus ha creado en su mente sobre cómo deben ser su cuerpo y sus atributos. Con esta metá-



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

fora, se reivindica la necesidad de liberar a Metis, esto es, de visibilizar la historia de la literatura escrita por las mujeres en Occidente, y en el caso particular que nos ocupa, de construir una genealogía literaria femenina de la ciencia ficción. Por esto es necesario liberar a Metis recuperando los nombres de las escritoras de ciencia ficción en el ámbito hispánico, ya que como la diosa devorada por Zeus, parecen haber desaparecido de la historia.

Llama la atención que no pudieran incluir ningún relato o mención a escritoras que han cultivado el género fantástico y/o la ciencia ficción como Rosalía de Castro... [y otras muchas].

En noviembre de 1975, el número 71 de la revista *Nueva Dimensión*³ publicó un monográfico especial dedicado a la mujer y la ciencia ficción, donde no aparecía ninguna autora española. Domingo Santos en la nota del editor comentaba lo siguiente:

³ El número 132 (marzo, 1981) también contaba con un monográfico sobre escritoras de ciencia ficción en el que se incluían autoras anglosajonas y un único relato firmado por Ramona Prieto, que resultó ser el pseudónimo de Roberto Rodríguez Hoyos. Es interesante mencionar que la sección «Se escribe» recibió varias cartas como respuesta a las afirmaciones de Domingo Santos a cerca de la inexistencia de lectoras de ciencia ficción en España (véase *Nueva Dimensión*, n.º 123, pp. 188-189, y n.º 131, pp. 186-187).

Sin embargo, debo reconocer un pequeño fracaso. No hemos podido encontrar, entre los varios que tenemos a nuestra disposición, ningún relato español de SF escrito por una mujer cuyo nivel de calidad nos permitiera incluirlo. Claro que el honor de ND queda a salvo, puesto que en varios números anteriores hemos publicado excelentes relatos de SF de autoras sudamericanas. Pero, me pregunto, ¿qué pasa con las mujeres españolas? Excepto el caso del binomio Guera-Mengotti, ya lejano en el tiempo (y es una lástima), parece como si la mujer española estuviera aún excesivamente condicionada por tantos y tantos años de sumisión. ¿Será verdad...o estaremos equivocados? (1975: 6).

Llama la atención que no pudieran incluir ningún relato o mención a escritoras que han cultivado el género fantástico y/o la ciencia ficción como Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Matilde de la Torre, Ángeles Vicente, Florencia Grau, Ana María Matute, Aurora Bertrana, María Victoria Rodoerda Sayol (publicó bajo el nombre de varios pseudónimos, siempre masculinos), Ralph Barby (pseudónimo de Rafael Barberán Domínguez y Ángels Gimeno), María Luisa Vidal Alfonso (pseudónimo de J. Chandley), María Graciela Nogués Juliá (pseudónimo de Bad Fleming), Elia Fernández Ramos (con el pseudónimo de Gaile Somar), Filomena Merchán Gemio (Lynn Merchang), Rosa Faregat i Armengol, Alicia Araujo, Fuensanta Muñoz Clarés, Blanca Mart o Montserrat Julió, por citar algunos nombres de escritoras que publicaron desde finales del siglo XIX hasta 1975 (Robles, 2008 y 2016). Esta lista da buena cuenta de la escasa atención que se le ha prestado a la ginohistoria de la ciencia ficción escrita en español, sobre todo en comparación con el mundo anglosajón. A pesar de que en 1977 se tradujo al castellano la edición *Women of Wonder: Science Fiction Stories by Women about Women* de la estadounidense Pamela Sargent (1974), en España hemos tenido que



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

esperar hasta el 2014 para que se publicara una antología de ciencia ficción escrita por mujeres, y se reivindicara seriamente la visibilización del trabajo de las escritoras de ciencia ficción en el ámbito hispanico.

Alucinando

En este artículo me centraré en dos antologías de ciencia ficción de relatos escritos por autoras españolas y latinoamericanas: *Alucinadas* (2014) y *Alucinadas II* (2016)⁴. La pri-

⁴ En la antología *Alucinadas* (2014) colaboran doce escritoras (diez españolas y dos argentinas) que abordan diferentes líneas temáticas, desde los textos en los que se percibe una clara preocupación por el medio ambiente y la preservación del equilibrio del ecosistema («La plaga» de Felicidad Martínez, «La tormenta» de Laura Ponce y «Black Isle» Marian Womack), a las posibilidades tecnológicas del control biopolítico de los ciudadanos («El método Schiwooll» de Yolanda Espiñeira), el motivo de la ginoide como artefacto femenino de explotación sexual («Casas Rojas» de Nieves Delgado), las posibilidades ofertadas por un planeta en el que todos sus habitantes son transgénero («Mares que cambian» de Lola Robles), las consecuencias de la pérdida del lenguaje y la literatura en un mundo distopico-cónico («Techt» de Sofía Rhei), los viajes en el tiempo («Bienvenidos a Croatoan» de Layla Martínez), y las posibilidades psicoanalíticas de la simulación de realidad virtual («Memoria de equipo» de Carme Torras), la identidad a través de diferentes versiones de uno mismo («Terpsicore» de Teresa P. Mira de Echeverría), y la irónica posibilidad de una utopía matriarcal («A la luz de la casta luna electrónica» de Angélica Gorodischer). En *Alucinadas II* (2016) colaboran diez escritoras (ocho españolas, una argentina y una cubana), donde se retoman algunos temas del primer volumen y aparecen reescrituras de temas clásicos como la colonización (en «El ídolo de Marte» de Julia Saulea Surís, «Wirik Es» de Alejandra Decurgez e «Informe de aprendizaje» de Sofía Rhei), la creación de seres artificiales («Francine» de María Antonia Martí Escayol), la relación del ser humano con el ciberespacio y la realidad virtual en un entorno ciberpunk («¿Quieres jugar» de Verónica Barrasa Ramos, «Las dos puertas de Tebas» de MA Astrid y «Cuestión de tiempo» de Susana Vallejo), escenarios postapocalípticos («Historia y cronología del universo» de Almijara Barbero Carvajal), una trama detectivesca y de humor con extraterrestres al estilo de la *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* («¿Acaso soy una especie de monstruo, señor Palleker?» de Laura Fernández), y una distopía sociopolítica («Seudo» de Mailis González Fernández).

mera antología surgió por una iniciativa de la traductora Cristina Macía, la escritora Cristina Jurado y la bloguera María Leticia Lara para «proporcionar a las escritoras la visibilidad que tanto buscaban, proponiéndoles un vehículo de publicación que les estuviera dedicado»⁵ (Jurado, 2014: 14).

Debido al volumen de cuentos que componen las dos antologías, tan solo me centraré en algunos ejes temáticos compartidos por las escritoras españolas, ya que se trata de un monográfico dedicado a la ciencia ficción española. He clasificado los textos en las siguientes categorías: Ecocrítica y (Des)colonización, Sexualidad(es) y Ciberpunkiespacio. La mayoría de estos relatos están protagonizados por personajes femeninos, y las sociedades que reflejan presentan una amplia diversidad sexual que se asume con normalidad por el resto de los personajes. A pesar de lo sesgado del análisis que ofreceré a continuación, por las limitaciones espaciales de este trabajo, espero que el lector pueda 'alucinar' con las propuestas que ofrecen estos textos.

Ecocrítica y (des)colonización

H. G. Wells proponía una nueva disciplina de estudio para las universidades con el nombre de «Ecología humana», dedicada a la investigación de la proyección social de las consecuencias biológicas, intelectuales y económi-

⁵ Para la preparación del volumen se abrió una convocatoria dirigida a mujeres que escribieran ciencia ficción en español, y «la respuestas del llamamiento de *Alucinadas* ha sido abrumadora, sobre pasando todas las expectativas del equipo editor: 205 relatos de 185 autoras (algunas enviaron más de uno). (...) La mayoría de los cuentos se recibieron desde España (124), seguidos por Argentina (21), México (14), Cuba (12), Colombia (11), Chile (4), Perú (4), Guatemala (3), Venezuela (2), Puerto Rico (1), República Dominicana (1), Rumanía (1). Hay historias de las que ha sido imposible identificar el país de origen» (Jurado, 2015: 14).



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

cas que podrían ocasionar los cambios científicos y tecnológicos para el ser humano en cada época (Scholes y Rabkin, 1982). Podríamos afirmar que esa *ecología humana* es la que practica la ciencia ficción a través de la proyección, especulación y ensayo de diversas hipótesis de mundos posibles, para reflexionar sobre el mundo en el que vivimos y en el que querríamos vivir, por lo que este género literario se ha convertido en un magnífico lugar desde el que reflexionar sobre nuestra sociedad. Pero la ciencia ficción no solo puede proyectar qué consecuencias tendrá el impacto de la tecnología en el ser humano, sino que puede reflexionar sobre las consecuencias de la acción humana en nuestro ecosistema. La ecocrítica es la disciplina que se encarga de investigar la relación de los estudios literarios con el discurso ecológico, y lo cierto es que la ciencia ficción es el género idóneo para incitar a la conciencia ecológica a través de la literatura. Si la teoría literaria concibe la raza, la clase, la sexualidad y el género como perspectivas críticas para el análisis literario, ¿por qué no utilizar el medio ambiente como una categoría más? (Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella, 2010). Relatos como «La plaga» de Felicidad Martínez, en el que se nos presenta una crítica al antropocentrismo a partir de la rebelión de las plantas contra los humanos, y «Black Isle» de María Womack, donde una empresa crea ecosistemas artificiales debido a la extinción de la mayoría de animales y las plantas, nos permiten este acercamiento.

En «La plaga» de Felicidad Martínez (2014) un grupo de humanos ha colonizado un planeta para establecer una explotación agrícola y minera. Heredia es la xenobióloga del asentamiento, especializada en proyectos ecológicos para el mantenimiento de la biodiversidad en los planetas alienígenas colonizados. Esta científica ha sido la única en percatarse del origen de los ataques y en detectar que la única especie que habitaba el planeta que

han colonizado es una planta que está reaccionando a la invasión humana. Cuando los colonos salieron del asentamiento principal, talaron árboles y comenzaron con las excavaciones mineras, las plantas percibieron a esta especie invasora como una plaga, y a través de un extraño sistema de comunicación enviaron insectos gigantes para atacar las colonias y defenderse. «La plaga» también se presta a un análisis desde la perspectiva del ecofeminismo esencialista (Mies y Shiva, 1997), ya que el discurso de una mujer, que sociohistóricamente se ha relacionado con la naturaleza y la protección de la vida, se contraponen al discurso militar de un varón, cuyo género se ha relacionado tradicionalmente con la representación de la conquista de la naturaleza y el patriarcado capitalista. Es interesante el debate que se abre entre la xenobióloga y los militares, ya que reflexionan sobre las consecuencias que tendría el exterminio de las plantas en el ecosistema y el problema ético que conllevaría el genocidio de una especie (de un ser vivo no humano). El artífice de la milicia tiene claro cuál es su lugar en la jerarquía de los seres vivos: «—Somos humanos —insiste Whitaker—. Llevamos toda la vida comiendo verdura. Somos superiores a esas plantas. Construimos cosas; ellas no. Que se jodan. ¡Dejadme volarlas de una puta vez!» (Martínez, 2014: 67), a lo que Heredia contesta diciendo que «es cierto que no tienen cerebro ni sistema neurológico; no piensan, no traman, no confabulan, carecen de movilidad... Pero son seres vivos y, como tales, reaccionan ante su entorno» (59). Heredia se resiste a la tradición imperialista del Planeta Tierra y nos recuerda que el medio ambiente es nuestra responsabilidad: «¿Sabes cuántas especies de plantas llegó a haber en el planeta madre antes del declive por superpoblación industrial? Unas trescientas mil» (59). La científica tiene claro que debemos convivir de manera equitativo entre los humanos y no humanos para restablecer cierto



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

equilibrio que nos permita reconducir nuestras relaciones en la era del posantropoceno y el posandrocentrismo, y la crítica a la antropolatria (la superioridad del ser humano frente a otros seres y formas de vida), está presente en todo el relato.

La ecocrítica es la disciplina que se encarga de investigar la relación de los estudios literarios con el discurso ecológico.

Las acciones del ser humano en la Tierra han hecho que varios núcleos de población tengan que emigrar para establecerse en diversos planetas alienígenas hasta convertirse en los primeros colonos espaciales. Pero es importante pensar qué tipo de clase social y racial compone el núcleo de estos primeros colonos, ya que los trabajadores de estas minas espaciales son personajes racializados como Hakim, un musulmán que no dispone de los derechos de propiedad y explotación de sus tierras en este nuevo planeta. Cuando se trabaja desde la ecocrítica se debe contemplar el concepto del racismo ambiental, ya que las extracciones mineras o explotaciones agrícolas suelen estar habitadas por determinados sectores de la población (Martín Junquera, 2014). Sería interesante analizar las características sociales y culturales que reflejan los textos de ciencia ficción en los que aparecen asentamientos colonos mineros en diferentes planetas: ¿qué tipo de trabajadores han viajado hasta allí?, ¿en qué condiciones trabajan?, ¿para qué planetas se realiza la extracción? o ¿qué tipo de material extraen y qué función tiene en la vida de sus ciudadanos?

Lo cierto es que la reacción de estas plantas alienígenas se puede leer en clave de «justicia ambiental», para restablecer un equilibrio entre lo natural, lo social y lo industrial.

«Black Isle» de María Womack (2014) nos sitúa en un futuro próximo en el que la mayoría de los animales y las plantas se han extinguido. Este relato nos permite reflexionar sobre las consecuencias del cambio climático, la deforestación y la degradación de la capa de ozono en el futuro. Neo-Bio es la empresa encargada de crear animales y plantas artificiales de acuerdo con los principios de Bio-Ética del Consenso Internacional en De-Extinción. Este tipo de textos literarios nos permiten asumir que tenemos la obligación de no destruir la Tierra y preservar el ecosistema, ya que la especie humana ha colonizado el medio ambiente, se ha apoderado de la vegetación y ha entablado una relación hostil con la naturaleza y sus recursos naturales. Como en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) de Philip K. Dick, hay unos laboratorios que se dedican a la creación y clonación de animales a partir de la extinción de las primeras especies: «Cuando las aves comenzaron a desaparecer, las transformaciones que siguieron en nuestro propio ecosistema comenzaron a preocupar a la raza humana» (Womack, 2014: 221). Tras el restablecimiento de diferentes ecosistemas reproducidos de manera artificial, el neocapitalismo biogenético ha percibido los beneficios de la clonación animal y ha comenzado a modificar los instintos de diferentes animales para que la gente pueda adquirir un oso polar rosa como animal de compañía. A pesar de que el desarrollo tecnológico ha permitido que «ciertas costumbres» como las de la producción agrícola «no sirven de mucho desde que hemos erradicado el hambre con nuestros cultivos genéticamente modificados, y desde que hemos desterrado la muerte y la enfermedad con nuestros procesos rejuvenecedores, al alcance de casi todos» (228), los animales artifi-



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

ciales están muriendo en masa y los ecosistemas artificiales han empezado a fallar: por lo que algo está fallando en este sistema de reproducción biogenética de emulación animal.

Los derechos humanos se dividieron en tres tipos de generaciones a partir de los años 70: los de primera generación centrados en los derechos civiles y políticos, los de segunda generación centrados en lo social y cultural, y los de tercera generación, también denominados los derechos de la solidaridad, cuyo objetivo es el de despertar cierta empatía y preocupación por las generaciones futuras. ¿Qué mundo le dejaremos a nuestros sucesores? Este tipo de derechos están vinculados con el derecho a un medio ambiente sano, no sólo para los habitantes de nuestro planeta en el presente, sino en el futuro, a partir de las garantías de los beneficios de la manipulación genética en animales, plantas y personas, y el uso de los avances de la ciencia y la tecnología. El relato de María Womack se cierra con un final apocalíptico que nos advierte sobre nuestra relación con la naturaleza, y nos permite interrogarnos sobre si las generaciones futuras tendrán que soñar con ovejas eléctricas.

El colonialismo nos permitió entrar en contacto con otras comunidades dando lugar a la aparición de la literatura colonial, donde la problemática del encuentro con el Otro se sitúa frecuentemente en el centro de la historia. Y la literatura de ciencia ficción en numerosas ocasiones reproduce los mismos esquemas de relación que se ven plasmados en la literatura colonial. La ciencia ficción a menudo se ha convertido en una excelente metáfora de nuestra relación con el Otro, en especial cuando plantea el choque de civilizaciones a través del fenómeno del extraterrestre, donde la búsqueda y encuentro con el Otro es absolutamente explícita como alegoría colonialista o como alegoría de la inmigración. La representación del Otro en

tanto que extraterrestre suele hacer hincapié en sus condiciones de animalidad y monstruosidad, por lo que hallaremos fácilmente el silogismo: 1) el extraterrestre es un extranjero, 2) el extraterrestre es un monstruo, 3) el extranjero es un monstruo. Y algo evidente, y de sobra conocido, es que la relación que el extraterrestre establece con el terrícola no deja de ser un espejo de nosotros mismos y un modo de definir nuestra propia identidad precisamente por oposición a ese Otro. La mayoría de textos sobre viajes espaciales ratifican el afán expansionista de las primeras potencias a través de la conquista espacial, tal y como hicieron en su día la *Odisea* y numerosos mitos griegos. «De este modo la ciencia ficción asume como positivo un sistema colonialista que sustituye el barco por la nave espacial» (García-Teresa, 2007: 15). Esta temática se percibe de una manera clara en los relatos de «El ídolo de Marte» de Julia Sauleda Surís, «Wirik Es» de la escritora argentina Alejandra Decurgez e «Informe de aprendizaje» de Sofía Rhei.

«El ídolo de Marte» (2016) está narrado desde la perspectiva del «marciano criollo» (si me permiten tal expresión), el que ha nacido en una tierra a la que no pertenece (colonizada por sus antepasados), y al que consideran un marciano nativo en la Tierra, por lo que tal y como se autodefine Dominic, son «Aliens en la Tierra; aliens en Marte. No somos nada» (Sauleda Surís, 2016: 123). Durante la ocupación humana de Marte se ocultó la existencia de nativos marcianos, y cada una de estas poblaciones vivía en diferentes partes del planeta, hasta que los líderes indígenas reclamaron un proceso legal de emancipación porque consideraban sus tierras invadidas. Tras varios siglos de ocupación, los criollos marcianos no se consideran colonizadores sino colonos, ¿cuál es la diferencia? Estos marcianos criollos afirman que no pretenden implantar una superioridad económica ni militar sobre este planeta, ya que lo único que defienden es el



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

derecho a tener un hogar propio. Creen que sus antepasados fueron expulsados de la Tierra porque los consideraban ciudadanos de segunda, una parte de «la población desechable» (118), enviada a Marte para eliminarlos de la Tierra:

¿Sabe qué fue un error? Permitir que mis antepasados embarcaran en penosas condiciones, por una empresa que fue puro marketing de los gigantes asiáticos. Occidente aplaudió aquel despropósito sólo para recuperar el control de Oriente con la deuda que generó toda esa megalomanía espacial. Metieron a miles de ciudadanos de segunda en cohetes espaciales, la escoria tercermundista, para que conquistaran un pedazo de tierra seca y congelada en nombre de la humanidad mientras aquí los poderosos nadaban en petróleo... Durante años hemos sido el chivo expiatorio de todas las malas políticas, la eterna cortina de humo... pero, mire usted, también tenemos universidades, planes de desarrollo tecnológico y agrícola, y un pasado compartido con la única raza inteligente a parte de la nuestra, a la que se nos acusa de estar acorralando. (117-118).

¿No se trata de un proceso tardocapitalista de neocolonización encubierta? Como en el relato «La plaga», se recupera el tema de la desigualdad social del emigrante-colono-minero, y del colonizado indígena. Los colonos no informaron al resto de los humanos de la Tierra acerca de la existencia de los nativos marcianos hasta que la perforación de una mina despertó un volcán dormido que destruyó un asentamiento indígena al completo, sepultando a sus veinte mil habitantes. La catástrofe se convirtió en un escándalo por las consecuencias demográficas y medioambientales de este tipo de explotación industrial. Y a pesar de que los más damnificados fueron los aborígenes del planeta, en este proceso de descolonización Dominic se considera el verdadero sujeto subalterno, y es curioso que sea el único dotado de voz en el relato, ya que de

los nativos marcianos no sabemos nada, y tan solo nos comentan que los terrícolas no tienen ningún idioma en común con ellos, por lo tanto: ¿quién está capacitado para hablar en este cuento? (Spivak, 1998). El relato establece una relación explícita entre la colonización espacial y la occidental, cuando en un programa de radio en la Tierra le dicen a Dominic que «Usted más que nadie debería simpatizar con los nativos marcianos. Piense en su ascendencia, por ejemplo. El país de sus antepasados fue ocupado y expoliado económica y culturalmente por el Imperio Británico. ¿No cree que ésta es una situación paralela?» (Sauleda Surís 2016: 116). Pero el marciano criollo no lo percibe así. Dominic está convencido de que se encuentra en una posición de igualdad con los grises (los marcianos aborígenes), y cree que pueden participar conjuntamente en el proceso de emancipación de la Tierra.

**¿Qué mundo le dejaremos
a nuestros sucesores? Este
tipo de derechos están
vinculados con el derecho a
un medio ambiente sano,
no sólo para los habitantes
de nuestro planeta en el
presente, sino en el futuro.**

Tal y como afirma Alberto García-Teresa, la ciencia ficción exige una mentalidad abierta a la multiculturalidad que rechaza el antropocentrismo extremo y permite poner a prueba a los humanos en relación con otras especies alienígenas, aunque el problema ra-



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

dica en que «aceptar que existan otras culturas diferentes no implica dejar de reconocer que la propia es superior, la más desarrollada o la única que posee una ética buena y coherente» (García-Teresa, 2003: 13). El relato de Julia Sauleda Surís se inicia con el intento de suicidio de Denis, un criollo marciano de once años que sufre *bullying* en la escuela terrícola por ser diferente (el hijo de Dominic). Este niño es un mestizo, y hasta su propio abuelo se asombra al descubrir los rasgos marcianos en un nieto que acaba de conocer, y que es tan distinto a sus parientes terrestres que no le parece de su propia familia. El cuento retrata de una manera descarnada la situación del colono-emigrante y la sensación de desarraigo que sufre esta familia al volver a una metrópolis que ya no es su casa, generándose una nueva fractura cultural e identitaria, que les obliga a convivir con una sociedad que se considera superior a ellos.

«Informe de aprendizaje»⁶ está redactado

⁶ Me parece importante destacar que en «Informe de aprendizaje» también se introduce una interesante reflexión filosófica en torno al lenguaje: el uso, la importancia y la adquisición del lenguaje. Esta temática metalingüística también reaparece en otros relatos de Sofía Rhei como «Techt» (*Alucinadas* 2014), y «La pregunta de todos los días» (*Las otras* 2018). En el caso de «Techt» nos encontraríamos con una distopía en diálogo intertextual con la novela *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, en la que el lenguaje ha sido suplantado por un código icónico muy similar al que utilizamos diariamente en los chats y los mensajes de wasaps. Este lenguaje simplificado sustituye las palabras por imágenes, de un modo similar al que planteaba la escritora mexicana Carmen Boullosa en *Cielos de la tierra* (1997) y *La novela perfecta* (2006). En el relato de Sofía Rhei se plantean la dificultad de que una persona pueda razonar si maneja conceptos tan sencillos: «una manera de pensar que apenas utilizara las palabras, que fuera todo imagen, víscera e intuición, igual que hacía la publicidad» (Rhei, 178: 2014), es una degradación de la capacidad intelectual de la especie humana. Un mundo icónico y postsimbólico similar al preconizado por Jaron Lanier (padre de la realidad virtual), cuando vaticinaba que en el futuro los humanos nos comunicaríamos a través de imágenes en el espacio digital (López-Pellisa, 2015a). En este relato todos los libros han sido traducidos al lenguaje audiovisual Techt, pero hay un resquicio de esperanza depositado en

con la objetividad de una profesional que escribe en su diario de bitácora. La protagonista es un miembro de la Organización Inter cósmica de los Planetas Unidos (UIP) que se propone aprender el idioma Eek-01 para entablar relaciones comerciales con el Planetoide J-700. Para adquirir las destrezas lingüísticas necesarias le adjudican un juguete pedagógico con el que aprenderá el idioma, y que resulta ser un Ark, una especie inteligente esclavizada por los Rih-jihir, cuya mente es reiniciada tras cumplir su función. Por lo tanto, el régimen de relaciones diplomáticas y comerciales de los Rih-jihir se basa en un sistema de esclavitud sin el que no podrían comunicarse con el resto de las especies, y como cualquier narcoEstado, practican sus políticas de corrupción abiertamente y sin tapujos (Valencia, 2010). Todos los enviados de la UIP han tenido la experiencia de conocer a sus Ark y entablar una relación con esta criatura esclavizada, pero Alein es la única de los agentes que está dispuesto a denunciar la situación:

Lo que ustedes hacen con las crías de Ark, no solo modificándolas genéticamente para que tengan menos fuerza sino mutilándolas para impedir que tengan libertad de movimiento, debería estar sancionado. No sé mediante qué vericuetos legales han conseguido que no se considere personas a los Ark, pero si sé que la esclavización y maltrato de su especie es la venganza de los Rih-jihir sobre el pueblo que, según ustedes, les oprimió. (Rhei, 2016: 174)

El representante regional del Planetoide J-700 les informa de que las aventuras vividas con sus juguetes pedagógicos eran necesarias para aprender el idioma, ya que este se basa en el estado de ánimo y la conducta. Todos han conocido la verdadera naturaleza de la situación de esta nación, y Alein ha llegado

la transmisión del «lenguaje largo» a un grupo de niños que, al fin y al cabo, son el futuro de nuestro presente.



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

incluso a casarse con su Ark para luchar por la liberación de este pueblo esclavo. ¿Pero qué ha sucedido con el resto de los agentes de la UIP? ¿Cuántas organizaciones internacionales miran a otro lado en situaciones de explotación, guerras o conflicto con otros países? ¿Qué sucede actualmente con los refugiados de Siria en Europa? El representante del pueblo de los Rih-jihir se despidió de sus invitados internacionales con el siguiente discurso:

Estamos seguros de que nos ayudarán a construir vínculos culturales y comerciales con otros pueblos de la confederación. Nuestras azafatas están repartiendo en estos momentos un pequeño obsequio. Además del certificado oficial que constata la proficiencia idiomática de cada uno de ustedes, dentro de la bolsita podrán encontrar un juego de bolígrafos Eternel, una práctica toalla retráctil, un detector de humedad ambiental, un abanico con pulverizador de iones y un llavero conmemorativo del planetaide, que también puede ser utilizado como ábaco láser. (175)

La narradora del relato se sorprende de los costosos obsequios que les hacen antes de invitarles a dejar en sus asientos los juguetes pedagógicos (estos seres vivos Ark sin ciudadanía reconocida) que les cedieron como material de aprendizaje, y de indicarles donde están los autobuses que les llevarán a la fiesta de graduación: «aquellos caprichos de diseño eran la mejor manera de tentar a funcionarios» (176). El pueblo oprimido de los Ark no logra el apoyo interplanetario necesario para contrarrestar las políticas imperialistas de los Rih-jihir, y terminar con un gobierno de sometimiento y esclavitud que goza del beneplácito de las organizaciones internacionales gubernamentales que deberían garantizar sus derechos y libertades. Al lector no le sorprende esta doble moralidad practicada dentro de una misma ética, ya que la protagonista del relato es consciente de que lo que ha

visto atenta contra la declaración de los Derechos de los Seres Inteligentes, y el primer punto del reglamento de la UIP. Pero la historia de la economía mercantil va pareja a la historia de la corrupción, y siempre hay grupos políticos que incumplen las leyes internacionales, y que están amparados por los organismos internacionales que deberían garantizar su cumplimiento. La frontera inexpugnable es la frontera política económica, en un régimen neoliberal que se extiende como un fantasma que recorre toda la galaxia más allá del planeta Tierra.

Sexualidad(es)

La ciencia ficción, como ficción especulativa, nos ofrece la posibilidad de (re)imaginar mundos posibles donde podemos (re)pensarnos y proyectar diferentes representaciones de la sexualidad y de los roles de género, que pueden (de)generar (en) escenarios utópicos o distópicos, pero cuyos discursos es importante analizar desde la perspectiva de género. En el primer volumen de *Alucinadas* (2014) encontramos dos relatos cuya temática se centra en estas cuestiones: «Casas Rojas» de Nieves Delgado y «Mares que cambian» de Lola Robles.

La creación de seres artificiales es uno de los temas clásicos de la literatura fantástica y de ciencia ficción, desde las autómatas femeninas que trabajaban en la fragua de Vulcano aludidas en la *Ilíada*, los *therafim* mencionados en la Biblia, el Golem de la tradición judaica, los homúnculos de Paracelso, el Frankenstein de Mary Shelley, los robots biogenéticos de *R.U.R.* (Karel Čapek, 1921) o los replicantes de *Blade Runner*. Tanto en *Alucinadas I* como en *Alucinadas II* aparece el tema de la criatura artificial, pero me interesa especialmente «Casas Rojas» porque se centra en la explotación sexual de ginoideas. El término ginoide aparece en la novela *Di-*



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

vine Endurance (1984) de Gwyneth Jones para referirse a unos androides femeninos que se utilizan como esclavas sexuales, tal y como sucede en el cuento de Nieves Delgado, donde la empresa CorpIA fabrica sexbots en masa.

La creación de seres artificiales es uno de los temas clásicos de la literatura fantástica y de ciencia ficción, desde las autómatas femeninas que trabajaban en la fragua de Vulcano [... hasta] los robots biogénéticos de *R.U.R.* [...]

Cuando pensamos en la creación de una mujer artificial, además de la Eva bíblica, acude a nuestro imaginario el mito de Pigmalión y Galatea, por lo que me interesa reivindicar la necesidad de combinar dicho mito con el de Pandora, para analizar los roles de género en los textos literarios y cinematográficos de ciencia ficción en los que aparecen mujeres artificiales que se revelan contra sus creadores, usuarios y/o el mundo en el que han sido engendradas⁷. Las mujeres artificia-

les responden a toda una serie de estereotipos que se repiten en casi todos los textos de esta temática desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI: habitualmente han sido creadas por un varón solitario y con conocimientos de ciencia y tecnología, suelen tener una función de artefacto sexual, sirven para completar la simulación de una relación sentimental con su tecnopáter, se hace hincapié en su belleza (siempre similar a la de las estrellas de Hollywood), se resalta su eterna juventud (no envejecen como las mujeres orgánicas), se pone énfasis en su inmortalidad (aunque cuando son Pandoras, a veces se destruyen junto a sus creadores) y sus acompañantes varones suelen destacar la tranquilidad que les transmite su silencio (en algunas ocasiones el artefacto no posee la capacidad de hablar y esto se valora positivamente). Si estas mujeres facticias tienen cuerpo material, suelen ser voluptuosas y se destacan por las partes de su anatomía más sexualizadas. En el caso de que no tengan cuerpos (porque son puro software), suelen encarnar a personajes de esposas fallecidas que han sido tecnorresucitadas por sus viudos, y en este caso la relación suele ser platónica, haciéndose hincapié en la compañía (presencia) del ser ausente. Por lo tanto, el imaginario tecnofeminino producido por varones en la literatura (y el cine) de ciencia ficción continúa representando los mismo roles de género, creando artefactos como sustitutos de las mujeres

para deleitarse con un simulacro de relación sentimental narcisista (véase Pedraza, 1998). Pandora, tal y como nos narra Hesíodo en *Teogonía*, fue creada por Hefesto tras el encargo de Zeus, por lo que sí que tiene un origen patrilineal (no olvidemos que a Galatea le dio vida la diosa Venus), y suele revelarse contra los varones por los que ha sido fabricada. En cambio, Galatea vive felizmente junto a su amante y creador, y cumple con su función de ángel del hogar, frente a la mujer fatal que encarna Pandora. De ahí que me interese hablar del síndrome de Pandora en los textos protagonizados por mujeres artificiales que arruinan la vida de los protagonistas heterosexuales con los que mantienen una relación de sumisión (López-Pellisa, 2015b).

⁷ En *Las metamorfosis*, Ovidio nos narra la historia de Pigmalión, y nos explica cómo esculpe una escultura femenina de marfil semejante a su propia imagen, por lo que Galatea no es más que la imagen de su creador, una proyección del ideal femenino que alberga en su mente y en su imaginario, una proyección del deseo masculino



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

reales en sus funciones de madres, esclavas sexuales y amas de casa, perpetuando la utopía patriarcal, solo que ahora recubierta de chips de silicio, inteligencia artificial y nanotecnología (López-Pellisa, 2015a y 2015b).

Pero «Casas Rojas» nos propone una alternativa. En este relato se ha cumplido el sueño del personaje de Edison en *L'Ève future* de Villiers de l'Isle Adam (1886), cuando pretendía producir mujeres artificiales en masa para sustituir a las mujeres reales, tal y como lo revisita Ira Levin en *The Stepford Wives* (1972). En el cuento de Nieves Delgado hay una multinacional que se lucra creando androides para uso sexual (privado o público), produciendo sexbots en cadena bajo el lema de que sus ginoides «han conseguido algo impensable: sacar a las mujeres de la calle. Mucha gente diría que eso es un avance social, créame» (Delgado, 2014: 117). Este relato debe leerse en clave irónica, ya que CorpIA parece liberar a la mujer de su función de objeto de placer al sustituirla por sus homólogas facticias, cuando lo remarcable es que en esta sociedad del futuro, para que las mujeres dejen de ser un objeto, tiene que aparecer una réplica que asuma sus funciones. ¿Qué tipo de avance es este?, ¿qué transformación se ha producido en esa sociedad?, ¿cuál continúa siendo la función del cuerpo femenino? La propia empresa reconoce que son casi todas ginoides porque la prostitución masculina no está muy demandada, tal y como sucede con las maniquenas en «Una leyenda» de José María Merino (*Las otras*, 2018), en *Amor portátil* de Kalman Barsy o en el relato «Anuncio» de Arreola, por lo que esta sociedad continúa fomentado las desigualdades de género promovidas por el heteropatriarcado⁸. Pero el

⁸ Algo que no sucede con las muñecas comercializadas en el relato «Kitzka 2.1» del escritor mexicano Naief Yehya (2018). En este caso se utiliza el motivo de la muñeca de tamaño natural para subvertir la función del cuerpo femenino como fetiche heteropatriarcal, proponiendo una muñeca transexual multiuso para todo tipo de cuerpos y

gobierno también está preocupado por la línea de producción *junior*. Esta empresa también fabrica androides de apariencia infantil y el gobierno está inquieto porque le parece inmoral enviar el mensaje de que es lícito tener sexo con menores, a lo que Gabriel, el director de la empresa, contesta: «Pero es que nuestros juniors no son menores, ni tampoco adultos, porque no son personas en absoluto. ¿Y si le dijera que evitarán miles de casos de abuso infantil en el mundo? Hay estudios que lo demuestran, se los podemos enviar con mucho gusto» (120)⁹. Gabriel se ampara en que la simulación no es la realidad, pero precisamente es la simulación de ciertos comportamientos y la representación de ciertas actitudes lo que crea, genera y consolida lo Real. Tal y como sostiene Teresa de Lauretis, el género y la sexualidad son una representación y autorrepresentación constantes, y esta representación se construye a través de tecnologías sociales, culturales, comerciales, publicitarias, ficcionales, cinematográficas y educativas: «Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja» (de Lauretis, 2016: 8). Por lo tanto, cabe preguntarse

sexualidades, en un mundo donde un estudio de mercado ha deducido que será un gran éxito debido a la «evolución psicosexual de la especie», de modo que es una empresa la encargada de formar (y conformar) la neo(sex)sociedad del futuro.

⁹ El uso del espacio digital como lugar de simulación para que los pedófilos puedan dar rienda suelta a sus fantasías sexuales ha sido explorado con gran acierto por la dramaturga británica Jennyfer Haley, en la obra de ciencia ficción *Nether*, galardonada con el premio Susan Smith Blackburn en el 2012. Este *thriller* teatral reflexiona con gran sensibilidad sobre la complejidad del uso de las nuevas tecnologías por parte de pedófilos y proxenetas. La misma temática aparece en el relato «Sexbot» de Raúl Aguiar (2018).



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

qué tipo de tecnología política despliega esta empresa y este gobierno. Si la sexualidad impuesta por el imperio heteropatriarcal ha dado lugar a un binarismo arbitrario y desigualdades entre los roles de género, se impone la necesidad de un *Manifiesto contra-sexual* como el propuesto por Paul B. Preciado en el que se reflexiona sobre la importancia de la simulación sexual y los artefactos sexuales como las Real Dolls o los Sexbot:

La contrasexualidad supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas: que es necesario establecer conexiones políticas y teóricas entre el estudio de los aparatos y los artefactos sexuales (tratados hasta aquí como anécdotas de poco interés dentro de la historia de las tecnologías modernas) y los estudios socio-políticos del sistema sexo/género. (Preciado, 2002: 21)

Desde el gobierno han enviado a un grupo de especialistas para controlar el proceso de entrenamiento de estos *sexbots*, y promover una nueva legislación para este tipo de prostitución artificial. Una vez fabricadas, las *sexbots* se someten a una instrucción en Salas de Entrenamiento donde se ponen a prueba sus capacidades empáticas, y se las adoctrina en las destrezas de la prostitución (según las peticiones e inclinaciones de los clientes que las han comprado). Este proceso de aprendizaje ilustra con gran claridad el concepto de performatividad propuesto por Judith Butler (2007), cuando sostiene que tanto el género como la sexualidad son construcciones culturales que adquirimos a partir de una serie de repeticiones que interiorizamos, igual que un actor asume su papel en la obra de teatro que debe interpretar. Estas *sexbots* repiten e imitan constantemente las fantasías que sus clientes les imponen, y de este modo, tanto el género como la sexualidad que desarrollan son consecuencia de un sistema coercitivo.

¿Pero son sujetos estas máquinas dotadas de inteligencia artificial¹⁰?

**Gabriel se ampara en que
la simulación no es la
realidad, pero precisamente
es la simulación de ciertos
comportamientos y la
representación de ciertas
actitudes lo que crea,
genera y consolida lo Real.**

El relato reflexiona sobre los sentimientos de los androides y las posibilidades de que

¹⁰ El relato «Francine (borrador para la conferencia de septiembre)» de María Antonia Martí (*Alucinadas II*, 2016) también reflexiona sobre las posibilidades de la autoconciencia en un androide. Existen evidencias de que Descartes poseía una autómeta como réplica de su hija fallecida, y a partir de esta anécdota vital, la escritora catalana Antonia Martí desarrolla un texto a modo de conferencia, en el que incluye citas y referencias eruditas sobre la vida del filósofo, los encuentros con sus famosos colegas, y los fragmentos del diario de su esposa Helena. Descartes afirmaba que siempre podríamos distinguir a un hombre natural de uno artificial porque hay funciones inimitables como la del lenguaje: «el autómeta jamás podrá estar dotado mas que de un lenguaje sin disposiciones ni diversidad, sin respuesta al sentido» (Robinet, 1982: 86); y todavía este es el talón de Aquiles en las investigaciones sobre inteligencia artificial. Aunque en el siglo XVIII Julien Offray de La Mettrie afirmaría sin tapujos que el hombre era una máquina de gran complejidad que activaba sus propios resortes y que el alma no era más que un principio de movimiento, una parte material y sensible del cerebro, como el resto de los resortes. Pero la transformación de Francine en el relato es asombrosa y hace que su padre se replantee sus propias teorías, ya que asiste atónito al cambio que experimenta su hija, de humana enferma a muñeca, y de muñeca a un autómeta que parece recobrar la humanidad que todavía albergaban los restos de su cerebro biológico.



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

puedan decidir libremente. Gabriel cree que sus *sexbots* son «El sueño de cualquier hombre... Ella nunca me pedirá respeto, cariño o amistad. Es sexo puro, el estado más cercano a ser uno mismo que hayas probado jamás» (Delgado, 2014: 126-127), por lo que es importante destacar que el director de la empresa sostiene que este tipo de relación es «el estado más cercano a ser uno mismo que hayas probado jamás», ya que este tipo de relación se basa en la proyección narcisista de uno mismo, sin contar con el otro. Se trata de una relación sexual programada que podría traducirse en una sofisticada masturbación. Noa, la enviada del gobierno, está a favor de la liberación de los androides, ya que son autoconscientes y cree que sufren por la esclavitud a la que están sometidos. Considera que estos seres posthumanos están frustrados porque son más perfectos que los humanos, y no les está permitido desarrollar su potencial al estar programados bajo estrictas restricciones de seguridad. Existen zonas ilegales en las que hay androides liberados que pueden interactuar por su propio libre albedrío con otros androides o con humanos, tal y como problematiza la serie de televisión británico-estadounidense *Humans* (estrenada en 2015 y dirigida por Sam Vincent y Jonathan Brackley), basada en la serie sueca *Real Humans* (2012, dirigida por Lars Lundström), en la que se reflexiona sobre el impacto emocional que supone la desaparición de la línea que separa a los humanos de las máquinas. La liberación de los seres artificiales en este tipo de literatura es algo relativamente reciente y es importante destacar que se trata de una temática que abordan sobre todo las escritoras. El Otro, como el ser artificial o el alienígena, suele percibirse como una amenaza, pero en este relato se presenta como un cibernético, como un igual, como un ser que debería gozar de los mismos derechos que cualquier humano, un posthumano con el que tenemos que aprender a convivir por ser autoconsciente y

sintiente, como los humanos. Gabriel no las llama chicas para no humanizarlas, pero Noa cree en su humanidad y las reconoce como iguales, como cibernéticos en el más puro sentido de Donna Haraway (1991) y tal y como se refleja en la Declaración Transhumanista del 2009 donde se defiende «el bienestar de todo sentiente, incluidos los humanos, los animales no humanos, y cualesquiera intelectos artificiales futuros, formas de vida modificadas, u otras inteligencias a las que el avance tecnológico y científico pueda dar lugar» (Bostrom, 2011: 187).

En el cuento «Deirdre»¹¹ (2018) de la escritora española Lola Robles, también se recrea un mundo en el que las empresas proporcionan compañía sexual tecnológica, pero en este caso es una mujer la que adquiere un artefacto femenino: la empresa Kapek Corporation S. L. (homenaje al escritor checo Karel Čapek, creador del término «robot») ofrece sus servicios para que los humanos que lo deseen puedan confeccionar y diseñar a su compañero/a sentimental según sus inclinaciones y preferencias. Pero, en este caso, la humana que protagoniza el relato prefiere liberar de su programación a la ginoide que ha adquirido. En cambio, «Casas Rojas» tiene un final pandórico porque el usuario de la ginoide Silvana prefiere ver cómo se cortocircuita, antes que liberarla. Cuando los usuarios de los *sexbots* cambian sus preferencias y estas no han sido programadas previamente, las ginoideas sufren problemas en su funcionamiento (locura) que pueden terminar con la muerte de sus dueños (ya que no acatan las leyes de la robótica de Asimov). El determinismo programado hace que la posthumana no pueda reaccionar fuera de los parámetros marcados, y de ahí que se tornen peligrosas. Cuando se descubre la inestabilidad de los *sexbots* la

¹¹ El nombre de la ginoide es un homenaje al relato «No Woman Born» (1944) de la escritora estadounidense C. L. Moore.



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

empresa se hunde, y ese era el verdadero objetivo de Noa, dismantelar la empresa que se lucra de la explotación de las IA: «se trata de justicia. Ya viste lo que son los robots libres. Pueden ser tan humanos como los humanos, ¿de verdad crees que deben seguir siendo esclavos?» (Delgado, 2014: 136). El relato se cierra con un alegato a favor del movimiento civil a favor de los derechos de los pos-humanos, y con una crítica al establecimiento de los roles de género patriarcales: «—¿De verdad creías que podríais sustituir a las mujeres tan fácilmente? —pregunta Noa—. Con unas simples muñecas mecánicas, por Dios...» (137).

El cuento «Mares que cambian» (2014) de Lola Robles está ambientado en un planeta que ha evolucionado hasta hacer desaparecer las fronteras entre ser un hombre o una mujer, heterosexual u homosexual. Con *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin como referente más directo, en el planeta Jalawdri existen diferentes tipos de género que se pueden adquirir culturalmente, o a través de una operación quirúrgica, poniendo en evidencia que el cuerpo, el género y la sexualidad son una construcción, y que no existe ni lo masculino ni lo femenino, «porque la heterosexualidad es una tecnología social y no un origen natural fundador, es posible invertir y derivar (modificar el cuerpo, mutar, someter a deriva) sus prácticas de producción de la identidad sexual» (Preciado, 2002: 26). En el planeta Jalawdri la norma es lo que se considera desviado, periférico o disidente en la Tierra. Han avanzado en lo referente a la medicina de los sexos, pero la transformación más importante es la ideológica:

Porque durante siglos los varones y mujeres hómmon, sobrepasados por la carga de la reproducción y el sustento, ya que tenían que engendrar, parir, criar hijos y además pescar, cultivar y cocinar para sí y para otros, prefirieron con frecuencia convertirse en ouk, fek o ak-

jalmannui, condiciones que ya no eran consideradas anomalías pues se habían consolidado a lo largo de los siglos, aunque siguieran siendo minoritarias. (Robles, 2014: 151)

En este planeta, los que tienen una sexualidad más marcada son los que se encuentran en la escala más baja de la sociedad: las mustaft y los kaft. Y además, se consideran muy primitivas y poco evolucionadas las sociedades en las que solo existen hombres o mujeres. La escritora Lola Robles es conocida por su activismo feminista, y en este relato se puede percibir de una manera clara una reivindicación de las subjetividades *queer* para dar voz a las identidades silenciadas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo del hombre blanco occidental imperante en nuestra sociedad. Lo *queer*, como el cibernético, rechaza cualquier clasificación de género binario, y en Jalawdri existe un numeroso abanico de posibilidades que «revindican la comprensión del sexo y del género como cibernéticas complejas del cuerpo. La contra-sexualidad, sacando partido de las enseñanzas de Donna Haraway, apela a una queerización urgente de la naturaleza» (Preciado, 2002: 33) que radica en la posibilidad de la multiplicidad de géneros. Y en la naturaleza de estos marcianos lo *queer* es lo «natural»:

El prefijo «k», se refiere a los humanos que tienen en mayor o menor medida ambos sexos, desde los «ak-jalmannui» o hermafroditas planeos, a los «fek-jalmannui», en los que predomina el genotipo y fenotipo de varón, pero no totalmente y las personas como Gabrielle, las «ouk», donde lo predominante es lo femenino. A los ouk y los fek se los llama también «intermedios», lo que yo denominaría «transgéneros» en mi idioma natal; son infértiles, como los hermafroditas o aks, en los que aparecen caracteres genotípicos de los dos sexos por igual. (Robles, 2014: 147)

El narrador del relato es un humano que



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

viaja a este planeta para someterse a una operación de sexo, ya que en la Tierra debe asumir una división de los roles y las prácticas sexuales con las que no se siente identificado, y de ahí que le interese la contrasexualidad ofrecida en este mundo posible. Tal y como sostiene Paul B. Preciado en su manifiesto, «la contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado» (Preciado, 2002: 23). Lola Robles en este relato apuesta por identidades *queer*, por identidades ambiguas, dúctiles, líquidas y permanentemente en tránsito. Jalawdri se convierte de este modo en un lugar que permite la transformación del cuerpo, aunque su intención básica es plantearle a los que llegan «que, en realidad, no es tan necesario cambiar los cuerpos como las mentes» (Robles, 2014: 152).

En estas dos antologías no faltan los relatos que abordan la temática de la realidad virtual y el ciberespacio en ambientes *cyberpunk*.

La figura del cibernético como metáfora política, como personaje liminar entre el discurso y lo Real, y como posibilidad para (re)pensar nuestra subjetividad e identidad contemporánea nos proporciona herramientas para generar nuevos imaginarios para la representación de la sexualidad y del género desde el

xenofeminismo (Cubonik, 2015) y desde las teorías *queer* (Butler, 2007). El cibernético rompe las barreras entre lo natural y lo artificial, lo humano y la máquina, lo biológico y lo artificial, por lo que tiene como objetivo, al igual que lo *queer*, abolir las dicotomías de género para concebir híbridos en conjunción con el Otro, les Otres y todas las posibilidades que nos ofrece el poshumanismo crítico feminista y posmoderno (Braidotti, 2015).

Ciberpunkiespacio

En estas dos antologías no faltan los relatos que abordan la temática de la realidad virtual y el ciberespacio en ambientes *cyberpunk* como «Memoria de equipo» de Carme Torras (*Alucinadas*, 2014), «¿Quieres jugar?» de Verónica Barrasa Ramos, «En las dos puertas de Tebas» de MA Astrid y «Cuestión de tiempo» de Susana Vallejo (*Alucinadas II*, 2016). En estos relatos encontramos visiones distópicas de nuestra relación con la tecnología y advertencias cargadas de crítica social, que nos permiten replantearnos cuál es nuestra posición frente al mundo digital y qué consecuencias puede tener nuestra interacción con el ciberespacio.

«En las dos puertas de Tebas», la sociedad está controlada por empresas multinacionales que se disputan el poder en un mundo hiperneoliberal controlado por sistemas informáticos que un grupo de *hackers* disidentes planean penetrar. Esta actitud por parte de los *hackers* es lo que nos permite adscribir el relato al subgénero del *postcyberpunk*, ya que los personajes protagonistas quieren mejorar la sociedad en la que viven y se resisten al sistema. La empresa Oktogon ha creado el programa *Tiresias*, tomando el nombre mitológico del adivino ciego de la ciudad de Tebas, para procesar y analizar todos los datos personales, bancarios, laborales, imágenes de cámaras de vigilancia, informes médicos, co-



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

reos electrónicos, etc., de cada ciudadano del mundo. El programa Tiresias funciona como un panóptico concebido como medio preventivo ante determinadas conductas sociales, ayudándose de nuevas tecnologías como cámaras de vigilancia, identificación a través del iris o ADN, motorización vía satélite de condenados en libertad condicional, registros de nuestros pasos por Internet, de las lecturas que realizamos o hábitos alimenticios que desvelen nuestra religión, para predecir el comportamiento de los ciudadanos a partir de esos datos. Tiresias funciona como un panóptico cibernético en el más puro sentido foucaultiano (Foucault, 1998). El programa Tiresias, igual que el Total Information Awareness (TIA) que puso en marcha el Pentágono tras el 11-S, o la función de los precogs en el relato «Minority Report» (1956) de Philip K. Dick, recopila información de cada uno de los habitantes del planeta para procesarla a través de un hiperordenador que le permite establecer un perfil de cada ciudadano. Pero la perversión de Tiresias radica en que tiene la capacidad de calcular la conducta del presente y del futuro, pero también la del pasado, por lo que los ciudadanos están sometidos a un control cibernético empresarial constante, y ahí radica la fuerza gubernamental del panóptico: «El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento» (Foucault, 1998: 208). Katya, la protagonista, forma parte de un grupo de *hackers* cuyo objetivo es demostrar que Soyuz, la empresa de seguridad y justicia que controla Europa, es vulnerable. Si consiguen entrar en el sistema, Tiresias perderá la hegemonía y «los antiliberales pagarían una buena suma por casi cualquier cosa que pudiera afectar a una gran corporación. Tras la fallida de los

últimos Estados europeos, estaban actuando como perros rabiosos» (Astrid, 2016: 77), por lo que la única solución es *hackear* el sistema y reiniciar a la humanidad.

«Cuestión de tiempo» (2016) de Susana Vallejo nos adentra en el *cyberpunk* más *dark*, para retratar a un grupo de *crackers* (aquellos que *hackean* los sistemas en su propio beneficio), que han creado un *software* (el ovillo) para manipular las redes sociales según la conveniencia del mejor postor. Se recupera la idea del control de la vida pública y privada de los ciudadanos a través de las nuevas tecnologías informáticas, gracias a la constante exposición y visibilidad de nuestras vidas en el espacio digital. Este grupo de *crackers* comenzó saqueando las redes de información del Ministerio para tener acceso «a los datos de todos, a cada uno de los españolitos y su ID y sus nombres y sus familias, y sus direcciones, y sus posesiones y sus carnets... Pero también teníamos las enfermedades de todos y su árbol genético» (Vallejo, 2016: 236), para vender esos datos a las empresas farmacéuticas. El siguiente paso fue saquear la información privada de los usuarios de la Red para las empresas publicitarias que querían conocer las debilidades e inclinaciones de sus consumidores, hasta que fueron contratados por una empresa de comunicación corporativa. Este grupo de mercenarios del ciberespacio tenía claro que la información era una mercancía de valor incalculable y se sirvieron de sus habilidades para comercializar con ella.

La narradora permanece maniatada durante todo el relato mientras habla con su secuestrador, violador y asesino. Había sido contratada para lavar la imagen de un político creando perfiles falsos en la red que le permitieran controlar los medios, y por eso había creado un *software*, «una red, un ovillo falso en nuestro Ovillo, con miles de perfiles activos en la red, dispuestos a servir al mejor postor» (240), porque los que controlan los



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

medios controlan al mundo, y había un político que debía lavar su imagen tras unas terribles declaraciones en las que afirmaba que lo mejor para las clases desfavorecidas (los Delta) era el exterminio: «los que sufren y malviven de sus cartillas hasta caer muertos en cualquier esquina. ¿Por qué no ahorrarles sufrimientos?» (239). Solo un programa como el Ovillo podría hacer que la opinión pública olvidara unas declaraciones fascistas y clasistas como estas a partir de una campaña favorable a través de las redes sociales. Al explicarle esto a su asaltante, se está vengando, ya que la información que le confiesa a su agresor le acaba de convertir en el próximo objetivo de la agencia de comunicación que la contrató, porque están eliminando al grupo de *crackers* para no dejar rastro de la operación. Tan sólo es «cuestión de tiempo» que la agencia que ha comprado el ovillo dé caza a su asesino para cortar ese nuevo hilo de información: y ahí le llegará su venganza, a través de la transmisión de la información, que como un virus mortal termina con el sujeto en el que se inyecta. La información vale oro, pero la información también provoca desastres en la Era Digital o Era de la Informática, también conocida como la Era de la Información.

En los relatos «Memoria de equipo» (2014) de Carme Torras y «¿Quieres jugar?» (2016) de Verónica Barrasa Ramos se reflexiona sobre la proliferación de entornos digitales hasta el punto en el que penetran e invaden el tejido de lo real. Podemos denominar a este proceso *metástasis de los simulacros* (López-Pellisa, 2015a), cuyo efecto genera cierta confusión tanto en el lector del relato como en los personajes que no tienen claro si se encuentran en el espacio real o en el espacio digital. «Memoria de equipo» es un relato estructurado a partir de varios niveles narrativos: N1-diegético) el condenado a muerte que escribe un cuento, N2-metadieético) la historia narrada en la que su equipo de baloncesto in-

tenta ayudarlo, N3-metadiégesis digital) la simulación de realidad virtual del partido de baloncesto que se narra en el N2-metadieético. En el relato de Carme Torras hay varios niveles de virtualización, y esa propagación de niveles de simulación es lo que produce la *metástasis de los simulacros*. Para Gerard Genette (1972), cuando el personaje de un texto nos narra una historia (en forma de memorias o diario) narra desde el nivel 1 extradiegético y aquello que cuenta es el relato diegético. Pero cuando dentro de la diégesis nos encontramos con otro relato (nivel 2 o relato en segundo grado), nos situamos en el territorio de la metadiégesis. Y en este caso me interesa hablar de *metadiégesis digital*, porque ese relato en segundo grado no está generado por un discurso o un sueño, sino que está producido por una máquina de tecnología informática a partir de un entorno de simulación de realidad virtual.

Timothy, el asesino que espera en el corredor de la muerte, decide escribir un relato mientras espera, y ese es el nivel metadieético (N2) con el que se inicia «Memoria de equipo». Para narrar este relato dentro del relato, utiliza una focalización múltiple para que diferentes voces narrativas escriban en un blog cuyo objetivo es la recaudación de un *crowdfunding* que les permita generar un entorno de realidad virtual para demostrar la inocencia de Timothy. Parecería que el texto muestra una visión positiva de la tecnología, ya que el blog permite a los miembros del equipo organizarse para salvar a un compañero, la tecnología digital les permite recaudar fondos a través del crowdfunding, y la simulación de realidad virtual logra que Timothy supere su amnesia al reproducir todo lo que sucedió el día del asesinato de su novia. Pero el desenlace del relato nos sitúa en el espacio real del cuento (N1), donde todo lo acontecido formaba parte de un e-Diario ficcional, en el que Timothy, el asesino confeso, ha utilizado diferentes avatares para sumer-



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

girise en un mundo virtual durante la espera en el corredor de la muerte, y nada de lo que hemos leído ha sucedido realmente.

En «¿Quieres jugar?» (2016) de Verónica Barrasa Ramos, nos introducimos directamente en la *metadiégesis digital* (N2), ya que aparecemos en el juego de realidad virtual que está generado dentro del relato (Nivel diegético 1). En este caso, Alix no es consciente de encontrarse en un entorno de realidad virtual porque el juego le ha atrapado, y de ahí que me interese hablar de la *metástasis de los simulacros* como síntoma recurrente en los relatos donde se difuminan las fronteras entre el mundo real y la simulación, tal y como sucede en las narraciones de *Simulacron-3* (1964) de Daniel F. Galouye o en *The Extremes* (1998) de Christopher Priest, así como en las películas *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg o *Inception* (2010) de Christopher Nolan. En el relato de Barrasa Ramos, el neurosimulador tiene la capacidad de analizar las características físicas, mentales y emocionales del jugador, además de sincronizarse con todos sus archivos en la nube (fotografías, redes sociales, listas de música, etc.), escaneando su vida para clasificarla gracias a un procesamiento de semántica avanzada que logra ser más real que «la superrealidad superaugmentada» (Barrasa Ramos, 2016: 183). Como en «La parábola del palacio» de Borges, el simulacro ha suplantado a la realidad, generando un bucle en el que el jugador ya no sabe que está jugando. Este *software* de IA denominado Ariadna «teje una madeja infinita, un laberinto del que nadie puede salir sin ser rescatado. Todo esto es... ella. Tú no eres el jugador, Alix, sino la pieza. Es Ariadna quien juega con nosotros» (195). Max se ha introducido en Ariadna para intentar advertir a su colega Alix, pero este padece el *síndrome de Don Quijote* (ha perdido la capacidad de discernir entre el mundo virtual y el mundo real), y le hace dudar a Max de que en realidad puede ser él quien está en el entorno

de simulación y no al contrario. Ariadna tiene la capacidad de generar una hiperrealidad sin referente, porque «la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal» (Baudrillard, 2001: 9). Baudrillard considera que la realidad virtual ha conseguido llevar a cabo el *crimen perfecto*. De este modo el asesinato de la Realidad sería el resultado de una *coartada* que se ha ido gestando durante siglos a través del desarrollo de la ciencia y la tecnología, hasta alcanzar una implosión total de simulacros que nos han sumido en la pérdida del referente de la representación —¿pero alguna vez existió esa víctima?

**La información vale oro,
pero la información
también provoca desastres
en la Era Digital o Era de la
Informática, también
conocida como la Era de la
Información en la que
vivimos hoy.**

En el siglo XXI todavía no existen realidades virtuales que hayan engullido a sus referentes, y los habitantes de los espacios digitales, reales y virtuales todavía pueden discernir con claridad en qué entorno se encuentran, aunque sean conscientes del proceso de virtualización al que estamos sometidos. Jaron Lanier, padre de la RV, entendía que esta tecnología crearía una nueva conciencia social y nos ofertaría nuevos modos de



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

memoria exenta, porque consideraba que el entorno digital se convertiría de este modo en una base de datos de nuestras experiencias virtuales a la que podríamos acudir en cualquier momento para recordar cualquier sensación o imagen. Frente a las generalizadas críticas sobre si la realidad virtual es el nuevo opio del pueblo, Lanier argumenta que no se trata de una tecnología escapista, ya que actualmente la ropa computerizada es tan sumamente pesada y aparatosa que dificulta la inmersión. Por su parte, Philippe Quéau sostiene que «la huida de la verdadera realidad y el refugio en realidades de síntesis van a permitir que nuestras sociedades ofrezcan a millones de ociosos forzosos [...] alucinaciones virtuales y drogas visuales, al tiempo que nuevos mercados y formas de control social» (Quéau, 1995: 32), pero la realidad virtual no solo reproduce como un espejo, sino que produce nuevas realidades. Jaron Lanier considera que la realidad virtual renueva nuestra mirada sobre el mundo físico tras la inmersión, tal y como le ocurría al personaje de Allegar Geller en la película *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg: «Y eso es uno de los mayores regalos que nos da la realidad virtual, un renovado conocimiento de la realidad física» (Lanier, 1988). Una de las potencialidades de esta tecnología es que nos permite renovar ese conocimiento al que hace alusión Lanier, en primera persona, de manera que podríamos tomar conciencia social y aumentar nuestras capacidades empáticas a través de nuestra interacción con las memorias autobiográficas (o autobiografías) de otras personas al poder compartir y sentir la experiencia del Otro, tal y como le sucede a Rudy con Memo en *Sleep Dealer* (Alex Rivera 2008) o a través de proyectos como *To Be Another* (2015).

Los relatos *cyberpunk* de *Alucinadas* (I y II) advierten sobre el control que puede ejercer el espacio digital en los ciudadanos, cómo las multinacionales nos pueden llegar a go-

bernar y cómo puede repercutir esto en una sociedad zombificada que contempla la desaparición del Estado social de Derecho, que sigue inmóvil frente a la actuación de gobiernos corruptos. Estos relatos apelan a nuestra conciencia ciudadana, política, social y mediambiental, haciéndonos ver que vivimos en Matrix, para darnos la bienvenida al desierto de lo real.

Liberando a Metis

Como decía al iniciar este artículo, es sorprendente que la ciencia ficción tuviera su origen en una novela escrita por una mujer y que hasta hace poco haya sido complicado recomponer una historia de la ciencia ficción escrita por mujeres, especialmente, en el ámbito hispánico¹². La madre de las escritoras de ciencia ficción ha desaparecido igual que Metis, y de ahí la necesidad de liberar a Metis, cuya fuerza radica en que tiene la posibilidad de destruir el patriarcado desde la matriz al resurgir desde el vientre de Zeus. Y cuando Metis se libere ya no será la esposa de Zeus, sino que brotará como un nuevo ser, con una renovada corporalidad tras la metamorfosis experimentada al fusionarse con ese Otro que la engulló. Metis, como quimera, como monstruo, como híbrido entre lo masculino y lo femenino, nos permite pensar en la generación de un nuevo mito presentándose como un ser renovado que ya no puede ser la mujer que fue, ni tiene intención de volver a serlo. Para liberar a Metis nos tenemos que

¹² En el 2016 se ha creado la «Red de escritoras de ciencia ficción en España y Latinoamérica» (RECFEL), cuyo objetivo es el de promover la visibilidad del trabajo de las escritoras de ciencia ficción en el ámbito iberoamericano (narrativa, teatro, cómic, guiones, cine, televisión y poesía), desde el punto de la vista de la creación, la investigación y la crítica. Actualmente funciona como un grupo en Facebook (<https://www.facebook.com/groups/escritoras-cienciaficcion/>) y se prevé que en el futuro se pueda generar una infraestructura mayor.



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

aliar con Atenea, con esa hija que lleva mucho tiempo buscando a su madre y que como diosa de la guerra tiene la capacidad de engendrar a un ejército de activistas que tomen las plazas y los espacios de la producción cultural, para demostrar que otras políticas del imaginario femenino son posibles.

Obras citadas

- Antuña, Sara, y Ana Díaz Eiriz (eds.) (2016). *Alucinadas II*. Gijón: Sportula.
- Astrid, MA (2016). «Las dos puertas de Tebas», S. Antuña y A. Díaz Eiriz (eds.), *Alucinadas II*. Gijón: Sportula, 59-84.
- Baudrillard, Jean (2001). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bostrom, Nick (2011). «Una historia del pensamiento transhumanista», *Argumentos de Razón Técnica*, 14: 157-191.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós.
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Cuboniks, Laboria (2015). *Xenofeminismo: Una política por la alienación*. www.laboriacuboniks.net (Acceso: 15 de noviembre de 2016).
- De Lauretis, Teresa (1989). «La tecnología del género». http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf (Acceso: 12 de diciembre de 2016).
- Delgado, Nieves (2014). «Casas Rojas», C. Jurado y L. Lara (eds.), *Alucinadas*. Gijón: Sportula, 113-138.
- Enríquez, Anabel (2006). «Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género (2006)», *Sputnik Mundo*. <https://mundo.sputniknews.com/noticias/2006062449950745/> (Acceso: 20 de octubre de 2016).
- Flys Junquera, C., y J. M. Marrero Henríquez, J. Barella (eds.) (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Foucault, Michelle (1998). «El panoptismo», *Vigilar y Castigar*. Ciudad de México – Madrid: Siglo XXI.
- García-Teresa, Alberto (2007). «Las aventuras de Emmanuel Goldstein. Usos ideológicos de la ciencia-ficción», *Jabberwock 2. Anuario de Ensayo Fantástico*. Madrid: Bibliópolis, 7-35.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Haraway, Donna (1991). «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Jurado, Cristina (2014). «Prólogo», C. Jurado y L. Lara (eds.), *Alucinadas*. Gijón: Sportula, 7-10.
- _____, y Leticia Lara (eds.) (2014). *Alucinadas. Antología de relatos de ciencia ficción escritos por mujeres*. Gijón: Sportula.
- Lanier, Jaron (1988). «A Vintage Virtual Reality Interview», disponible en <http://www.jaronlanier.com/vrint.html> (Acceso: 15 de agosto de 2009).
- López-Pellisa, Teresa (2015a). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2015b). «Pandoric Dystopias in Latin American Science Fiction: Robotic and Biogenetic Women», *Literature and Arts of the Americas*, 48. 1-90: 79-84.
- _____. (ed.) (2018). *Las otras. Antología de relatos de mujeres artificiales*. León: Eolas.
- _____. (2019): «La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI», *Posthumanas y Distópicas I. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. León: Eolas.



Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción

- Marçal, María Merce (2004). «Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa», *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa, 155-166.
- Martín Junquera, Imelda (2014). «Literatura, industria y medioambiente: estudios ecocríticos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 36: III-VII.
- Martín Alegre, Sara (2010). «Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo», *Dossiers Feministes*, 14: 108-128.
- Martínez, Felicidad (2014): «La Plaga», C. Jurado y L. Lara (eds.), *Alucinadas*. Gijón: Sportula, 43-70.
- Merino, José María (2018). «Una leyenda», T. López-Pellisa (ed.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León: Eolas, 215-234.
- Mies, Maria, y Vandana Shiva, (1997). *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Barcelona: Icaria.
- Pedraza, Pilar (1998): *Máquinas de amar*, Madrid, Valdemar.
- Preciado, Pol B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- Quéau, Philippe (1993). *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Barcelona: Paidós.
- Rhei, Sofía (2016). «Informe de aprendizaje», S. Antuña y A. Díaz Eiriz (eds.), *Alucinadas II*, Sportula: Gijón, 153-178.
- Robinet, André (1982): *Mitología, Filosofía y Cibernética*. Madrid: Tecnos.
- Robles, Lola (2006). «Autoras españolas de ciencia ficción», *Revista Axon*, 141, en línea. <http://axxon.com.ar/rev/141/c-141Ensayo.htm>
- _____ (2008). «Escritoras de ciencia ficción a comienzos del siglo XXI», *Frantástikas*, publicado el 23 de septiembre de 2008, en línea.
- _____ (2014): «Mares que cambian», C. Jurado y L. Lara (eds.), *Alucinadas. Antología de relatos de ciencia ficción escritos por mujeres*. Gijón: Sportula, 139-164.
- _____ (2016). «Escritoras españolas de ciencia ficción: Primera parte», *Supersonic*, 4, edición digital.
- _____ (2018). «Deidre», López-Pellisa, Teresa (ed.), *Las otras. Antología de relatos de mujeres artificiales*. León: Eolas, 253-278.
- _____ (2019). «La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres en el siglo XXI», L. Robles y T. López-Pellisa (eds.), *Posthumanas y Distópicas II. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, Eolas: León.
- Santos, Domingo (1966). *1.ª antología española de ciencia ficción*. Barcelona – Buenos Aires: Edhasa.
- _____ (1982): *Lo mejor de la ciencia ficción española*. Barcelona: Martínez Roca.
- Sauleda Surís, Julia (2016). «El ídolo de Marte», S. Antuña y A. Díaz Eiriz (eds.), *Alucinadas II*, Sportula: Gijón, 107-130.
- Scholes, Robert, y Eric S. Rabkin (1982). *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus.
- Scolari, Carlos A. (2005). *No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Sieselberg*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998). «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», *Orbis Tertius*, 3.6: 175-235, disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- Vallejo, Susana (2016). «Cuestión de tiempo», S. Antuña y A. Díaz Eiriz (eds.), *Alucinadas II*, Sportula: Gijón, 225-241.
- Womack, María (2014). «Black Isle», C. Jurado y L. Lara (eds.), *Alucinadas. Antología de relatos de ciencia ficción escritos por mujeres*. Gijón: Sportula, 213-237.
- Yehya, Naief (2018). «Kitzka 2.1», T. López-Pellisa (ed.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León: Eolas, 243-252.

Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero¹



Irene Sanz Alonso

© Irene Sanz Alonso, 2019

Los animales no humanos han aparecido en un gran número de representaciones culturales a lo largo de la historia de la humanidad. Tal y como apunta Margo DeMello, «los animales han desempeñado un papel relevante en los comportamientos simbólicos de los humanos durante miles de años, a través del arte, de la religión y a través del folclore y los mitos» (2012: 326-327)². DeMello argumenta que en los últimos dos siglos, «los animales continúan siendo personajes principales en la literatura occidental» porque, a raíz de la publicación de la teoría de la evolución de Darwin, la frontera entre el animal humano y el no-humano «sigue desmoronándose» (2012: 328)³. De hecho, la teoría de Darwin y los avances en diferentes ramas científicas han puesto de manifiesto que los animales humanos y no humanos no son tan diferentes como el antropocentrismo ha supuesto: «si los humanos ya no son “el centro del universo” y si nuestras relaciones con los animales son mucho más complejas de lo que se pensó anteriormente, entonces necesitamos estudiarlos de nuevas y diversas maneras; de forma que

continúen retándonos a repensar «nuestras relaciones con “ellos”» (Taylor, 2011: 1)⁴. El emergente campo de los estudios de los animales se ha vuelto cada vez más relevante en la crítica literaria, reflejo de la necesidad de re-pensar las relaciones humanas con los animales no humanos no sólo en la biología y la ecología, sino también a través de «disciplinas que en gran medida han estado previamente interesadas sólo en los humanos (i.e., las ciencias sociales y las humanidades)» (Taylor, 2011: 1)⁵. En los estudios de los animales, «el trato hacia los animales no humanos es el marco analítico clave» (Shapiro y Copeland, 2005: 343)⁶, como en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de gran influencia en la obra de Montero. En dicha novela los animales no humanos desempeñan un papel muy importante a pesar de que la mayoría han desaparecido y, por lo tanto, los únicos que quedan se han convertido en artículos de lujo. La prueba que se usa para distinguir a humanos de androides se basa en la capacidad de sentir empatía hacia los animales no humanos.

¹ Publicación original: «Human and Nonhuman Intersections in Rosa Montero's Bruna Husky Novels», *Science Fiction Studies*, 44.2 (2017): 323-330.

² «animals have played a major role in the symbolic behaviors of humans for thousands of years, through art, through religion, and through folklore and myth». Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías..

³ «animals continue to be major characters in literature in the West»; «continues to crumble».

⁴ «[i]f humans are no longer 'the centre of the universe' and if our relations with animals are much more complex than previously thought, then we need to study them in new—and diverse—ways; in ways which continue to challenge us to re-think 'our' relationships with 'them'».

⁵ «disciplines previously largely concerned only with humans (i.e., the social sciences and the humanities)».

⁶ «the treatment of nonhuman animals is the operative analytic frame».



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

Los seres no humanos también son protagonistas silenciosos en las populares novelas de Rosa Montero *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *El peso del corazón* (2015)⁷. En ellas, Bruna Husky es una replicante de combate que, tras completar el servicio obligatorio, se convierte en investigadora privada. Las novelas mezclan la ciencia ficción y la literatura de detectives en un futuro altamente jerarquizado y plagado de graves problemas medioambientales que afectan principalmente a los ciudadanos con pocos recursos. Acompañamos a Bruna Husky en su trabajo y experimentamos su preocupación ante su incipiente fecha de caducidad como replicante, lo que le dificulta establecer vínculos personales con otros personajes humanos y no humanos.

Bruna Husky interactúa con criaturas no humanas de forma tanto directa como indirecta, y centra su atención en los seres que han sido tradicionalmente colocados bajo la etiqueta de *otro*. De hecho, Bruna también puede clasificarse con esa etiqueta: parece humana salvo por algunos rasgos físicos que delatan su origen artificial. Las propias luchas internas de Bruna le llevan así a momentos de auto-descubrimiento a través de los encuentros con el *otro* (Cibreiro, 2016: 50). Este ensayo explora la forma en que los animales no humanos son esenciales en cómo Montero reescribe los temas que trató Dick.

Estudios de los animales y ciencia ficción

Como género sobre «el encuentro con la diferencia» (Roberts, 2006: 17)⁸, la ciencia ficción tiene una conexión especial con los estudios de los animales. En *Lágrimas en la lluvia* y *El peso del corazón* el encuentro con la dife-

rencia se representa por medio de las relaciones con los personajes no humanos, y algunas de estas relaciones se basan en prejuicios y están, por tanto, caracterizadas por el odio y el pensamiento jerárquico. Por ejemplo, muchos humanos ven a los tecnohumanos (el término apropiado que crearon para los seres como Bruna ya que «replicante» se considera un insulto) y a los alienígenas como criaturas inferiores a pesar de sus atributos físicos mejorados. De igual manera, podemos encontrar ejemplos de cómo algunos personajes humanos tratan a otros humanos con desprecio debido a su posición social inferior en un sistema jerárquico que favorece a los ricos, a la vez que se perpetúa la desigualdad al recluir a la gente desfavorecida en las zonas más contaminadas.

Las novelas mezclan la ciencia ficción y la literatura de detectives en un futuro altamente jerarquizado y plagado de graves problemas medioambientales.

Históricamente, la mayoría de los animales han sido definidos en contraposición a los humanos debido a su ausencia de raciocinio. En *Poetic Animals and Animal Souls* (2003), Randy Malamud define la relación entre los animales humanos y no humanos como «jerárquica y fundamentalmente impermeable: nosotros estamos aquí, ellos están allá fuera» (2003: 3)⁹.

⁷ En la fecha en que este artículo fue escrito aún no se había publicado la entrega más reciente de la serie, *Los tiempos del odio* (30 de octubre de 2018).

⁸ «the encounter with difference».

⁹ «hierarchical and fundamentally impermeable: we are in here, they are out there».



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

Lynda Birke plantea que «donde quiera y como quiera que vivamos, siempre nos relacionamos con animales» pero que «estas relaciones han permanecido ausentes en muchas áreas de investigación académica—especialmente en las ciencias sociales y las humanidades, que se han centrado en lo que concierne a los humanos e ignorado a nuestros compañeros de viaje» (2011: xvii)¹⁰. Desde la perspectiva antropocéntrica, los animales no humanos son inferiores por naturaleza, y cuando aparecen en obras literarias suelen ser descritos en términos humanos, cuando no son completamente ignorados. Es necesario que esta representación cambie si se intenta pensar más allá de la barrera entre cultura y naturaleza: «si nos interesamos por los animales, estamos predispuestos a traerles a nuestro mundo en vez de encontrarnos con ellos según sus propios términos y en su propio territorio» (Malamud, 2003: 5)¹¹. Las novelas de Montero muestran cómo la lente a través de la que se suelen percibir los animales no humanos se puede alterar por medio de un proceso de identificación y empatía: «el arte tiene el poder de presentar un relato (aunque incompleto y con errores) de los que es ser un animal distinto a nosotros» (Malamud, 2003: 6)¹². La ciencia ficción es un género especialmente interesante en este sentido porque nos ayuda a imaginar formas alternativas de relacionarnos con los animales no humanos. En *Animal Alterity* (2014), Sherryll Vint destaca las razones por las que es rele-

vante conectar la ciencia ficción con los estudios humano-animales:

Ambos se interesan por cuestiones fundacionales sobre la naturaleza de la existencia humana y la sociabilidad. Ambos se preocupan por la construcción de la alteridad y lo que significa para los sujetos el que los etiqueten como ajenos. Ambos se toman en serio la pregunta de lo que significa comunicarse con un ser cuya vida personificada, comunicativa, emocional y cultural—quizá incluso su entorno físico—es radicalmente distinta de la nuestra. (2014: 1)¹³

En otras palabras, tanto la ciencia ficción como los estudios humano-animales se centran en cómo interactuamos con el *otro*. Vint argumenta que la ciencia ficción siempre se ha interesado en explorar «cuestiones de alteridad y en particular de la frontera entre los humanos y otros seres sintientes» (2014: 6)¹⁴, y la obra de Montero explora este asunto.

El mundo tecnohumano de Rosa Montero

Rosa Montero Gayo es una aclamada autora y periodista española que trabaja en el periódico *El País*, y que ha recibido varios premios por sus diversas publicaciones. Además de sus novelas sobre Bruna Husky *Lágrimas en la lluvia* y *El peso del corazón*, entre sus obras se encuentran *Temblor* (1990), *La hija del caníbal* (1997), *Historia del Rey Transparente* (2005), e *Instrucciones para salvar el mundo* (2008). Montero decidió empezar a escribir ciencia ficción tras décadas de carrera, refle-

¹⁰ «wherever and however we live, we are always relating to animals» but that «these interspecies minglings have been absent from many areas of academic inquiry—especially in the social sciences and humanities, which have focused on what we humans are up to and ignored our co-travellers».

¹¹ «[i]f we are interested in animals, we are inclined to bring them into our world rather than meeting them on their own terms and in their own territory».

¹² «art has the potential to present a valuable (if not complete and flawless) account of what it is like to be an animal different from ourselves».

¹³ «Both are interested in foundational questions about the nature of human existence and sociality. Both are concerned with the construction of alterity and what it means for subjects to be thus positioned as outsiders. Both take seriously the question of what it means to communicate with a being whose embodied, communicative, emotional and cultural life—perhaps even physical environment—is radically different from our own».

¹⁴ «questions of alterity and particularly of the boundary between human and other sentient beings».



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

jando así el bajo perfil del género en España; sin embargo, gracias a la popularidad de la autora, el género ha conseguido mucha más visibilidad.

Inspirada por *Do Androids Dream of Electric Sheep?* y especialmente por la adaptación de Ridley Scott titulada *Blade Runner* (1982), el trabajo de Montero pone de relieve las consecuencias de los problemas medioambientales a los que nos enfrentamos hoy en día: cambio climático, calentamiento global, y extinción de especies. En ese futuro, el calentamiento global ha hecho que el nivel del mar aumente dos metros, inundando el 18 % de la superficie de la tierra (2011: 125). Montero destaca también cómo esto afecta a los animales no humanos, sobre todo a los osos polares. Además, en estas obras Montero describe un mundo en el que grandes compañías son dueñas del aire limpio y cobran por él a los ciudadanos, hasta que el Tribunal Constitucional declara ilegal esta práctica. Sin embargo, la situación no mejora ya que las zonas verdes, aquellas con aire limpio, rápidamente imponen un impuesto de residencia que la gente sin recursos no puede permitirse. Por lo tanto, las verdaderas fronteras que separan las regiones se basan en el dinero: aquellos en los niveles más bajos de la sociedad son los más afectados por la contaminación. De esta forma, la gente sin recursos es castigada por partida doble: en primer lugar, el rígido sistema social jerárquico en el que viven dificulta que puedan ascender a los niveles superiores; en segundo lugar, la gente sin dinero es más propensa a sufrir problemas de salud al vivir en zonas contaminadas. La relevancia de los problemas medioambientales en estas novelas muestra la preocupación de la autora por el bienestar del planeta, una preocupación que también pone de manifiesto en entrevistas. Montero cree que, aunque tampoco deberíamos ser alarmistas, la situación es mucho más seria de lo que podemos pensar (Cibreiro, 2016: 54). Sus novelas muestran

las posibles consecuencias futuras de la crisis medioambiental, invitando a que los lectores reflexionen sobre las repercusiones de nuestra falta de acción.

En otras palabras, tanto la ciencia ficción como los estudios humano-animales se centran en cómo interactuamos con el *otro*.

La contaminación es un elemento esencial en el marco de la novela, no sólo como problema medioambiental sino también como indicador del nivel socioeconómico de los protagonistas. Montero utiliza el término pulmones para referirse a las zonas de aire limpio a las que se accede mediante pago. Estos parques son parecidos a los parques vegetales, pero con árboles artificiales que «absorbían mucho más anhídrido carbónico que los parques auténticos y realmente se notaba la elevada concentración de oxígeno» (2011: 73). El narrador explica que mientras que al principio los árboles artificiales se crearon de forma que se asemejaran a árboles reales, posteriormente los ingenieros decidieron crear modelos más eficientes: «como enormes pendones de una finísima red metálica casi transparente, tiras flotantes de un metro de anchura y tal vez diez de altura que se mecían con el viento y producían pequeños chirridos de cigarra» (73). A pesar de su artificialidad, Montero consigue imbuir de vida a estos árboles al comparar el sonido que producen con el de una cigarra, y al visualizarlos como seres parecidos a cetáceos: «cruzar el parque era como atravesar las barbas de una inmensa ballena» (73). La artificialidad imita a la vida, y al igual que los replicantes susti-



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

tuyen a los humanos, los árboles reales han sido reemplazados por estructuras más eficientes en un mundo en el que los árboles naturales no pueden absorber las cantidades de contaminantes que los humanos producen.

Otra cuestión medioambiental con un papel relevante en la novela es la pérdida de biodiversidad, planteada como una consecuencia directa del calentamiento global y de la contaminación. En *El peso del corazón* vemos un ejemplo de esta relación cuando Bruna visita una selva tropical durante un viaje virtual y remarca que ya no quedan lugares así «salvo en las exclusivas fincas de los hoteles de lujo» (2015: 139). En esa selva virtual Bruna ve un gorila comiendo algo de fruta, una imagen que le trae a la mente cómo «hacía casi un siglo que se habían extinguido todos los grandes simios: los chimpancés, los gorilas, los orangutanes, los bonobos. Quedaban unos pocos cientos en reservas» (139). La aparentemente mayor conciencia ambiental que refleja la protagonista llega demasiado tarde como para transformar la desastrosa situación. Por ejemplo, aunque el consumo de carne continúa, la novela relata que los métodos que se usan para acabar con los animales no humanos en los mataderos legales están regulados por la ley. Además, dichos métodos son mucho menos controvertidos que los que existen hoy en día ya que las regulaciones legales (para matar cerdos, en este caso) incluyen «anestesia y electropunción» (2011: 68). Asimismo, el número de mataderos alrededor del mundo se ha reducido «en parte por la creciente sensibilidad animalista y en parte porque, para reducir las emisiones de CO₂, el Gobierno obligaba a sacar una carísima licencia para comer carne» (69). Estos cambios legislativos parecerían casi imposibles en la actualidad, especialmente si consideramos la cantidad de carne que se consume diariamente. Si nos centramos específicamente en el contexto español, esta reforma resulta especialmente excepcional. El enfrenta-

miento entre los defensores de los derechos de los animales y aquellos que alegan que las corridas de toros son una tradición cultural hace que la prohibición de estas últimas sea inconcebible en este momento.

Intersecciones humanas y no-humanas

Aunque muchas especies de animales no humanos se han extinguido en el mundo de Bruna Husky, se han introducido otras criaturas. En *Lágrimas en la lluvia* Bruna adopta un pequeño ser alienígena, un bubi, también llamado «glotón» por su voracidad. Este pequeño mamífero alienígena doméstico se convierte en una mascota muy popular en la Tierra debido a su capacidad de adaptación y a su resistente constitución. Cuando Bruna encuentra al bubi, lee un artículo sobre esta especie en el que se cuenta que las asociaciones animales habían estado luchando por conseguir que esta especie recibiera la misma consideración taxonómica que la otorgada a los grandes simios, reconocidos como animales sintientes. Debido a la obsesión por su fecha de caducidad, a Bruna le resulta difícil establecer vínculos profundos ya sea con criaturas humanas o no humanas, ya que sabe que en una fecha señalada dejará de vivir. Aunque al comienzo de su relación Bruna trata al bubi con cierta rudeza, poco a poco desarrolla hacia la mascota una actitud más cariñosa.

Las relaciones más interesantes que tiene Bruna con seres no humanos revelan cómo Montero usa las metáforas, especialmente el uso de términos animales para referirse a ciertos personajes. Por ejemplo, el propio nombre de la protagonista, Bruna Husky, hace referencia a una raza muy conocida de perros de trineo. Igualmente, el policía que ayuda a Bruna en varias ocasiones, y hacia quien tiene sentimientos contradictorios, se llama inspector Paul Lizard, lagarto en inglés. Otra de las estrategias que usa Montero



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

para interconectar el mundo humano y el no humano se desarrolla a través de este proceso de identificación. Por ejemplo, uno de los escenarios más emblemáticos de las novelas es el Pabellón del Oso. Este Pabellón es el lugar en el que Bruna queda con uno de sus informantes, quien resulta ser el hombre que diseñó la memoria artificial de Bruna usando sus propios recuerdos y experiencias, haciendo a Bruna un androide único. El Pabellón del Oso se construyó durante la Exposición Universal de Madrid con el fin de modernizar el tradicional símbolo de la ciudad: un oso comiendo de un madroño. La autora explica que los osos se han extinguido hace medio siglo cuando se derritió el hielo del polo Ártico (2011: 185) y describe la crueldad y el horror de cómo estos animales, y posiblemente muchos otros, murieron:

Unas muertes lentas y angustiosas para unos animales capaces de nadar desesperadamente durante cuatrocientos o quinientos kilómetros antes de sucumbir al agotamiento. El último en ahogarse, o al menos el último del que se tuvo constancia, fue seguido por un helicóptero de la organización Osos En Peligro. (185)

Aunque los osos están extintos, parte de su sangre y de su información genética se almacenó y se usó para ayudar a que la presidenta Inmaculada Cruz «obtuviera su nuevo símbolo para Madrid» (186). Usando la misma técnica con la que se crean tecnohumanos, los bioingenieros crearon una osa llamada Melba. El Pabellón del Oso se convierte en un lugar emotivo para Bruna porque siente un vínculo especial con Melba, ya que ambas son criaturas femeninas creadas mediante bioingeniería y con una edad similar (186). Melba ha sido creada varias veces durante años y esta identificación con la osa se vuelve más significativa cuando más tarde en las novelas descubrimos que el modelo usado para crear a Bruna no es único, al menos no su cuerpo:

como Melba, también ella ha sido producida en masa. Hacia el final de la primera novela, Bruna visita el Pabellón y es entonces cuando el lector puede percibir de forma más clara el vínculo entre ellas:

Al otro lado, Melba la miraba con sus ojos negros como botones. Bruna apoyó la palma de las manos en el cristal, intuyendo el peso y el empuje del agua, la turbia potencia de esa otra vida. Y por un instante se vio junto a la osa, flotando las dos en el azul del tiempo. (467)

Otra cuestión medioambiental con un papel relevante en la novela es la pérdida de biodiversidad, planteada como una consecuencia directa del calentamiento global y de la contaminación.

El importante papel que la osa desempeña en la novela puede entrescribirse al observar la portada de una de las ediciones españolas del libro, en la que aparece un oso polar mirando directamente al lector bajo la superficie del agua, igual que Melba mira a Bruna. En *El peso del corazón* esta identificación se intensifica y se centra en su necesidad de privacidad. De esta forma, Bruna llega a odiar «cualquier intrusión en su intimidad, en esa guarida de oso solitario, en el reservado y sagrado cubil de la fiera» (2015: 110). Más tarde, Bruna se identifica con un «lobo sin ma-



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

nada» y después de nuevo con la osa: «un oso gruñón y solitario, una criatura que rehúye el contacto con los demás; ella era como Melba, única en su especie, nadando en el vacío inmenso de su tanque de agua» (289). Aunque Bruna es una replicante y ni siquiera el único modelo de su tipo, la singularidad de sus recuerdos la hace diferente a todos los demás androides. Esta originalidad hace que se sienta sola, una actitud que refuerza al rechazar, al menos al principio, a las demás criaturas con las que entra en contacto.

Los tecnohumanos han coexistido con los humanos durante un tiempo en el mundo recreado en las novelas, pero aún podemos percibir la tensión entre ellos como una especie de especismo.

Continuando con los procesos de identificación, Montero establece en *El peso del corazón* un paralelismo entre los tigres y los tecnohumanos en general, y Bruna en particular. Bruna se ve a sí misma como un «un tigre atrapado en la diminuta cárcel de su vida» porque es consciente del corto periodo de existencia que tienen los tecnohumanos: desde el momento en que son activados, saben que su fecha de caducidad es aproximadamente una década después (11). A lo largo de las novelas Bruna repite continuamente el número de años, meses y días que le quedan como una especie de obsesión. Los androides además comparten características físicas con los tigres,

tales como «los ojos felinos de pupila rasgada» (13). Así como la primera novela termina con la identificación de Bruna con Melba, la segunda comienza con otra identificación animal, también anticipada en la portada de la edición española del libro, el perfil de un tigre blanco. Físicamente, Bruna es una mujer fuerte con las características típicas de un androide de combate, haciéndola parece invulnerable. Su caracterización muestra que es una persona muy sensible, incluso cuando intenta ocultar su dolor y sus sentimientos por medio de respuestas groseras y distanciamiento. Por lo tanto, como el tigre enjaulado y la osa clonada, Bruna es un animal salvaje en la prisión de su corta vida, una criatura de apariencia impresionante y, sin embargo, vulnerable.

Los tecnohumanos han coexistido con los humanos durante un tiempo en el mundo recreado en las novelas, pero aún podemos percibir la tensión entre ellos como una especie de especismo y, de hecho, esta tensión es un elemento esencial en el argumento de la primera novela. Una de las razones de este especismo, y al mismo tiempo uno de los pilares que lo sostiene, es la falta de igualdad entre humanos y androides. Por ejemplo, los androides tienen prohibido viajar a ninguna de las dos Tierras Flotantes que orbitan alrededor de la Tierra: el Estado Democrático del Cosmos y el Reino de Labari. También carecen de los mismos derechos que los humanos en la Tierra, e incluso a veces son tratados de forma degradante. El retrato hecho por Montero de estas actitudes especistas incluye referencias a animales no humanos. Cuando Bruna visita su bar favorito, un borracho muestra su desagrado: «Lárgate, monstruo asqueroso. Márchate y no vuelvas. Os vamos a exterminar a todos como ratas» (2011: 207). El especismo animal impregna el lenguaje humano aun cuando la mayoría de los animales se han extinguido. El odio humano hacia los tecnohumanos aparece también en *El peso del corazón*: «Si los reps no sabéis controlarlos, habrá que exterminarlos como a perros



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

rabiosos» (2015: 18). La figura del perro rabioso también aparece más tarde cuando Bruna lleva al hospital a la niña que está cuidando provisionalmente, Gabi. Debido a su comportamiento violento (la razón por la que la lleva al hospital es porque Gabi la muerde) Bruna comenta que «los sanitarios que se llevaron a Gabi la trataban con el mismo recelo y prevención con que manejarían a un perro rabioso» (44). Esta analogía se hace en dos contextos diferenciados: primero, un policía humano dice las palabras de forma peyorativa cuando se refiere a Bruna Husky y a los demás tecnohumanos; segundo, Bruna usa el concepto de «perro rabioso» para referirse al violento comportamiento de Gabi. De esta forma podemos ver que, aunque el apelativo tiene connotaciones negativas, los usos no son equivalentes: el policía sugiere el exterminio, pero Bruna usa el apelativo como si se tratara de una enfermedad que necesita ser tratada con cuidado. Una última referencia a los perros aparece cuando Bruna va a un funeral y se da cuenta de que no hay replicantes dentro del crematorio. Cuando contempla el exterior a través de la puerta todo lo que ve son unos veinte tecnohumanos de combate como ella, trabajando como guardaespaldas privados para gente poderosa: «Perros bien adiestrados que se dejaban fuera, para no desmerecer la ceremonia» (136).

Aunque Bruna es una replicante y ni siquiera el único modelo de su tipo, la singularidad de sus recuerdos la hace diferente a todos los demás androides.

Los tecnohumanos no son los únicos personajes asociados a animales no humanos de forma negativa. Por ejemplo, a veces se refieren a las personas de clase baja como «polillas», quienes «si se arriesgaban a vivir de modo clandestino en zonas de aire limpio que no podían pagar, era por el miedo a los daños innegables que la contaminación producía en los críos» (2011: 209). La autora explica que se usa el término polillas porque «venían atraídos por la luz del sol y por el oxígeno» (209) de las zonas limpias y acuden en masa a ellas a pesar del riesgo. Cabe destacar que también los tecnohumanos tienen prejuicios hacia los humanos, tal y como revela la primera frase de la segunda novela: «Los humanos eran lentos y pesados paquidermos, mientras que los replicantes eran rápidos y desesperados tigres, pensó Bruna Husky, consumida por la impaciencia de tener que aguardar en la cola» (2015: 11). Aquí, la actitud de Bruna hacia los humanos es de superioridad, pero también podemos percibir resentimiento e impaciencia ya que piensa que los tecnohumanos pueden trabajar de forma más eficiente. Con su obra, Montero nos empuja hacia el respeto ante la diferencia en vez de limitarse al resentimiento, es decir, nos insta a ver valor y riqueza en todas las formas de vida, ya sean humanas o no humanas.

Conclusión

El mundo creado por Rosa Montero sufre las graves consecuencias del cambio climático: el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad. Es interesante leer estas novelas desde el enfoque de los estudios de los animales porque los animales no humanos, al igual que los humanos sin recursos económicos, son los que más se ven afectados por estas crisis. Montero nos muestra la profunda conexión entre estas formas de discriminación, material y figurada. Por medio de la identificación de Bruna con lo



Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero

no humano, podemos experimentar lo que significa ser el *otro* de dos formas: como una tecnohumana considerada una ciudadana de segunda clase, y como una no humana a punto de extinguirse. Malamud hace notar que «convertirnos en animales nos permite ver las relaciones humano-animales como versátiles en vez de dogmáticas y jerárquicas» (2003: 13)¹⁵. Con sus novelas Montero nos invita a identificarnos con el *otro* no-humano, ya sea un tecnohumano o un oso. Carmen Flys Junquera destaca que aunque podemos ver cómo la naturaleza, los animales no humanos, y los pobres sufren dominaciones paralelas, Montero también nos da esperanza al «dotar a los *otros* terrestres con respeto y consideración moral»¹⁶. Mientras que en *Do Androides Dream of Electric Sheep?* de Dick los replicantes pueden detectarse por su falta de empatía hacia los animales no humanos, en las novelas de Montero es la protagonista replicante Bruna la que mejor se identifica con ellos.

Obras citadas

- Birke, Lynda (2011). «Preface: In Hope of Change: Rethinking Human-Animal Relations?», N. Taylor y T. Signal (eds.), *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*. Leiden: Brill, VII-XX.
- Cibreiro, Estrella (2016). «Entrevistas a María Reimóndez, Rosa Montero y Julia Otxoa: El arte de la escritura y el activismo», *Romance Studies*, 34.1: 43-63.
- DeMello, Margo (2012). «Animals in Literature and Film», *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York (NY): Columbia University Press, 325-341.
- Flys-Junquera, Carmen. «Wolves, Singing Trees and Replicants: Ecofeminist Readings of Contemporary Spanish Novels» (en prensa).
- Malamud, Randy (2003). *Poetic Animals and Animal Souls*. New York (NY): Palgrave.
- Montero, Rosa (2015). *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2014). «El error», R. Ruiz Garzón (ed.), *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*. Barcelona: Fantasy, 161-171.
- ____ (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid: Alfaguara.
- ____ (2005). *Historia del rey transparente*. Madrid: Alfaguara.
- ____ (1997). *La hija del caníbal*. Barcelona: Espasa.
- ____ (1990). *Temblor*. Barcelona: Seix Barral.
- Roberts, Adam (2006). *Science Fiction*. London: Routledge.
- Shapiro, Kenneth, y Marion W. Copeland (2005). «Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction», *Society & Animals*, 13.4: 343-346.
- Taylor, Nik (2011). «Introduction: Thinking About Animals», Nik Taylor y Tania Signal (eds.), *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*. Leiden: Brill, 1-18.
- Vint, Sherryl (2014). *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal*. Liverpool: Liverpool University Press.

¹⁵ «[b]ecoming-animal enables us to see the human-animal relationship as versatile rather than dogmatic and hierarchical».

¹⁶ «endow[ing] Earth's others with respect and moral consideration».

Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno



Miguel Ángel Albújar Escudero

© Miguel Ángel Albújar Escudero, 2019



Luis Othoniel Rosa
Caja de fractales
Buenos Aires: Entropía, 2017.
102 pp.

Aventuraría que, al leer la novela corta de Luis Othoniel Rosa¹, *Caja de fractales*, publi-

¹ Luis Othoniel Rosa es también autor de *Otra vez me alejo* (2012) y de *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* (2016).

cada en marzo de 2017 por Entropía, al lector le asalta la corazonada de que está ante uno de esos testimonios culturales que por su riqueza estética es capaz de contener el *Geist der Zeiten*, el espíritu de la época hegeliano, lo que en nuestro tiempo tal vez se resumiera en la práctica generalizada del meme cultural, pero pensando que juega sobre seguro, creo yo que el lector se equivocaría. En mi opinión, la novela va un tanto más allá, y si bien hace su parte, y lo hace de forma terroríficamente efectiva, en la representación del miedo ante las incertidumbres de nuestro presente²; la obra se sitúa en una perspectiva de género especulativo de ciencia ficción, se trataría de una de esas novelas profundamente morales y por ello políticas, que especula sobre el devenir de la raza humana. Así, Othoniel Rosa muestra una realidad que ya nos está llegando y que será hegemónica en el futuro próximo, con ello nos propone una mentalidad reciclada para adaptarse y sobrevivir en la época del Antropoceno³.

Déjeme entrar en especificidades. Esta novelita en su brevedad sintetiza ideas estéticas y obsesiones filosóficas de gigantes literarios como Philip K. Dick, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia. A riesgo de sonar pedante, ese detalle es algo que salta a la vista a un lector de cierto reco-

² Como el Calentamiento Global, el actual ascenso del totalitarismo en la escena política internacional y la imperturbable acechanza de crisis económicas futuras por abatirse sobre nosotros.

³ Una concepción del porvenir que está resumida perfectamente en la obra de Roy Scranton, *Learning How to Die in the Anthropocene* (2015).



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

rrido crítico-literario y no presenta una especial singularidad. Por el contrario, a mi juicio, hay varios aspectos de la novela que hacen de ella una lectura necesaria y que pueden no ser tan obvios en una primera lectura.

La obra consta de un prólogo, seis capítulos y notas finales. El inicio del librito presenta dos citas: una del *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* de Thomas Munk, obra y autor apócrifos debidos a la mente de Ricardo Piglia⁴ y derivados de la sombra del terrorista Theodore Kaczynski⁵; y otra inspirada por *The Exegesis of Philip K. Dick* (2011), colección de fragmentos de los diarios de Philip K. Dick, aunque en esta cita última Othoniel Rosa juega de nuevo a confundir, fundiendo autor y personaje de la cita al declararla como obra de Horselover Fat, personaje de *Valis* (1981), novela de Dick y sosias del Dick personaje de la misma novela y del Dick autor. Del complejo solapamiento referencial de estos dos textos se infiere que la novela va a proponer un viraje del capitalismo a partir del potencial comunitario del lenguaje y la intertextualidad que este permite.

Seguidamente, el autor introduce y comenta en el brevísimo prólogo un fragmento de las *Metamorfosis* de Ovidio, que aprovecha para reiterar la capacidad adaptativa a través del lenguaje, mediante la actividad del «cuentero» (Othoniel Rosa, 2017: 11), quien crea así una unión fuera del tiempo y el espacio entre seres de todo tipo. Una suerte de comunión al tiempo supra y meta humana que solo se podría dar mediante las propiedades metamórficas de una cadena infinita de contar, escuchar y reapropiarse en un nuevo contar.

El «Capítulo 1/ El año 2028» presenta a cinco personajes: Alice, Alfred, Trilcinea, El Jefe y el difunto Profesor O; y un Puerto Rico en descomposición, en una suerte de paisaje distópico en el que el nihilismo y la desesperación son el estado de ánimo de la mayoría

de la población. Si Alice y Trilcinea encarnan la derrota de una generación que ve cómo el futuro se presenta muy negro, mucho más negro de lo que un pasado despreocupado e indiferente había previsto, Alfred es retratado a la manera de una Casandra narcisista, El Jefe es un remozo del héroe romántico, naturaleza que queda cristalizada en su breve aparición en la novela; también está el difunto Profesor O, una evocación melancólica de épocas pasadas que adquirirá una mayor dimensión a medida que la novela avanza. Por último, queda en suspense la identidad del narrador tan misterioso como omnisciente, que escribe esta crónica del colapso de la civilización tal como la entendemos hoy en día.

[...] encarnan la derrota de una generación que ve cómo el futuro se presenta muy negro, mucho más negro de lo que un pasado despreocupado e indiferente había previsto.

El consumo de drogas es asimismo un elemento recurrente. Las drogas, de todo tipo, debido a su uso extendido y normalizado son una suerte de suplemento, que los personajes consumen como si fueran prótesis psicológicas necesarias para soportar el presente: «maneras de mantener el horror en el perímetro» (Rosa, 2017: 17). Se contraponen a la escasez de comida que ha reducido la sociedad a un sistema de trueque primitivo, pero efectivo, y que pone de relieve los fundamentos podridos de una isla en la que el cierre de las escuelas como medida de protesta social implica una segura hambruna infantil.

⁴ *El camino de Ida* (2013).

⁵ Más conocido popularmente como «Unabomber».



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

Se sugiere que la única posible salvación vendrá de la mano del lenguaje: «Hay sal en las conversaciones. Sal para preservar algo en medio del descojonamiento del mundo» (19). Conversaciones que promuevan lo colectivo más allá del capitalismo de Estado, planificando con ello una «*Catedral*» ocupada, importante concepto, por maestros y estudiantes como únicas clases sociales válidas en el nuevo presente por llegar. Las medidas de resistencia política de las que hablan los personajes tienen sus inmediatos antecedentes en subversiones de nuestro pasado cercano, motivo de la aparición de una referencia al comunismo polaco y a los pitufos que aparecen por mitosis y que posteriormente serán una imagen recurrente en la narración.

La «*Catedral*» responde a la obsesión anarquista por el espiritualismo laico⁶, experiencia mística que está asimismo presente en la ciencia por venir, la única que se asegura puede salvar el futuro de la humanidad. El porvenir queda resumido en la triada de imágenes: «hoyo negro», «catedral» y «agujero negro», una igualación de espacios que anulan el tiempo y permiten el surgimiento de un misterioso «ángel» (26), este último una personificación del futuro distante que nos mira en la hora de la muerte. Porque la muerte es una imagen clave en esta novela, una muerte de la humanidad que posibilitará el surgimiento de otra humanidad, de ahí que se hable de fractales para transmitir la complejidad de un universo que no es estático, sino que se transforma continuamente y que por tanto muere y renace sin cesar. Por eso mismo, la referencia a los muertos que caminan y al sempiterno caminar de «fantasmas peripatéticos» (29).

El «Capítulo 2 / El año 2017» está dividido en cuatro partes: en la primera, el lector asis-

te a un *flashback* que lo deja en la época actual y se cuenta la historia de la boxeadora Cristi Martínez. El «ángel» cohabita con la boxeadora en sus momentos de esplendor, y a medida que su carrera profesional desfallece, esos instantes de vitalidad absoluta se van haciendo más raros hasta desaparecer, el «ángel» se deshace con ellos. Se instaura una continuidad entre la muerte y el amor como un mecanismo de fractales en la narración. El autor lo ilustra bellamente así: «el engranaje del amor sin la mecánica de la muerte» (35).

La segunda parte de este capítulo presenta al Profesor O, todavía vivo, de viaje por las montañas del Colorado y colocado hasta las cejas de una panoplia de drogas, a las que el narrador convierte en «suplementos tecnológicos» (39). Se trata de un fragmento de especial intención especulativa, en el que se desarrolla una teoría del «intelectual subversivo» (40) en el mundo capitalista mediante un ejercicio de construcción en positivo y deconstrucción en negativo. Si la intención subversiva del Profesor O es digna de elogio, por su abogar por un mundo más justo e igualitario, asimismo el narrador reconoce el provecho crematístico que dicho papel le aporta al sujeto que lo ocupa y cómo está integrado dentro del engranaje capitalista. El personaje de Alice también se encuentra presente en la escena, dando la replica a los razonamientos del Profesor O, ofreciendo una operación peripatética de reflexión sobre qué significa estar vivo y estar muerto.

En la tercera parte se anuncia la aparición del libro colectivo titulado *La dignidad*, una obra esencial para la comprensión de la intención del autor de esta novela. *La dignidad* es un libro apócrifo⁷, un texto personalizado para cada lector, lo que lo convierte en una obra colectiva de versiones infinitas. Los úni-

⁶ Que resumió ejemplarmente el antropólogo Gerard Horta en su estudio *De la mística a las barricadas: Introducció a l'espiritisme català del XIX dins el context oculista europeu* (2001).

⁷ Como lo es el *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* de Thomas Munk tramado por Piglia; además, la primera parte de *La dignidad* parece tomar como antecedente la estructura narrativa de «La parte de los crímenes» de *2666* (2004) de Roberto Bolaño.



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

cos elementos estructurales fijos son la portada, el título y la estructura de sus contenidos. Es un libro ideal que se construye a partir de la práctica del fractal, sin las limitaciones que el mercado capitalista de la edición impone a las obras, por la razón de una naturaleza libérrima que hace uso de una tecnología democratizadora, una tecnología que se muestra en este caso liberada, anticapitalista y de principios anarquistas. Se presenta una suerte de reformulación libertaria de Marshall McLuhan⁸: el medio, el libro, es el mensaje, el libro infinito⁹.

En la cuarta parte, el Profesor O entrevé un final del capitalismo, si bien lo hace bajo los efectos de las drogas, lo que le permite abolir la percepción lineal y acelerar el ritmo de los sentidos, llevando a cabo con ello una reflexión sobre la experiencia humana del tiempo y las dificultades de comprensión del universo que causa¹⁰. Se alude a la existencia humana como un movimiento finito que depende de otros, que en el fondo no es sino un quebrado de un fractal mucho mayor. Luego, se nos narra desde el punto de vista de Alice el accidente, muerte y funeral del Profesor O, al caer en un agujero oscuro el Profesor desaparece, pero deja a Alice su palabra¹¹, sus notas en la computadora, el mecanismo que

permitirá la comunicación fuera del tiempo y el espacio, una forma alternativa de vehicular la existencia.

En el «Capítulo 3 / Los años 2037-2040» se da un salto al futuro respecto a los dos capítulos anteriores, saltos temporales que serán una constante en la estructura narrativa. Hay cuatro personajes principales que van a protagonizar la acción: la artista Chilena, el profesor Lagartija, Alice y Lagartijín. La secuencia narrativa nos ofrece una noche de bienvenida con borrachera en casa de los Lagartija, con los que Alice, recién llegada de Bolivia, va a ponerse a vivir por un largo tiempo. Se reproduce una conversación que versa sobre el universo, el futuro, pero también sobre el pasado y la muerte.

[...] el Profesor O entrevé un final del capitalismo, si bien lo hace bajo los efectos de las drogas, lo que le permite abolir la percepción lineal y acelerar el ritmo de los sentidos.

El narrador desconocido explica, primeramente, cómo se ha establecido comunicación con los alienígenas y cómo todo el mundo está entusiasmado y nervioso por conocer las incógnitas del universo. La conversación entre humanos y extraterrestres parece ser la herramienta necesaria para sobrellevar una época de «muerte y cansancio» (55). La conversación, un «catalizador imaginativo» (55), funciona a la manera de las drogas, las prótesis que hacen de la vida una experiencia soportable. Destaca el hecho de que los humanos llegan a las conversaciones del universo

⁸ *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964)

⁹ Lo que enseguida nos recuerda a «La biblioteca de Babel» (1941) de Borges; al contrario que el autor argentino, Othoniel Rosa propone aquí conseguir una solución infinita de libros posibles, tantos como seres humanos haya en la historia de la humanidad. Así, el libro, *La dignidad*, se erige en sinécdoque de la humanidad entera.

¹⁰ Lo que invita a establecer paralelismos con *Martian Time-Slip* (1964) de Philip K. Dick y especialmente con los personajes de Manfred Steiner, niño autista que experimenta el tiempo de forma distinta a la habitual en los seres humanos, y el protagonista Jack Bohlen, quien sufre de esquizofrenia y tiene problemas para distinguir alucinación y realidad.

¹¹ La imagen del personaje cayendo por un agujero negro y desapareciendo, la presencia de otro personaje que lleva el nombre de Alice y el cargado simbolismo que afecta buena parte de la narración, lleva al lector a preguntarse sobre una posible estimación del *literary nonsense* de Lewis Carroll por parte del autor.



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

in media res, lo que supone un paralelismo con el ingreso del individuo en la colectividad. De ahí lo necesario de la conversación, puesto que el universo que describe el autor a raíz del intercambio comunicacional entre humanos y «los azules» (59) solo se puede dar mediante «ondas informativas» (58), por lo tanto es a prueba de capitalismo y de guerras.

Lagartijín transmite el mensaje moral que vertebra el libro: «tenemos que copular universos».

Después refiere las circunstancias de la muerte de Trilcinea. Este personaje alcanza la dimensión de mártir laica, una imagen que el autor tiende a ceder a sus principales protagonistas con frecuencia. Trilcinea fallece, pero lo hace habiendo materializado el proyecto de la «*Catedral*» en el interior de una cárcel modélica de Bolivia. Trilcinea, a palabras de Alice, adquiere un aura de santa, una virgen futurista de esa nueva religión llamada «*muerte feliz*» (63), una santa que administra los sacramentos en los morideros, espacios a la manera de templos donde las drogas y la resignación al propio fenecimiento propician la comunión absoluta y colectiva del individuo con la comunidad.

Luego Alice relata la crónica profética de la «Gran Hambruna» (64) ocurrida en Puerto Rico¹² años atrás y de la que nadie sabe en Nueva York, donde tiene lugar la conversación. El escenario distópico se completa con el dibujo de una estructura económica que acusa una escasez de petróleo a nivel mundial y un raciocinio neoliberal que lleva a tratar a las perso-

nas como sujetos productores, necesarios para crear un excedente de bienes y a los cuales se obliga a morir posteriormente, ya sea de enfermedad, hambruna o asesinados por un Estado en descomposición e hiper militarizado.

Alice padece del síndrome del superviviente, lo que la lleva a culparse de la muerte de sus semejantes, al negarse a poner en riesgo los contactos secretos que le permitieron a ella y Alfred salvar la vida al llegar secretamente a una de las «*Catedrales*». Se trata de un detalle del personaje que da verosimilitud a la narración, pero que también conlleva una reflexión sobre la naturaleza del superviviente y de la responsabilidad individual ante una situación de catástrofe general. De la confesión de Alice se traduce una concepción del ser humano un tanto pesimista por parte del autor, heredera, tal vez, del pensamiento de Thomas Hobbes.

Se acaba por concluir el destino de los personajes, voluntariosos seres que se enfrentan a los estertores catastróficos del capitalismo. Empieza detallando las emociones que experimenta Lagartijín, el más joven del grupo, personificación de las generaciones del futuro, ante las necesidades vampíricas de los viejos: «Ellos necesitan regenerarse con sus ficciones, y eso le produce dosis proporcionales de tristeza y soledad» (68). Lagartijín transmite el mensaje moral que vertebra el libro: «tenemos que copular universos» (68), ya que el conversar crearía espacios de esperanza, neutralizaría la atmósfera apocalíptica y produciría la conexión que uniría a la humanidad con los «*aliens azules*» (69). Lagartijín, como antes El Jefe y Trilcinea, seguirá el camino del mártir al morir por sus ideales anti-depredadores que la guerra, consecuencia natural del capitalismo, impone sobre los supervivientes de ese mundo agotado. Sin embargo su sacrificio no será en vano, ya que si bien no lo llegará a saber, gracias a él se habrá iniciado «una conversación que se extendería por los siglos» (69). Lagartijín personifica otra de las imágenes frecuentes en la

¹² Es necesario destacar que esta novela fue publicada antes de que se produjese la catástrofe del huracán María.



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

narrativa de Othoniel Rosa, la del fundador de sociedades futuras.

El capítulo concluye con la aparición de una suerte de madres de la Plaza de Mayo: «son las madres de los muchachos del primer contacto las que se tiran a la calle» (69), las madres de los muchachos muertos en la última guerra por la electricidad, ya agotado el petróleo, ultimísimo engendro de un capitalismo moribundo. Y la misma Chilena, la madre de Lagartijín, ya fallecido por entonces, en su condición de artista, lleva a cabo su última obra. Se subraya así el esencial valor que tendrá el arte en la época poscapitalista: impone simbólicamente el silencio sepulcral de toda Nueva York y el apagón eléctrico absoluto: «y se calla la Tierra para honrar a los muertos» (70). La Chilena termina por desaparecer después de su obra maestra, Alice y Lagartija con el tiempo se suicidan: «se quitan la vida juntos, siguiendo al pie de la letra las instrucciones de Trilcinea y Alfred sobre la *muerte feliz*» (71). El narrador, bíblicamente, concluye por sentenciar que «solo la letra sobrevive al desastre» (71).

El «Capítulo 4 / El año 2701» está estructurado en seis escenas cronológicas de un futuro lejanísimo, que brotan en la narración como fractales narrativos y que tienen al mismo personaje como protagonista. En un primer momento, se describe una nueva fase humana más allá de la digitalización, en la que la evolución cerebral ha permitido a los seres humanos comprender la razón última de su existencia: «Y nos entendimos finalmente como genes que transportan la información necesaria para la reproducción» (72). Pero al mismo tiempo, con la llegada de los misteriosos «pitufos boxeadores» se comienza a desvelar un surrealismo de calidad lunática.

En la segunda parte del capítulo, el personaje de Alicia de una futura región de Trilce remarca el elemento surrealista mediante repetición y continuidad simbólica de los personajes. De igual manera, la petrificación de los

«pitufos» resulta haber sido anticipada por *La dignidad*, haciéndolo no solo un libro de combate, sino también una lectura profética. Se aúnan con ello acción social con previsión futura, como si el autor nos quisiera dar a entender que los movimientos sociales y sus manifestaciones para derrocar el capitalismo son al mismo tiempo, una utopía pero también una profecía de la humanidad que está por venir. Un género humano del futuro que vive interconectado, como viven las plantas con su internet de micorriza, bajo un mundo de cavernas y cúpulas que permiten la vida creando una sistema ininterrumpido de «*Catedrales*» en las cuales la vida es posible gracias a un ejército de paneles solares.

La tercera parte describe un mundo habitado por «ángeles» de muerte que ocupan las catedrales del pasado, asaltadas de repente por los «pitufos boxeadores», que viven en una temporalidad distinta a la de los humanos del futuro. La relación entre los «ángeles» y los «pitufos» es descrita en términos de simbiosis, en la que los primeros adoptan un papel de juglares de difuntos, cantores de obituarios que convierten a los «pitufos» en piedra, en parte de las catedrales abandonadas. Los «pitufos boxeadores» encarnarían a los muertos por el capitalismo: los estudiantes, los profesores, los héroes rotos, los pobres del mundo; todos aquellos presos por la cárcel del capitalismo, reformulado como una catedral paralizante.

En la cuarta parte se destaca irónicamente cómo el ser humano se interesa por aquello que no puede entender. El narrador reconoce el límite de la episteme científica, y resalta que es precisamente lo que está más allá, la épica de lo desconocido, lo que obsesiona a la humanidad, que también es lo que compone la empresa heroica.

En la quinta parte se descubre que los humanos del futuro también necesitan de las drogas, creando con ello cárceles privadas, que son igualmente catedrales privadas, a las que se las clasifica de «masturbación» (76) por



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

su carácter aislado y solitario, oponiéndolas a la «orgía» (76) que impone un sentido de comunidad. Esas drogas son prótesis que reconectan al individuo con su interioridad, pero en un mundo en el que la conversación ha desaparecido.

En la sexta parte, Alicia, personaje protagonista de este capítulo, entra en la catedral, rodeada de «pitufos» y baila con el «ángel» que vive en ella cantando sus canciones de muertos, se ilustra un escenario de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, con música del guerrero fallecido Inca Valores¹³, apodo de obvia resonancia metafórica. La escena presenta una simbología de alto contenido sexual que está conectada al tránsito, desde la vida hasta la muerte, en definitiva la experiencia humana, fusión entre Eros y Tánatos.

Buscan expandir el dogma de la «muerte feliz» en un mundo quebrantado por hambrunas crónicas.

En el «Capítulo 5 / El año 2033» se representa un episodio temporalmente descolocado, que se sitúa entre el capítulo 1 y el capítulo 3. Se hace al lector sabedor de los pensamientos del «gato» de Alice, Alfred y Trilcinea, mientras estos planean cómo escapar de una muerte más que probable. El personaje del «gato» se erige en una figura casi divina que recuerda a la diosa egipcia Bastet, una figura relacionada con el control de plagas y el cuidado de la progenie; se le añade el hecho de que los personajes crean un moride-

ro en el que cuidan de moribundos, asimilándolos, como se hace con el personaje del «gato», a la diosa egipcia. El «gato», en sus breves monólogos, considera a los tres personajes protagonistas de la novela como sus pares, lo que resulta muy relevante a raíz de la equivalencia simbólica que vertebra el capítulo.

Alice, Alfred y Trilcinea dirigen un lugar de muerte, un moridero, en el que la paz y la armonía acompañan los últimos días de los moribundos, mostrando un modelo comunal de casa para enfermos terminales en el que la muerte es vista como algo natural y tolerable. Los tres personajes están aprendiendo una nueva forma de vivir la mortalidad, desde un espiritualismo laico que recuerda al fenómeno de los órdenes cluniacense y cisterciense. Buscan expandir el dogma de la «muerte feliz» en un mundo quebrantado por hambrunas crónicas¹⁴.

La huida solo puede conseguirse mediante la confesión del moribundo coronel Carlos, único contacto directo con «la gente de la *Catedral*» (83). El personaje del coronel Carlos en su dimensión trágica recuerda al lector a ese otro coronel creado por Gabriel García Márquez¹⁵, especialmente cuando se tiene en cuenta su relación misteriosa con el «gato»: «El coronel Carlos solo encuentra paz en la morfina y la compañía felina» (82).

El coronel Carlos, pese a su breve aparición en la narración, es una figura que reúne múltiples relecturas simbólicas. A la ya comentada, se le suma su carácter de «cuento», una suerte de juglar posmoderno que recupera la tradición oral como forma de socialización total. Es asimismo él quien hace posible con sus suministros¹⁶ la creación del

¹⁴ Excepto en Haití, donde se vive un paraíso sobre la tierra, aunque no en la República Dominicana, lo que lleva a los haitianos a tener que defender sus fronteras, lógicamente. El humor negro y gamberramente político del autor es otra de las constantes de la narración.

¹⁵ *El coronel no tiene quien le escriba* (1961).

¹⁶ El moridero es suministrado con comida, drogas y medicinas desde la «*Catedral*» gracias en último término a una acción traidora del coronel Carlos en contra del gobierno estadounidense.

¹³ Personaje de aspecto muy similar al de Kuato de la película *Total Recall* (1990), de Paul Verhoeven, basada en la historia corta «We Can Remember It for You Wholesale» (1966), de Philip K. Dick.



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

moridero para la consecución del dogma moderno de la «*muerte feliz*», lo que lo convierte en el fundador de una suerte de secta estoica.

También es cronista oral de la historia fractalista y de las teorías del eterno retorno que surgen en su seno como consecuencia del enfrentamiento entre bandos hermenéuticos. Se provoca con ello una ironía que hace del coronel Carlos un personaje borgiano. Lo cierto es que la polémica de los grupos fractalistas que cuenta el personaje recupera el enfrentamiento dialéctico entre aristotélicos y platónicos. Y despierta la sospecha de si el mecanismo fractalista que rige el universo, que lo contiene todo como si «cada cosa está adentro y afuera de cada otra» (84), además de ser un «mantra» del coronel Carlos, no es sino un reflejo del funcionamiento de la literatura oral, auténtica forma de conversación entre tiempos y espacios. El coronel Carlos adquiere una dimensión de profeta bíblico de la que beberán las santificaciones de Alice y Trilcinea, siendo él *gourmet* de múltiples formas de drogadicción.

Alice consigue convencer al coronel Carlos de que les explique cómo abandonar el moridero, que es visto con animosidad por el resto de comunas¹⁷, se proyecta una imagen de huida de los tres amigos coincidente con la descripción de un culto en sus orígenes, siguiendo la pauta de los antiguos cristianos gnósticos o de la hégira musulmana. De igual modo, la descripción de la última noche que los amigos pasan en el moridero tiene un claro paralelismo con la última cena de Jesucristo, escena de moribundos drogados hasta las cachas y a la espera de su fallecimiento próximo. El hecho de que la «*Catedral*»¹⁸, utopía

¹⁷ El miedo ante la muerte es un continuo antropológico bien estudiado por Ernest Becker en *The Denial of Death* (1973); la actitud de los tres amigos frente a la muerte omnipresente y la dignidad con la que atienden a los moribundos, pese a la incompreensión social, empareja antropológicamente esta novela con la película *Departures* (2008), de Yōjirō Takita.

¹⁸ La entrada en la catedral escoltada por la vieja rumaniana remite a *Children of Men* (2006), de Alfonso Cuarón,

bajo tierra, se acabe revelando como un sistema de cuevas, más ciudad subterránea que catacumbas, refuerza la interpretación profético-religiosa.

Acaba por hacer aparición el personaje de Tiago, niño rescatado por El Jefe y líder de la «*Catedral*», pese a tener trece años. El hecho de que sean niños y viejos quienes gobiernan el sistema de catedrales, pues como si fueran fractales hay infinidad de ellas, produce una incompreensión variable: si Trilci parece encantada con el niño, Alice desconfía, compartiendo parte de la paranoia de Alfred, aunque la de este alcanza niveles enfermizos¹⁹. Incluso al «gato» le gusta Tiago²⁰. Éste les explica el tipo de sociedad que están desarrollando, una humanidad del futuro. Es una «economía basada en los recursos y no en el dinero» (92), una suerte de mezcla entre anarquismo, economía planificada y uso masivo de *software* matemático. Les confiesa que su práctica de la «*muerte feliz*» satisface la filosofía de la «*Catedral*» y que le gustaría que siguieran con sus actividades por todo el mundo, ya que, en el periodo de transición que están viviendo, muchos van a morir y los morideros serán necesarios para realizar la «transición».

En realidad, el autor, especialmente en este capítulo, aboga por una suerte de religión laica que tenga como centro de sus prácticas llevar dignidad²¹ a los cuidados paliativos, a

rón, y más específicamente a la aparición del personaje de Marichka.

¹⁹ La paranoia es uno de los recursos que utiliza el autor para emparejar narradores y personajes: la paranoia de Alfred, de Alice y del Profesor O. Paranoia que puede deberse tanto a la ingesta de drogas como al caos del mundo que los envuelve y que es irónicamente el motivo principal por el que toman drogas.

²⁰ Es revelador que el gato llame «pitufo» a Tiago (Othoniel Rosa, 2017: 91), debido a las connotaciones con las que está cargada la palabra a estas alturas de la narración. Así, el narrador establece taimadamente una continuidad entre Tiago y los alienígenas futuros.

²¹ Tampoco es accidental que el libro *La dignidad* del capítulo 2 tenga ese título ni tenga como finalidad poner nombre y apellidos a las víctimas anónimas del capitalismo y erradicar la alienación que produce la razón mercantil.



Caja de fractales (2017), una novelita de ficción especulativa o cómo vivir en el antropoceno

los que desde un prisma religioso los personajes llaman «*muerte feliz*», que es fundamentalmente el procurar un acompañamiento feliz y tranquilo en la transición natural del vivir al morir.

Por un lado, Alfred representa la figura del hombre caduco, un escritor desarraigado, un Maiakovski tal como lo definió César Vallejo²². Por eso mismo es congruente que sea Tiago, el líder-niño de la humanidad futura, que se está imponiendo en el presente, quien ponga fin a su agonía. La muerte de Alfred es idéntica a la de O; el autor juega con el recurso de los personajes espejos y sitúa la narración en un *mise en abyme*, al no saber si es el Profesor O quien escribe a Alfred o es Alfred quien escribe los delirios de la novela, puesto que se declara abiertamente el autor del capítulo 4²³. Por otro lado, Alice y Trilcinea son enviadas a Bolivia como misioneras a que enseñen y extiendan la doctrina de la «*muerte feliz*», ratificando la imagen de santas que ya habían adquirido en el capítulo 3.

En el «Capítulo 6 / De vuelta al año 2018», la escena, confusa, se sitúa después del accidente del Profesor O. El narrador usa el adjetivo «bonito» (97) emparentándose con el «gato» del capítulo anterior, creando una continuidad presente en los anteriores capítulos. Se desarrolla un final enredado, como el mundo que vive el autor, los narradores y el lector; anclado en la alucinación, en la paranoia, en el humor negro, en la esperanza truncada, en el uso omnipresente de la farmacopea y en el interés del autor por cierta desautomatización. Los «pitufos» son bien reales y van a ayudar al personaje, enfermo terminal, a transitar de la vida a la muerte.

Es una «economía basada en los recursos y no en el dinero», una suerte de mezcla entre anarquismo, economía planificada y uso masivo de software matemático.

La declaración «*Nota de los editores*» (99) indica las inspiraciones teóricas que dieron lugar a la creación de la novela y, asimismo, señala los elementos utilizados para el juego intertextual que la vertebra. Desde la voluntad de definir una síntesis ideológica de *Caja de fractales* (2017), muestra las armas afiladísimas que esgrime el autor para la creación de una novela radicalmente combativa.

En resumen, considero que es necesario leer esta novela corta de Luis Othoniel Rosa porque desde una gran sofisticación literaria habla sobre cómo afrontar la muerte y transición inevitable hacia una sociedad poscapitalista. Esta transición nos abocará a una nueva humanidad, el Antropoceno, en la que la existencia humana quedará profundamente modificada y con ella la comprensión de un mundo que necesita de un nuevo humanismo militante para ser digno de ser vivido. Desde un marco de ciencia ficción y religiosidad anarco-laica, la novela propone un nuevo paradigma de relaciones humanas sin dinero ni especulación, pero con conversación y dignidad.

²² Así se apunta en la «nota de los editores», dando pista de la pronta muerte de Alfred.

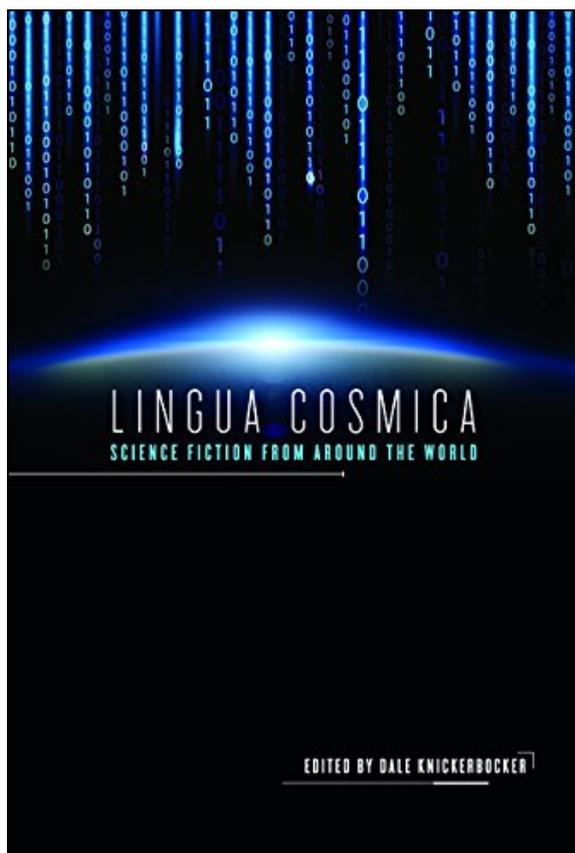
²³ El pequeño fragmento en el que se describe muy brevemente la muerte de Alfred posee un tinte cómico fruto del exagerado narcisismo del finado, que lo hace francamente difícil de soportar como compañía a largo plazo, incluso para el lector.

Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English



Sara Martín Alegre

© Sara Martín Alegre, 2019



Dale Knickerbocker (ed.)
Lingua Cosmica: Science Fiction from around the World
Urbana: University of Illinois Press, 2018
236 p.

The title of Dale Knickerbocker's edited volume *Lingua Cosmica* most likely alludes to Lincos, an artificial language created in the late 1950s by Dr. Hans Freudenthal, a German-born Dutch mathematician, for the purpose of communication with any extraterrestrial species we might contact.¹ Dr. Freudenthal must have been a great optimist, for the likelihood of synthesizing all human languages into something an alien being might grasp is certainly low. L.L. Zamenhof, the Polish ophthalmologist who invented Esperanto in the 1880s,² expressed in the very name of his language—which translates roughly as ‘the one who expects’—the slightly less ambitious hope that all humans might one day understand each other.

Neither Esperanto nor any other artificial language, as we know, has become widespread. Instead, English has become the world's *lingua franca* replacing French, which used to be the main language of international

¹ See *Lincos: Design of a Language for Cosmic Intercourse*. Amsterdam: North-Holland, 1960.

² See his volume *Dr. Esperanto's International Language* (original title *Международный язык*; first published in Warsaw, then part of the Russian Empire by Chaim Kelter, 1887). There in an English translation by Richard Henry Geoghegan (Seattle, WA: Biblioteko Culbert, 2009).



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

diplomacy and of the upper-class European circles (in the 19th century and early 20th century). We tend to forget, however, that the dominance of the English language is a relatively recent phenomenon and far more limited than we assume. English started being spoken massively by effect of the British colonization of many areas of the Earth, mostly throughout the 19th century, but it only became almost compulsory to all humans because of the new Western leadership assumed by the United States after World War II. Still, as Umberto Eco is said to have observed, English is not the most spoken language all over the world: that honour falls to ‘bad English’.³

Anglophone civilization, composed of individuals who are mostly monolingual speakers of English with little inclination (or need) to learn other languages, has given us two main solutions to the problem of interlinguistic communication: computers (Google’s translator, a self-learning A.I., is nonetheless still far from being proficient) and Douglas Adams’s Babel fish in *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979). This alien creature, “small, yellow, leech-like — and probably the oddest thing in the universe” works by feeding on “brain wave energy”; “the practical upshot” of its habits is that if you insert a Babel fish in your ear, “you can instantly understand anything said to you in any form of language”. The fish is, in short, a living universal translator which “by effectively removing all barriers to communication between different cultures and races, has caused more and bloodier wars than anything else in the history of creation”.⁴ Adams’s negative observation is

supposed to be humorous but it hints at how much bloodshed could have been avoided with better interpersonal communication. Or not necessarily, since people also manage not to communicate with each other even when speaking the same language.

**Anglophone civilization,
composed of individuals
who are mostly
monolingual speakers of
English with little
inclination (or need) to
learn other languages, has
given us two main solutions
to the problem of
interlinguistic
communication: computers
and the Babel fish.**

In the absence, then, of a human-made digital device or alien organic creature that can help us overcome the formidable obstacle of language, *Lingua Cosmica: Science Fiction from around the World* uses English to describe the beauties of science fiction written originally in other languages, but mostly still untranslated. “Not only does the translation river run only in one direction”, editor Dale Knickerbocker writes in the Introduction, “it tends to drown local authors,

³ See Eco’s fascinating *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (1993, translated by James Fentress as *The Search for the Perfect Language*, London: Fontana, 1997).

⁴ The quotations are not from the novel but from the radio show that inspired it: *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy: Fit the First*, BBC Radio 4, 8 March 1978

(broadcast date). See also <http://www.bbc.co.uk/cult/hitchhikers/guide/babelfish.shtml>.



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

who find it difficult to publish their work (much less have it translated into English), as local thirst has already been quenched by imports” (vii). The aim of his volume is, therefore, to elicit the curiosity of its Anglophone academic readers (for this is an academic volume) about foreign-language science fiction and thus increase the demand for translation into English, specially of the works by the eleven major authors celebrated by the international contributors. The problem is that although *Lingua Cosmica* is an admirable book as regards its purpose and execution it is also a frustrating volume: readers are unlikely to learn another language to enjoy the science fiction written in it, whereas the flow of translation into English remains a mere trickle rather than a ‘river’.⁵

Knickerbocker expresses his own frustrations as editor, beginning with the difficulties to find expert scholars outside what he calls the ‘Anglophone axis’ (the USA, the UK, and Canada), who were “willing to write the essay in English” (xi). I myself faced a similar difficulty when editing the monographic issue on Spanish science fiction for *Science Fiction Studies*⁶ whose Spanish version is offered in this issue of *Hélice*. I found three possible solutions: most authors wrote their article in English (and have self-translated now into Spanish), others used translation services, and one accepted my suggestion of accepting as co-author a scholar specialising in English Studies, who acted as translator at no cost. The worst option was using professional translators, which is very expensive and does not guarantee, as it happened, the use of the right academic

register. Co-authorship worked much better. In Knickerbocker’s volume all articles have been written originally in English; still, some contributors, though born elsewhere, work in the Anglophone axis, while others are American specialists in foreign sf. It is in any case important to note that the bibliographies incorporate many foreign-language sources (Frelik offers an impressive array of Polish sources). This is extremely important, for we all have the very bad habit of not quoting our peers outside the Anglophone axis, thus making our work invisible at an international level.

Knickerbocker expresses his own frustrations as editor, beginning with the difficulties to find expert scholars outside what he calls the ‘Anglophone axis’.

Knickerbocker’s task as editor is, thus, limited by the scholarly command of academic English around the world but also, he explains, by the impossibility of recruiting specialists in certain areas of expertise. He bemoans the absence from his volume of articles on Brazilian and Bengali-language Indian science fiction (seemingly commissioned but not delivered for whatever reasons) and the impossibility of covering areas such as the Middle East or sub-Saharan Africa, in any of its languages. This means that *Lingua Cosmica* is not the volume its editor set out to produce but the result of a series of inevitable linguistic limitations, which condition our collective academic work in science fiction and in any other area.

⁵ See Rachel Cordasco’s wonderful resource, *Speculative Fiction in Translation* (<https://www.sfintranslation.com/>). For translations into Spanish check the equally excellent *Tercera Fundación* website (<https://tercerafundacion.net/>).

⁶ See *Science Fiction Studies*, #132 (Volume 44, Part 2), July 2017, co-edited with Fernando Ángel Moreno, <https://www.depauw.edu/sfs/covers/cov132.htm>.



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

Spanish-language science fiction is represented by Juan Carlos Toledano Redondo's article on Cuban writer Daína Chaviano and by Yolanda Molina-Gavilán's work on Argentinian author Angélica Gorodischer.

These limitations have direct consequences, logically, in the method used to articulate the volume. The chapters focus, as noted, each on a major author, rather than on the science fiction of a specific nation or language. In the end, though, the balance thus achieved is remarkably good but less than perfect. Spanish-language science fiction is represented by Juan Carlos Toledano Redondo's article on Cuban writer Daína Chaviano and by Yolanda Molina-Gavilán's work on Argentinian author Angélica Gorodischer. Both Toledano and Molina-Gavilán are scholars born in Spain, but Spanish science fiction (meaning that of Spain in Europe) is not represented in the volume. In contrast, Francophone science fiction is represented by Natacha Vas-Deyres's study of French author Jean-Claude Dunyach, and by Amy J. Ranson's reading of Laurent McAllister's fiction, written in Québécois French (McAllister is in fact the fusion of authors Yves Meynard and Jean-Louis Trudel). Québec is the only nation without a state present in the volume but, still, its science fiction is written in French, a major world language — a

situation very different for instance from that of Catalan sf.

Knickerbocker, obviously, does not want to give language or nationality a prominent position, which is why the chapters are arranged following the alphabetical order of the author's surname. However, there are important political reasons which cause some languages to be placed above others and these should not be ignored. Liu Cixin's conquest of the Hugo Award for *The Three Body Problem* in 2015 is a significant instance of the power shifts: it makes sense for a Chinese novel to be welcome into the select club of the best sf since world leadership is fast moving into Chinese hands. What would have been truly surprising is that a novel written originally in the language of a less powerful state or stateless nation would have received that award. Despite this, national power is an issue overlooked in Mingwei Song's otherwise quite comprehensive chapter on Liu Cixin and Chinese sf.⁷

The other languages present in *Lingua Cosmica* are Polish (with Paweł Frelik's analysis of Jacek Dukaj), German (with Vibeke Rützou Petersen's essay on Andreas Eschbach), Japanese (Tatsumi Takayuki's passionate piece on Sakyō Komatsu), Finnish (with Hanna-Riikka Roine and Hanna Samola's joint chapter on Johanna Sinnisalo), Russian (with Yvonne Howell's text on Arkady and Boris Strugatsky), and... English.

If the presence of English is problematic enough in a volume about science fiction which can only be accessed through translation by Anglo-American readers, Alexis Brooks de Vita's focus on Olatunde Osunsanmi is unequivocally controversial.

⁷ Song does not consider the linguistic diversity of China, calling the language which Cixin uses 'Chinese', rather than Mandarin. I am not suggesting, in any case, that *The Three Body Problem* won the Hugo because it is a Chinese novel; what I suggest is that this is an important factor.



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

English-language science fiction outside the Anglophone axis need not be excluded, if we think of authors less known to UK and USA readers (or to Canadians). Australian sf writer Greg Egan, or South-African multi-genre novelist Lauren Beukes, come to mind immediately as good subjects for a possible chapter. They are both, however, white and, seemingly, Knickerbocker wished to include a black African author—or at least one that, though born in axis countries could claim African ancestry.

It might appear in this case that Nnedi Okorafor, the Nigerian-American writer of fantasy and science fiction, was the perfect choice. Instead, de Vita deals with “American-born, Nigerian-identified Olatunde Osunsanmi”, a man who “has written and directed films that might be classified as traditional European/American sf” (151), among them *The Fourth Kind* (2009). De Vita’s article is based on Mark Dery’s well-known suggestion that Africa lacks a significant science-fiction tradition because of the horrors of slavery; as de Vita paraphrases, African-Americans “are, historically, and in reality, descendants of people who were abducted by aliens” (152).⁸ This is a totally valid point, confirmed by the title of Sir Harry H. Johnston’s *A History of the Colonization of Africa by Alien Races*, which is not at all science fiction, but a best-selling propagandistic essay published in 1899 by this prominent British racist explorer and colonizer.⁹

The problem is that de Vita bases her argumentation in defence of Osunsanmi’s *The Fourth Kind* on two debateable premises. One is that critics of European descent have

unfairly praised Neil Blomkamp’s *District 9* but derided *The Fourth Kind* because whites support the work of other whites but misjudge the work of non-white directors. This is, implicitly, a racist comment, from my own white European point of view, as it supposes a general white inability to transcend race barriers which I’d like to challenge. The other premise is that Osunsanmi’s film manages to create some form of syncretism in which alien abduction (of white people in Alaska!) metaphorically stands in for African abduction in Transatlantic Human Trade. “Traditionally”, de Vita writes, “Nigerian metaphysical or supernatural metaphors, such as those attached to the filmic tropes of the owl, its coloring, and abducted victim’s blindness, and the protagonist’s imprisonment, may benefit from cross-cultural translation” (168). But how can average spectators catch cultural allusions of this kind to Nigerian culture? How, if at all, does the American-Nigerian director make sure his public grasp them? If I have stopped to consider this (overlong) chapter in more detail this is because it works as a counterexample of what *Lingua Cosmica* is trying to achieve. It would have been perhaps more desirable to include either a chapter on Okorafor, or deal with Ethiopian-Spanish post-apocalyptic sf film *Crumbs* (2015), which is set in Africa and spoken in Amharic and Afrikaans.

Other issues are worth raising. *Lingua Cosmica* addresses readers very much aware that science fiction is a cultural product born in their nations, mainly the United States and the United Kingdom. Often, the contributors use comparisons to convince their target readers that the foreign writer analysed is a first-rank sf author. The problem is how these comparisons are built. Frelik writes that “Like William Gibson, China Miéville, and Kim Stanley Robinson, Dukaj often uses genre protocols and formulas as tools for thinking through

⁸ Dery, a white scholar, also introduced the term Afrofuturism in the same volume, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (Durham, NC: Duke University Press, 1994).

⁹ See the book, published by Cambridge University Press originally, at https://archive.org/details/cu3192407_4488234/page/n8



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

philosophical and political issues, making science fiction a tool rather than an ending” (24). However, writing that “William Gibson, China Miéville, Kim Stanley Robinson, and Jacek Dukaj often use (...)” etc., including the Polish author in a single list with his Anglo peers, would have worked better to diminish the distance between them. Likewise, Toledano’s conclusion that “Far from becoming an obsolete YA novel”, Daína Chaviano’s still untranslated masterpiece *Fables of an Extraterrestrial Grandmother* (1988), “in the present atmosphere of bestsellers like *Divergent* and *The Hunger Games* could be, with some editing, a major success” (16) is not really the kind of endorsement the Cuban author needs. It comes, besides, as a let-down after his totally deserved high praise of Chaviano, a quality author who stands much above the writers behind the US best-selling novels which Toledano names.

There is more to consider. Frelik informs us that Jacek Dukaj is not only the “most talented” living sf author in Poland but also “a true heir to Stanisław Lem, whom he, I would propose, overshadows in terms of narrative complexity and intellectual density, however blasphemous this may sound in certain circles” (23). Yet, Dujak “is certainly an almost complete enigma to Anglophone readership of the fantastic” (23), for the only two translations of his work are a very early short story (“hardly any measure of the author’s talent”) and a recent e-book novel which “conceptually does not compare favorably to his greatest novels” (23). As a reader, I feel envious that Frelik and his Polish fellow speakers can read Dukaj but also immensely frustrated that I never will (there are no translations in Spanish, either). The new knowledge I have gained from reading Frelik’s article is thus undermined by the impossibility of reading Dukaj, which is (I think) the best way to fix a writer’s name in our mind.

The case of German author Andreas Eschbach is slightly less frustrating, for there are translations of his work in English and Spanish, though not necessarily of the novels that attracted my attention (or that might attract the attention of other readers). One of his main titles, *The Jesus Video*, was made into a poorly received film, and this leads to another complication: sf writers are often unfairly judged on the basis of the lacklustre films that adapt their work, a regrettable situation which, in my view, affects even more negatively non-axis authors like Eschbach. Incidentally, Rützou Petersen calls Eschbach “one of continental Europe’s biggest science fiction stars” (54), even though ‘continental Europe’ does not quite work as a label useful to separate European English-language sf from that in other languages (besides, it awkwardly mixes Irish and British fiction in a single unit). Eschbach, Petersen reports, “insists that European science fiction has its own distinct voice, and, as we have seen, he taps into his own cultural context. Still, no cultural context is only national; rather, it consists of an international, interwoven textum” (67). It certainly does, but whereas 350 million Americans speak English and have access to the same national background, our international European background is split into multiple realities shaped by different languages, and it includes the UK, regardless of Brexit. In which way is Eschbach’s German-language sf, then, representative of what he calls ‘European science fiction’? And what role is played by British sf in this unstable construction?

To say the obvious, it must be noted, besides, that there is nobody in charge of deciding who should get translated into which languages, either in the field of sf or in any other. Yolanda Molina-Gavilán asserts that Angélica Gorodischer is generally acknowledged to be in the same league as Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, and



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

Julio Cortázar, but she “still remains relatively unknown in the Anglophone literary world” (73). Luckily for Gorodischer, whose style is “informed by Anglo-American 1960s feminist science fiction” (78), her friend Ursula le Guin (they met in 1988), translated her novel *Kalpa Imperial* (1983) as *Kalpa Imperial: The Greatest Empire that Never Was* (2003, published by Small Beer Press).

Even so, translation does not guarantee readers’ awareness, no matter how prestigious the translator may be. Since the translation of foreign-language sf is subjected to personal interest —like that manifested by le Guin or by the few illustrated Anglophone publishers who read in other languages— the time lag is also inescapable, with major works being issued in translation into English even decades after their original publication, or never. Tatsumi Takayuki suggests that since Sakyo Komatsu’s *The Day of Resurrection* (1964) was not translated into English, American author Michael Crichton could borrow its plot for his hit *The Andromeda Strain* (1969), supposedly from the screenplay for the film *Virus* (finally made in 1980). Whether this claim is true or false is an irrelevant issue: what truly matters is Takayuki’s frustration at how Crichton conquered a colossal international fame, out of reach for Komatsu.

There is more to translation, many issues that hardly ever get considered. Take Liu Cixin’s *Three-Body Problem*, translated into English by the American sf writer of Chinese parentage Ken Liu, himself a Hugo Award winner (twice, for his short fiction). I’m positively mystified by Song’s comment that Liu “has fine-tuned Liu Cixin’s novel with a smooth combination of the original Chinese text’s dynamism and the stylish accuracy and neatness of American sf” (107). Does this mean, in any way, that Liu’s version is very different from Cixin’s original? My personal experience of Liu’s translation is, I must confess, quite negative —this is, most

obviously, a text in which Liu’s authorial presence intersects badly with Cixin’s voice. In contrast, the Spanish translation from Mandarin by Javier Altayó Fenestres, a professional translator, reads very smoothly and seems, from Song’s comments, to be closer to the ‘dynamism’ of the original text. I did not, however, enjoy Cixin’s focus on (his own words) “the worst of all possible universes” (in Song 120). “Compared with other Chinese science-fiction writers”, Song sums up, “Liu Cixin is the most cold-minded about the limitations of humanity, a critic of humanism and a disbeliever in optimism” (122). I thank him for the warning. The question, though, is that after reading ultra-pessimist Liu Cixin I do not really feel inclined to continuing my exploration of Chinese sf, at least until I get better acquainted with it. If I go down that road, I will certainly avoid English translation whenever the Spanish version is available.

All the articles in *Lingua Cosmica* try to present to the reader not only the work of one author but also as much as they can manage of their national sf tradition.

The final issue I wish to raise is a combined issue. All the articles in *Lingua Cosmica* try to present to the reader not only the work of one author but also as much as they can manage of their national sf tradition. This can be overwhelming —I did feel certainly overwhelmed by the articles on French and Québécois science fiction, as



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

much as I admired the skill of the authors to cram so much in so little space. There is something else at work, which I will call the ‘gods-above’ stance. The diverse attempts at explaining what is unique in each national/linguistic tradition are somehow undermined by a constant deference toward Anglo-American science fiction. Author Jean-Claude Dunyach himself points out that what makes French sf unique is its sensoriality: “We’re a country of perfumers, of cooks, and it can be seen in our literature; therefore, in our science fiction, people work on that sensoriality” (43). Vas-Feyres, however, somehow spoils that uniqueness by declaring that “As a science-fiction writer, Dunyach has been influenced by Samuel Delany, Ray Bradbury, and more particularly by J.G. Ballard” (37), authors who, I’m sure, do not reciprocate the feeling of admiration for French authors.

Clearly, being grateful for the crumbs that fall off the table of the Anglophone gods is not the proper foundation to build a transnational literary history of sf.

This is a constant in most articles: the ‘gods above’ ignore the existence of their worshippers but each single foreign-language sf writer worships a chosen set of them. Most worryingly, Tatsumi Takayuki is infinitely grateful to Junot Díaz for mentioning *Virus* in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) as a favourite film of his nerdish protagonist: “Junot Díaz’s emotional allusion to Komatsu’s

work in the twenty-first century in his highly praised novel might be preparing for the resurrection day of Sakyō Komatsu himself as a prophet not only of transnational literary history but also of planetary nuclear crisis” (104). Note that Díaz does not mention Komatsu, but the film adaptation. Clearly, being grateful for the crumbs that fall off the table of the Anglophone gods is not the proper foundation to build a transnational literary history of sf: we have to push them aside, and make room for all these other authors using other languages at the same imaginary round table.

Judging from what Yvonne Howell has to say about Russian brothers Arkady and Boris Strugatsky, the key to international success is not looking up to the gods but paying close attention to one’s own background (as all Anglo-American authors do...). The Strugatskys, Howell defends, “shaped their science fiction in a way that could record the distinctive tensions in the Soviet cultural Zeitgeist of their times” and beyond, into Putin’s times (202). Of course, it was truly unfortunate that the USSR’s harsh regime kept its citizens cut off from external influence but perhaps it is no accident that one of the Strugatskys most fascinating work is *Hard to Be a God* (1964), for this is what they are among foreign-language authors. Just don’t forget this: the first English translation of this outstanding novel by Wendayne Ackerman (published in 1973) depended on an intermediate German translation from Russian. Only in 2014 did the Chicago Review Press offer a direct translation by Olena Bormashenko. Whatever Anglophone sf fans read between 1973 and 2014 was not at all close to the Strugatsky’s original.

I would not like my reader to think that my opinion of *Lingua Cosmica* is negative, for it is *extremely positive*: it is a splendid eye opener. This is a volume that everyone calling themselves an avid sf reader should



Babel Fish Urgently Needed: *Lingua Cosmica*, or the Difficulties of Accounting for the Transnational Traditions in Science Fiction Using English

read, for it expands our narrow horizons, and this is what sf should always do. Dale Knickerbocker's task as editor is excellent and each single article offers solid, attractive interpretations of the authors and texts selected. I doubt very much that we see shortly human translators replaced by A.I. translators but reading *Lingua Cosmica* I have sorely missed access to fully automated

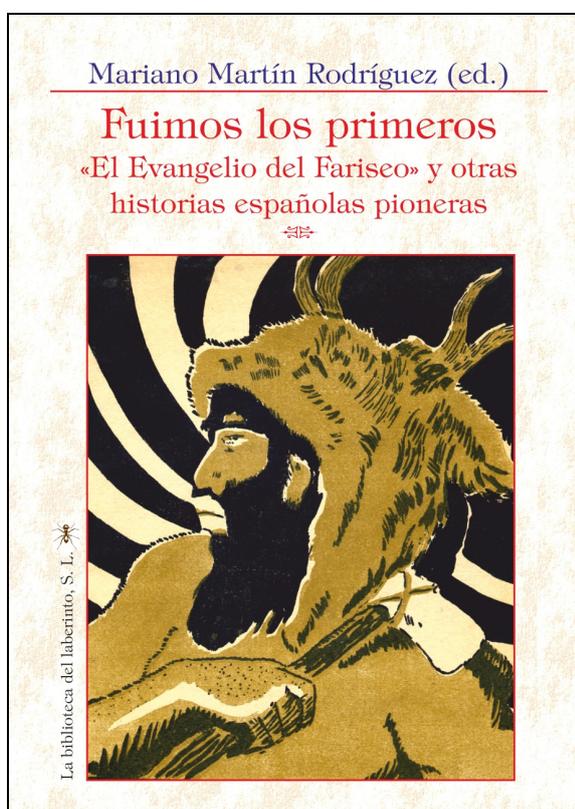
quality translation, or to my own Babel fish, to read all that marvellous international sf. Each language is an irreplaceable beauty which must be preserved from loss but there are occasions when I wish we did have a real *lingua cosmica* beyond English as *lingua franca*. Knickerbocker and his contributors have taken a much welcome step in that direction.

Fuimos los primeros



Juan Manuel Santiago

© Juan Manuel Santiago, 2019



Mariano Martín Rodríguez (ed.)
Fuimos los primeros: «El Evangelio del Fariseo» y otras historias españolas pioneras
Miraflores de la Sierra: La Biblioteca del Laberinto, 2016
269 pp.

Mariano Martín Rodríguez está realizando una labor más que encomiable con el rescate de clásicos españoles decimonónicos de ciencia ficción que aparecen de manera periódica en la colección Delirio de La Biblioteca del

Laberinto. La historiografía del género ya ha normalizado de manera definitiva el papel precursor de Enrique Gaspar, quien inventó la primera máquina del tiempo literaria con su obra *El anacronópete* (1887), ocho años anterior al gran clásico *The Time Machine* de H. G. Wells. Aunque Nil Santiáñez-Tió ya la había redescubierto de manera parcial, un fragmento aparecido en su antología *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, de 1995, Agustín Jaureguizar fue el primero en escribir acerca de ella en publicaciones de *fandom*; en concreto, en una edición en disquete que auspició la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción en 1999. Poco antes, en 1994, la editorial Juventud había reeditado algún título del capitán Sirius (Jesús de Aragón), como *40.000 kilómetros a bordo del aeroplano «Fantasma»*. Daba la impresión de que el *boom* de la ciencia ficción española de los años noventa iba a producir un efecto colateral más que deseable: dar a conocer el inmenso caudal de precursores del género que lo habían cultivado, con mayor o menor éxito y, desde luego, más bien poca visibilidad durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Ni que decir tiene que ese *revival* de la ciencia ficción española prehistórica no se tradujo en resultados visibles, más allá de los artículos de Agustín Jaureguizar (o bien con su propio nombre o bien con su seudónimo Augusto Uribe), y que hubo que esperar hasta los años dos mil diez para que las publicaciones especializadas, sobre todo las académicas, le prestasen la atención que merecía. Proyec-

Fuimos los primeros

tos ambiciosos y totalizadores como la *Historia y antología de la ciencia ficción española*, recopilada por Julián Díez y Fernando Ángel Moreno y publicada por Cátedra en 2014, eran el reconocimiento oficial de que la academia y el fandom se habían puesto las pilas con las exhumaciones de clásicos. El proyecto e-Libris de la AEFCT y la revista *Hélice* ya dieron sendos avisos durante los años dos mil: el proceso de normalización y aceptación de los precursores del género ya era imparable. La Biblioteca del Laberinto, desde las páginas de la revista y la colección *Delirio*, fue un paso más allá al conseguir que autores como Nilo María Fabra, Agustín de Foxá o Luis Araquistáin volviesen a los catálogos editoriales. Con ello ya se había creado el caldo de cultivo necesario para realizar el siguiente salto cualitativo: las recopilaciones temáticas *ex novo* de material clásico. Ya no hablábamos de misceláneas de todo el material representativo de calidad superior a la media o evidente interés arqueológico (casos de *De la Luna a Mecnópolis* o la *Historia y antología...*), ni de las reediciones de los títulos indispensables, sino de algo nuevo: se incentivaban el análisis, la tesis, el estudio. El objeto del rescate ya no era el material en sí, sino aquello que subyacía tras él. Por ese motivo, antologías como *Fuimos los primeros. El «Evangelio del Fariseo» y otras historias españolas pioneras*, editada por Mariano Martín Rodríguez abren una vía más que interesante para el estudio del género en España: no se limitan a presentarnos los relatos sin más, sino que los sitúan en un contexto que no siempre es el que cabría esperar...

... porque, a fin de cuentas, ¿quién nos iba a decir que España, el país del «¡Que inventen ellos!», iba a ser precisamente el país precursor en algunas de las temáticas recurrentes de la ciencia ficción? Mariano Martín Rodríguez nos presenta cuatro relatos en los que, por primera vez en el género, o en España, se presentan los hombres menguantes, los viajes a sociedades de insectos, las reescritu-

ras del *Nuevo Testamento* y la paleoficción, respectivamente. Esta situación, aparentemente contradictoria, podría resumirse en cuatro palabras: Santiago Ramón y Cajal. En efecto, la atávica España estaba dominada por una amalgama de caciques y burgueses adocenados que ya se veía a la legua que no solo no iban a ser capaces de conservar el imperio colonial sino que, además, iban a dejar pasar el tren del regeneracionismo que, de haber triunfado más allá del ámbito literario, de haber impuesto sus criterios al sistema turnista de partidos, habría permitido que España transitase por el siglo XX con cierta dignidad. Ramón y Cajal fue una de las excepciones a este cuadro pesimista, alguien que supo aunar ciencia y literatura y, además de los descubrimientos que lo llevaron a obtener el premio Nobel, escribió algunas historias de género que todavía hoy se pueden leer con agrado y algo más que el mero interés arqueológico.

**... porque, a fin de cuentas,
¿quién nos iba a decir que
España, el país del «¡Que
inventen ellos!», iba a ser
precisamente el país
precursor en algunas de las
temáticas recurrentes de la
ciencia ficción?**

Y aquí reside uno de los grandes problemas de esta ciencia ficción: en muchas ocasiones, su nivel literario es ínfimo y apenas tienen más interés que el meramente académico. Otro problema: la dificultad de acceso a las fuentes y, de existir estas, el sesgo marca-



Fuimos los primeros

damente condescendiente con los géneros populares, que ha hecho que, por ejemplo, la figura fundamental de Emilia Pardo Bazán no se haya estudiado como es debido, pues, de entrada, se infravalora su muy numerosa producción fantástica y policíaca.

Y es que el desprecio forma parte, junto con el chovinismo, de ese ADN tan bipolar que nos es propio, dado a transitar sin solución de continuidad del elogio desaforado a la lapidación sin contemplaciones. El género fantástico ha sido uno de los grandes maltratados por el mundo académico, pero las obras fantásticas españolas de la época que nos ocupa también han sufrido idéntico maltrato por parte del *fandom*. Ello se traduce en la escasez de estudios sobre estos asuntos. El repunte ya mencionado durante los años dos mil diez es una buena noticia, pues de buenas a primeras ha puesto a disposición del lector nada menos que un siglo y pico de ciencia ficción sobre cuya existencia apenas sabíamos nada. Cabe la posibilidad de que, más que un hacer bien los deberes (en el sentido en que los hace Mariano Martín Rodríguez con esta antología), los responsables últimos de esta oleada de rescates son, por supuesto, *El anacronópete* (y, en concreto, su reedición en Círculo de Lectores en el año 2000 y Mino-tauro en 2005), el auge del retrofuturismo y la estética *steampunk* durante los primeros años del siglo, encarnado en la monumental trilogía victoriana de Félix J. Palma (*El mapa del tiempo*, *El mapa del cielo* y *El mapa del caos*) y cultivado con notables resultados por autores (andaluces casi todos ellos) como Luis Manuel Ruiz o Marian Womack, y lo que podríamos llamar *barrocopunk*, y en este aspecto resulta obligatorio referirse a la trilogía ucrónica de Eduardo Vaquerizo que forman *Danza de tinieblas*, *Memoria de tinieblas* y *Alba de tinieblas*. Todas estas obras nos permiten hablar de interacciones reales entre clásicos y modernos, de lecturas provechosas de la ciencia ficción arqueológica desde un presente dispuesto a comprenderlas y desen-

trañarlas para reescribirlas con las preocupaciones propias del siglo XXI. Así como la ciencia ficción anglosajona normalizó el ir y venir a sus clásicos, léanse las reinenciones que Brian W. Aldiss hizo de *Frankenstein* o *The Island of Dr. Moreau*, la ciencia ficción española comienza a bucear en los suyos. Y, como resultado colateral, lee por primera vez, y además lee bien, sus clásicos.

Y, para bucear, nada mejor que una buena carta de navegación; pues esto, y no otra cosa, es lo que ha entregado Mariano Martín Rodríguez con *Fuimos los primeros*: la cartografía fiel y veraz de una parte significativa de nuestra ciencia ficción; en particular, aquella cuyo *novum* fue, valga el juego de palabras, novedoso.

[...] el desprecio forma parte, junto con el chovinismo, de ese ADN tan bipolar que nos es propio, dado a transitar sin solución de continuidad del elogio desaforado a la lapidación sin contemplaciones.

En orden cronológico, el primero de los relatos que se presentan es «El doctor Hormiguillo», cuyo título definitivo data de la reescritura de 1914, aunque ya se había publicado como «El doctor Menudillo» por entregas en 1890-1891 en la revista *El Mundo de los Niños*. Su autor, José Zahonero, había transitado desde el naturalismo radical hasta la literatura burguesa más complaciente, y eso se



Fuimos los primeros

refleja en la solución que le da a la trama. A diferencia de la narración paradigmática de este subgénero, *The Shrinking Man* (1956) de Richard Matheson, el doctor protagonista no mengua por un elemento científico sino por la intervención de un brebaje digamos que mágico que le proporciona un gurú indio. Las aventuras que vive coinciden en gran parte con las del Scott Carey de la novela de Matheson (los inevitables encuentros con un gato y una araña), pero el tono general difiere. Donde Matheson introduce el terror puro ante la mengua entendida como un anticipo de la desaparición, Zahonero entrega una amable lectura ciertamente edificante en la que la esposa de Menu-dillo/Hormiguillo, lejos de preocuparse por asuntos prácticos como el inevitable final de las relaciones sexuales con una pareja de atributos cada vez más reducidos, lo encuentra «mono, gracioso y lindo». Donde Matheson refuta toda relectura satírica de Jonathan Swift y Daniel Defoe, Zahonero ve un edificante viaje a la «vida de hombre meñique, de doctor diminuto, de segundo Gulliver, de Robinsón pitiminí». No parece que Matheson conociera el precedente de Zahonero, y tal vez ni siquiera el que Brian Stableford considera como relato más antiguo de la temática, el francés *Toujours plus petits* (1893) de André Bleunard. (Hablando de lo cual, con este tipo de relatos sucede lo mismo que con los descubrimientos científicos: al tratarse de asuntos que, por decirlo de alguna manera, «flotan en el ambiente», muchas veces se publican de manera casi simultánea.) De hecho, la escaleta de todas estas narraciones es similar, al presentarse de manera sucesiva los diferentes estadios del empequeñecimiento de los protagonistas, y los consiguientes peligros que los acechan, con un nivel de dramatismo más intenso cuanto más pequeña es la amenaza: el episodio del gato es un aviso; el de la araña, un clímax. Pero donde Matheson aprovecha para lanzar una historia existencial de alcance cosmogónico casi staple-doniano (ese final en el que equipara lo infinito de lo infinitesimal), Zahonero adopta la solu-

ción burguesa y adocenada que cabría esperar de la provinciana España de vísperas del desastre del 98: en primer lugar, pospone el desenlace (la versión de 1890-1891 queda inconclusa) y, en segundo, lo reduce todo a un sueño del protagonista, de manera idéntica a *El anacronópete* de Enrique Gaspar. De hecho, según defiende Martín Rodríguez en el posfacio al relato, la primera versión introduce una serie de disquisiciones que se eliminan de la versión definitiva, en la que además se introduce el final claramente acientífico. Cabría, pues, hablar de un claro retroceso en la amplitud de miras de Zahonero, quien, por algún motivo, no contempla una explicación científica e incluso incurre un mensaje antitecnológico que, insiste Martín Rodríguez, no es privativo de esta historia, pues ya se halla presente en el «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno. Se da la paradoja de que la crisis del 98 cercena todo el posible componente innovador o incluso revolucionario, y que un autor capaz de escribir en 1890 una historia precursora de la ciencia ficción a nivel mundial incurre, de manera premeditada, en el «Que inventen ellos» para reescribirla y entregar su versión definitiva veinte años después. Todo un síntoma de lo que fue la España de la época, una metáfora de lo más ilustrativa.

Algo más de enjundia, y muchas más lecturas, tiene «Formio XXVI» (1890) de Sinesio Delgado (1890), que inaugura lo que Mariano Martín Rodríguez llama fantasía mirmecológica; es decir, historias sobre sociedades de hormigas inteligentes, visitadas en la ficción por primera vez por un humano en ese relato de Delgado. Novelas como *La hormiga* (1983) de Pedro Gálvez, o *Les fourmis* (1981) de Bernard Werber, pasan un tanto de puntillas sobre las posibles lecturas políticas de la temática, que, curiosamente, sí desarrollan películas de animación como *Hormigaz* (*Antz*, dirigida por Eric Darnell y Tim Johnson, 1998), aunque en una clave deliberada de relectura *light* de *Animal Farm* (1945) de George Orwell: a fin de cuentas, era una cinta des-



Fuimos los primeros

tinada al público infantil, y de la Dreamworks. La alusión a Orwell no es casual, ya que Sinesio Delgado presenta un dictador, el Gran Hormigón, que tiene mucho del Big Brother de *Nineteen Eighty Four* (1949) de Orwell, aunque a lo mejor tiene más del Jefe Salamandra de *Válka s mloky* (*La guerra de las salamandras*, 1936) de Karel Čapek o, por supuesto, el *kaiser* prusiano de turno. La premisa, sin embargo, sí nos remite al Big Brother y el Bronstein de la novela de Orwell, ese equilibrio de poderes totalmente manipulado que se sustenta en la duda razonable acerca de la existencia de ambos líderes; arquetipos o símbolos, en realidad. Ello, escrito en 1890, tal vez resulte más interesante que el hecho de que se trate de una obra fundacional en la temática mirmecológica, pues nos habla de la manipulación de masas y la desinformación rayana en la hoy llamada posverdad con un lenguaje propio de los siglos XX y XXI. Empero, el culto al líder adquiere connotaciones propias de una religión, y la ambientación distópica parece por momentos acercarse al terror en estado puro, más propio de «Sandkings» (1979) de George R. R. Martin. Se aleja, no obstante, de la tentación, en la que sin duda habría incurrido de haberse escrito décadas después, de trazar paralelismos entre el socialismo y la sociedad de las hormigas. El final de cachava y boina (o arado y boina, más en concreto), por contraste, devuelve las cosas a su justa medida, y nunca mejor dicho. La impresión que deja el relato es positiva, pues funciona como sátira, pero también como ciencia ficción.

«El Evangelio del Fariseo», de Eduardo Gómez de Baquero, se publicó en 1911 y es la primera revisión del *Nuevo Testamento* en clave de género fantástico. Como indica Mariano Martín Rodríguez, la temática de los evangelios apócrifos secretos abarca desde Michael Moorcock y Gore Vidal hasta Andreas Eschbach, sin olvidarnos de Juan José Benítez. A diferencia de la visión radicalmente heterodoxa de *Behold the Man* (1969) de

Moorcock, la parodia rayana en la blasfemia de *Live from Golgotha* (1992) de Vidal, el tonillo a lo telefilm alemán de Antena 3 de *Das Jesus Video* (1998) de Eschbach (bien es que, de hecho, hubo un telefilm alemán basado en la novela) o la máquina comercial que fueron los diez *Caballo de Troya* (1984) de Benítez, el relato de Gómez de Baquero no nos muestra el texto propiamente dicho, sino una conversación en torno a este, de la que se deduce una conclusión rupturista para la época. El tono coloquial sitúa el evangelio en un plano secundario, subordinado a las interpretaciones que efectúan los contertulios. Se nos habla de un manuscrito encontrado del que se entresacan apenas un par de frases, y que conduce de manera inevitable a la duda sobre su veracidad, pues cambiaría la visión que tenemos de Jesucristo y alteraría la esencia misma del cristianismo. El relato, pues, se cimienta más sobre la reescritura de la persona de Jesús, a la manera en que lo hizo Moorcock, con lo que nos vale como un precursor de la ciencia ficción de componente religioso, pero parece jugar en la misma liga ideológica que *La última tentación de Cristo* de Nikos Kazantzakis o los fragmentos dedicados a Poncio Pilatos en *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov. Mariano Martín hila fino y quiere ver en este relato un precedente de los evangelios revelados como *The Book of Urantia* (1955), aunque desde la ficción consciente de serlo; en último término, el estudio de Mariano Martín Rodríguez se remonta a *The Book of Mormon* (1830) como ejemplo palmario de evangelio revelado que trasciende la condición de ficción y, de hecho, se convierte en libro de culto y crea su propia confesión. Nada más lejos de la intención de Gómez de Baquero, cuyos personajes dan por sentado el carácter de falsificación de ese supuesto texto sagrado y, a continuación, le buscan méritos y enseñanzas, aquello de lo que, quitado el elemento ficcional indiscutible, pueda deducirse una enseñanza válida. Al ser una cuestión espinosa, el autor intro-



Fuimos los primeros

duce varios finales alternativos, destinados a matizar en mayor o menor medida el final original; el estudio de Mariano Martín Rodríguez los enumera todos y, no menos importante, enuncia la posibilidad razonable de que Jorge Luis Borges hubiera leído el relato y lo hubiera considerado un referente para escribir «Tres versiones de Judas» (1944) y «La secta de los treinta» (1975). Como se ve, este relato de apenas seis páginas tiene múltiples lecturas y tal vez sea el más influyente de los aquí reunidos.

«Formio XXVI» (1890) de Sinesio Delgado (1890), [...] inaugura lo que Mariano Martín Rodríguez llama fantasía mirmecológica.

El volumen se cierra con el que, sin embargo, podría considerarse el mejor escrito de los relatos aquí incluidos: *En las cavernas*, de Emilia Pardo Bazán, aparecido en 1912. Con él se declara que se habría inaugurado en España la paleoficción o novela prehistórica, en la línea de lo que en esa época escribía J. H. Rosny, aunque el mismo Mariano Martín Rodríguez señalaría luego en una edición exenta de esa novela corta (ediciones 19, 2018) que le precedieron al menos dos cuentos, «El primer amor» (1902), de Francisco Navarro Ledesma, y «Progreso» (1907), de la propia Pardo Bazán, que es un resumen anticipado de *En las cavernas*. El estudioso comienza su ensayo contextualizador refiriéndose a Marcelino Sanz de Sautuola, el descubridor de las cuevas de Altamira. La condición de pioneros en el estudio de la prehistoria parece explicar esta condición del cultivo temprano de la paleoficción en España. Este relato en concreto, publicado como novela corta, adopta la estructura de un folle-

tín para narrarnos la historia de un amor imposible; en concreto, el de una pareja monógama en el promiscuo mundo prehistórico, y cómo todo ello determina la tragedia que los termina alejando de la tribu original y, en última instancia, protagonizando una revolución tecnológica que los convertirá en padres de la humanidad tal como la conocemos. Este enfoque, muy mecanicista, no goza en la actualidad de ningún predicamento entre la comunidad científica, por lo que podríamos considerarlo mala ciencia ficción, si bien entroncaba con lo que se opinaba en su época. Esto, además, nos llevaría a un asunto sobre el que se ha discutido largo y tendido: ¿deben considerarse ciencia ficción las narraciones cuya temática son las ciencias blandas? Cuando *Bellwether (Oveja mansa)*, 1996) de Connie Willis recibió el premio Gigamesh a la mejor novela de ciencia ficción se desató una polémica entre partidarios de considerarla de género, pues a fin de cuentas la sociología es una ciencia, y detractores de este punto de vista. Las colecciones especializadas ni siquiera parecen capaces de resolver esta polémica: la serie des clanes del oso cavernario se publican como novela prehistórica, mientras que los rescates de Rosny sí han llegado a aparecer en colecciones de ciencia ficción; por otro lado, *The Inheritors (Los herederos)*, 1955) de William Golding, se publicó en Minotauro. No parece vislumbrarse un consenso al respecto.

Esto, en cuanto a la posible adscripción del relato de Pardo Bazán al género. En lo relativo a los subgéneros que aborda, podríamos considerarlo incluso un precedente del *greenpunk*, en tanto en cuanto que Pardo Bazán muestra una sensibilidad con lo que ahora llamamos cambio climático. El trasfondo histórico, el final de una glaciación, daría incluso para considerarlo un relato próximo a la temática apocalíptica. Es, en suma, un más que digno colofón para una antología necesaria e innovadora que explora, con textos solventes y un aparato crítico de primer orden, cuatro relatos clave para la ciencia ficción española.

The Master of Time

Antoni Lange

Introductory Note and Translation by David Preece



© David Preece, por la introducción y la traducción, 2019

Antoni Lange (1862-1929) was a prolific and versatile writer, philosopher, journalist and translator. Expelled from Warsaw University by the Tsarist authorities in 1880 for his patriotic activities, he completed his studies in Paris, and remained in that city until Poland re-established its independence in 1918.

Lange lived a life of great success, influence and artistic innovation, including in the field of science fiction. “The Master of Time” (“Władca czasu”) is taken from the short-story collection *In the Fourth Dimension* (*W czwartym wymiarze*), published in 1912.¹ Sadly, in his latter days Lange reacted to his success by becoming sceptical, pessimistic and hermitic, the new Avant-garde generation

criticised and undermined him, and he died in isolation, destitution and obscurity.

‘The Master of Time’ combines in a pleasant way hard science fiction and metaphysical concerns. Despite the use of allegedly superior Hindu wisdom as a justification for its *novum*, this has a natural (a plant from which a substance endowed with extraordinary properties is taken), rather than supernatural character. With it, a scientist is able to observe in accelerated time thousands of years of evolution on a microscopic world. This is a truly alien domain, being mostly free from the anthropomorphism usual in science fiction back then and still today, thus demonstrating Lange’s remarkable speculative and world-building imagination.

¹ The Polish version of “The Master of Time,” along with the entirety of *In the Fourth Dimension*, can be found online at the website www.wolnelektury.pl. This text, which formed the basis for our translation, was taken from the second edition of *In the Fourth Dimension*, published by *Książka*, Krakow, 1912.

Antoni Lange

The Master of Time

On Thursday, during his lunch break, Professor Jan Kanty Szelest returned home at around 1 pm, where the concierge handed him a letter and a small parcel left by the postman. Both letter and parcel bore Indian postmarks, and had been sent by Symforion Larysz.

Larysz was a renowned scientist who had set off for India a year earlier to study the psychophysics of the Brahmins and related matters. He was known in the scientific world mainly as the inventor of a new microscope known as the metamicroscope. Even the finest microscopes cannot magnify objects to more than 1,500 to 2,000 times their size. A body 0.0001 millimetres in length thus attains a size of 0.15 to 0.2 mm.

Larysz's metamicroscope was built in such a way that, thanks to a complex series of convex and concave mirrors connected to an enhanced microscope, an object appeared in the eyepiece magnified to a million times its size, as if it were a metre long.

Professor Szelest studied botany and researched the mysteries of plant structure; he was particularly interested in the circulation of liquids, cell development and the phenomenon of growth. To glimpse growth in action, to perceive its inner essence, penetrate its manifestations – this was Szelest's dream. The Professor greeted Larysz's metamicroscope with boundless enthusiasm, but the apparatus did not solve certain difficulties; to attain the objectives Szelest had set himself, it would be necessary to control time; but how could one become its master? How could one stretch a moment into infinity? In a word, to achieve with the category of time what the microscope had achieved with the category of space? Szelest and Larysz had held forth on these issues at length on more than one occasion.

Concerning the nature of time, Larysz had his own personal, albeit not altogether clear views, and he hoped that Indian psychophysics would fill some of the gaps in his thinking. He had been planning a trip to India for some time, and when this finally came to fruition, he declared that he would immediately inform Szelest of any interesting discoveries. For this reason, Szelest eagerly seized the letter, and hurried to open the parcel. Inside was a small bottle, containing one hundred grams of red liquid, the colour of cherry juice. It had a white label with something written in Indian script that Szelest was unable to read, but below was written in Latin letters: *Anehaspati*.

He opened the letter:

"Dear Jan, finally I can send you good news about our business. Mainly thanks to a piece of good fortune.

Do you remember our Indian colleague from Paris, Mr Rajendralal-Mitra? He is a man as thoroughly grounded in all areas of European knowledge as he is in the ancient wisdom of the Brahmins. It cannot be denied that while Europe has made great technical achievements, it has neglected the mysteries of the human soul. So it is not surprising that when it comes to knowledge of psychological phenomena, we are simply children compared to the bottomless and unbounded knowledge of the Brahmins in this field.

Arriving in the city of Hastinapur, I was fortunate enough to meet Lalamitra, who in fact devotes himself mainly to political matters. Yet thanks to him I was able to make the acquaintance of several Brahmins, such as Nisikanta, Chandraloka, Ramasita and others, men in all ways worthy of the highest respect, both for their virtue and for their wisdom. These people have deeply pondered the nature of time. It is a category entirely sepa-



The Master of Time

rate from that of space, while remaining in close communion with it. Time has not only internal, but also external qualities. If we read in Indian literature that such and such a holy man lived for 10,000 years, this means only that he was able to extend an hour for hundreds of years; thanks to the power of his spirit, he multiplied time at will and increased hundredfold the extent of his life, giving it incredible intensity. According to Indian wisdom, today and yesterday and tomorrow – these are all the same. One minute, engulfed by the power of the spirit, means the same as a hundred years; conversely, a hundred years, when lived as by a plant or mineral, mean as much as one minute. Therefore, the extension of time lies within our power, which is known to the Hindus, and, as I recall, Lalamitra told us that they even possess a certain mysterious plant known as the master of time, which accomplishes by chemical means what others attain through internal refinement. The Brahmins therefore have two ways of extending and increasing time's power, taking control of it, and finally stepping beyond its bounds.

The first method, the more noble, is accessible only to those who achieve the greatest spiritual perfection; through the long cultivation of our spiritual strength, time will stop at our command, retreat to ancient yesterdays or flow into unknown tomorrows; it will coalesce entire centuries into the blink of an eye, or on the contrary stretch one minute into long centuries; eventually, time disappears completely at our command, and we stand entirely outwith its perception; in other words, we achieve immortality. The second method, the lower one, is based on physiological processes, namely the consumption of a certain berry. This method, Nisikanta told me, was, while not enduring, the most appropriate for us thick-skinned, meat-eating Europeans; we will only come to understand the first method a thousand years from now.

In the company of several Brahmins, I set

off for the Himalaya in search of the plant. It is a grass known as anehaspati, meaning the Lord, the master of time; it somewhat resembles our chastetree, agnus castus, and produces small, beautifully coloured berries, similar to nertera depressa. They have a slightly sour taste. Three or four berries are sufficient to transform 15-20 minutes of our ordinary time into hundreds or thousands of years – almost instantaneously.

A very rare plant, it is found only at the peaks of two mountains named Tatravanta and Matravanta, at an altitude of 10-12,000 metres. The ascent is beautiful, but steep and perilous. However, my Brahmin guides led me safely to the summit, where I gathered an excellent supply of anehaspati. Following my return to Hastinapur, I consumed the plant on several occasions in the form of its berries, and found its effect simply wonderful. Through mechanically stretching time, you perceive 4-5 thousand times more phenomena than usual; or rather you break down one phenomenon into 4-5 thousand separate moments, and the whole takes on entirely new and unexpected forms, entirely different from our normal perception.

Microscopic research with the aid of anehaspati opens up worlds of hitherto unknown mysteries. I am sending you the plant in syrup form, as I am afraid that the berries could lose their potency during such a long transit. The syrup is durable, although of course not as powerful as the fresh plant. Take no more than 10-12 drops for one experiment, preferably with a glass of good Burgundy wine. I warn you that after ingestion, you will lose consciousness for one or two minutes; however, after that you may begin your research feeling as if your soul has been renewed. Be healthy, and write to me in Hastinapur with the results of your experiment. Rajendra-Lalamitra sends you cordial bows, as do my Brahmin friends, who know you from my stories. S. Larysz”.

Professor Szelest was stunned. He already



The Master of Time

felt like the master of time, and was eager to take 10 drops of the liquid immediately, but he gathered his composure. — Calm, calm! — he implored himself, and first of all prepared his microscope and adjusted the eyepiece. He then began to choose among his preparations, looking for the most appropriate. He had various moulds and fungi, preserved in paraffin; he had bacilli, micrococcales, spirochaetes; he had *Laboulentiales*, invisible mosses that bloom on the bodies of water beetles, and others. Finally, he also had a golden-green lichen he had discovered himself on fuchsia flowers, and which he named after a woman once beloved and lost too soon — *Vandamaria Szelesti*.

It was this lichen therefore which the professor chose to study. He placed the slide with the preparation in the microscope, set the mirrors and focused the eyepiece.

He lowered the blinds in the laboratory, and immediately saw through the lens an image that for some reason today seemed hazy. The image, about a metre in size, comprised an accumulation of watery-green spheres with golden nuclei; glassy juices flowed energetically through the cells, glittering with colour; then everything became dim.

The professor set his camera and took a photograph. Then finally he began to prepare himself for his new and unfamiliar work. He took a new specimen of *Vandamaria*, and placed it under the microscope. In ceremonial mood, he drank 12 drops of the liquid sent to him from India, then waited. In the first moments he did not notice anything, but soon everything darkened, and he felt as if he was falling into a chloroform sleep. However, he was conscious enough to be aware of his state of mind; he felt as if some new fluid was developing within it; like he was the same as before, but at the same time somehow different.

Later, Szelest would name this fluid *multiplicator temporis*. Looking around, he felt

rather than saw that the world was still; for a moment, our scientist found himself in absolute darkness and unconsciousness.

He woke at once, more focused in spirit than ever before. He felt a new power in him, an intense sense of a new, fourth dimension — time.

He looked at his watch: it read one o'clock and two minutes, 12 seconds, 5 thirds, and he quickly noted this down.

In the eyepiece he saw the same image as before, but soon the fog dispersed, revealing its secrets, and the details became ever clearer.

What he thought was cellular plasma was actually some sort of greenish-silver nebula, swirling around its axis with incredible speed. Suddenly this nebula flared purple and collapsed into a number of smaller and larger spheres; one of these, in the centre, was about the size of a Catanian orange, golden-crimson in colour, and even cast some kind of rays out into the dark laboratory. The others, which were less bright, but still radiant, with a greenish tint, began to circle around the large red sphere, each on its own elliptical path.

The light of those spheres faded and went out, while the orange one continued to shine. As they circled, these spheres turned first one, then the other face towards the orange sphere; when one was lit, the other disappeared into darkness. One particular sphere, the greenest, attracted Szelest's attention.

He turned a mirror of the microscope so that the other spheres, along with the orange central globe, disappeared, and only one remained, which Szelest named *Mea*¹; it now filled the entire screen of the eyepiece. It was blueish, as if surrounded by an ethereal film. The sphere was revolving constantly on its axis, and was one moment bright, as if made of gold, and then once again greenish-grey.

¹ Feminine form of the possessive 'my'/mine' in Latin. (Translator's note.)



The Master of Time

The closer the professor examined the movements of the sphere, the more clearly he remarked enormous upheavals on its surface; from time to time smoke and flames burst from its interior, then a colourless liquid again poured down like a waterfall from the film surrounding the sphere.

On the face of the sphere, Szelest distinguished two surfaces: a harder, greenish-brown one, which he called 'land', and a blueish liquid, which he called 'water'. Suddenly a pale powder resembling flour began to fall from the film, and the 'water' took on a glassy aspect. The eruptions of flame died down, and what Szelest called land and sea for some time became calm.

In a moment of inspiration, he devised a method for counting the revolutions of the sphere, and calculated that four thousand years had passed since he first saw it in the glow of its large orange neighbour, and seven thousand years since he first saw the *Vandamaria* nebula.

Mea had now fully taken form. The glassy surface again became liquid, the white powder disappeared and the sphere became covered in green moss and lichen of incredible forms; in the transparent sea wonderful creatures appeared, doubtlessly alive, similar to bacilli and rotifers. Others began to scamper around in the shadow of the moss and ferns, while still others flew through the air. Naturally the professor could not but consider these the flora and fauna of Mea.

At this point, Szelest deftly fine-tuned the microscope and a large part of the sphere disappeared; all that remained was a section enlarged to a metre in size. It was seemingly still. Peering closer, the professor could make out a landscape in which one could distinguish (to use geographical terms) a seashore, cliffs, forests, wilderness. Thousands of living organisms roamed these spaces, consuming each other, fighting, multiplying, growing and dying. Generation followed generation, years and centuries flowed past, and this

world grew more and more colourful and full of new phenomena.

Among the inhabitants of Mea there appeared a creature, similar to a lizard, which suddenly began to walk on its two hind legs, and used its front limbs to fight with others. This peculiar kangaroo (*Bacillus bipes Szelesti*) appeared in various colours: red, yellow, black, white and blue. Szelest noted that this tiny comma, which jumped like a flea and pulled moss and ferns from the ground with its front limbs, fought with all the other creatures in water, in the forests and in the air. What is more, these lizards joined together according to colour and fought fierce wars even among themselves.

The white herd consumed the black, the blue consumed the red and so on. Yet these bacilli worked with incredible energy, building something resembling an anthill. Having excavated some kind of bright metal, they began chopping at the forests and rocks, building prismatic clay houses (like termites), and set out to sea in tiny boats.

Soon, Mea itself began to change in many places; the forests disappeared, and an artificially cultivated mould appeared in the clearings. The anthill seemed to be surrounded with fortifications. These lizards, as we know, did not live in harmony with each other, and following the example of how the ant masters the aphid, the white herd kept the blacks like aphids, and the reds likewise dominated the blues. Suddenly the white herd moved in great numbers against the reds, and a terrible war raged between them for long years. Thousands died, both white and red; eventually the reds met the same fate as the blacks, and the blues took the place of the reds in that country. Now the reds and blacks could be seen meeting in secret; they then attacked the whites and blues, and a terrible slaughter ensued. Now blacks and blues reigned like ants, and white and blue served them like aphids.

There was one among the whites with a



The Master of Time

shining golden head, who moved amid the whites, the blacks and the blues, telling them something... (It is unfortunate, as it seems certain these beings had their own language, that no microphone exists that would be able to capture and transmit it to us!) From a quivering of the atmosphere it could be seen that the bacillus was crying out in rage; a few others of various colours stood by the golden-headed one, but the remaining herd, armed with shining pins, rushed at them and their leader – and in the blink of an eye, hacked them to pieces, and cut off the golden head, which they fixed to the end of a long pin and carried around the city.

This image gave Szelest a heavy heart. He was close to tears over this beautiful golden head of some advanced bacillus, murdered by barbarians. He no longer wanted to see such horror.

He adjusted the microscope and once again saw the entire sphere of Mea through the eyepiece. He noticed straight lines across its surface, which at first brought to mind the canals on Mars. Here and there metal wires could be seen, along which moved some kind of boxes on tiny wheels. Numerous boats sailed the seas, carrying lizards of various colours. The number of anthills increased greatly, but in many places a dusting of white powder could be seen. Particularly near the poles, considerable areas were as if covered in flour and glass. The lizards left these regions in increasing numbers, moving toward the equator. Recently flourishing forests vanished, anthills fell into ruin, and an increasingly bitter fight for survival raged among the bacilli. Thousands of creatures perished in the snow and ice, including the once-haughty rulers of the globe.

The once-radiant light that fell on Mea from its large orange neighbour was becoming ever paler, and as it turned, the tiny world became almost completely dark. Szelest quickly made a calculation, and saw that thirty thousand years had passed...

He adjusted the mirrors, and once again saw the original image with the large orange sphere in the centre, but it was no longer crimson as before (i.e. 30,000 years previously); it was now pale yellow, gradually fading to whitish-grey, then carbon-grey, and finally quite black. Night now reigned in this world.

Szelest watched with horror as the circling of the spheres around the central black globe continued for some time, but then stopped – and then each of them dropped into the abyss, crashing together. Darkness filled the screen, and the professor could have suspected that something had broken in the microscope and the image had disappeared due to a crack in the slide. But then suddenly – four thousand years later – in the very centre of the screen flashed a silver eye, which seemed to re-ignite the internal fire of these collapsed suns and planets – and the white-gold, dense, liquid mass began to turn once more.

One might describe it as the palingenesis of the worlds of the dead.

Seventy-two thousand years had passed. A new age of existence had begun.

Szelest was enchanted, ready to pray to Brahma for the grace he had bestowed on Larysz.

However, in the very moment the cosmic revival had begun, following its disappearance in that terrible catastrophe, the entire scene faded and froze and through the eyepiece Szelest saw just an ordinary enlarged view of *Vandamaria*; a plexus of rounded cells with shining nuclei, filled with a pale green liquid.

The effect of the *Anehaspati* had ceased.

Szelest looked at his watch: it read two o'clock and 32 minutes, 51 seconds and 38 thirds.

The entirety of this cycle, encompassing 72,000 years, from the formation to the annihilation of a vast system of worlds, had taken place in 20 minutes, 14 seconds and 33 thirds.

The Domestication of the Gods

Gabriel Alomar



Introductory Note and Translation by Todd Mack

© Todd Mack, por la introducción y la traducción, 2019

Gabriel Alomar (1873-1941) was a Catalan poet, essayist, and diplomat whose poetic work is best described as Parnassian and *noucentista*. The sonnet translated below is from his book *La columna de foc* (1911).¹ This poem is remarkable for its concise creation of an entire theomachy in a legendary and archaic fantasy world shared by men and gods. The latter are original, though likely inspired in the divine consideration ancient Egyptians and Hindus gave to some animals. However, no ancient writers would have dared to portray their gods as conquered, tamed, and

used by humans. Alomar seems to use man's taming of powerful gods as a metaphor for the movement of art away from the unbridled sentimentality common to romanticism in general and Catalan *modernisme* (*Art Nouveau* literature) in particular and towards the more controlled, neoclassical style of *noucentisme* (*Art Deco* literature). More broadly, the poem can be read as a story of humankind liberating itself from pagan or, for that matter, religious alienation. Thus, Alomar's sonnet can be seen as a good example of left-wing early modern fantasy from Latin Europe.

¹ The translation is based on the following critical edition: Gabriel Alomar, "La doma dels deus", *La columna de foc*, estudi introductor i edició a cura de Pere Rosselló Bover, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2011, p. 95.

Gabriel Alomar

The Domestication of the Gods

The gods, conquered, left the eternal forests; the embers were dying on the last alters; and like oxen the hippopotamic gods inclined their powerful heads, sliding along their satisfied bellies.

The blood of the sacrifices snaked wet across their feral hind-quarters. And in horrible herds the god-dragons passed by, blowing like tempests, igniting the double-light of those crepuscular eyes.

And men, victorious over the divine beasts, imprisoned the gods by their smooth manes or by their soft wings, incapable of flight.

Between the monstrous nostrils rings were passed, from the bull's neck hung humiliating cowbells, and whips cracked over the sacred beasts.

Voluptuousness and Love and Aborted Spring

Raul Brandão



Translation and Introductory Note by Anna-Lisa Halling and Rex P. Nielson

© Anna-Lisa Halling y Rex P. Nielson, por la introducción y la traducción, 2019

The prolific Portuguese writer Raul Brandão (1867-1930) remains best known as a novelist, dramatist, and essayist whose literary interests focused primarily on social concerns. Janet Pérez notes that although Brandão trained for a career in the Portuguese army, and even achieved the rank of captain before retiring in 1912, his literary vocation both began earlier and lasted longer.¹ Born in Foz do Douro, a coastal parish of the city of Porto that lies at the mouth of the Douro River where it meets the Atlantic Ocean, Brandão spent his childhood and youth among the working-class fishermen of the delta region, and this formative experience often found expression in his literary works, which frequently addressed economic inequality and social injustice. As Rui Torres observes: “[Brandão’s] first contact with the humble and underprivileged people who struggle with the sea in their daily lives later manifested itself as a social concern and as a theme in his work.”² While serving in the military, Brandão traveled extensively throughout Portugal and Europe, and he also worked as a journalist.

In 1890, Brandão made his literary debut with the publication of *Impressões e paisagens*, a collection of stories imbued with naturalist themes, but it was around this

time that he began to associate with a bohemian symbolist group based in Porto called the Nefelibatas. The influence of this group, who saw themselves as “mavericks on the literary scene,”³ appears in his next work *História dum palhaço*.⁴ Throughout the 1890s, Brandão collaborated on a number of periodicals and literary magazines including *O Imparcial*, *Correio da Manhã*, *O Dia*, and *Revista d’Hoje*. Brandão’s wide-ranging interests extended beyond social and political realms to include metaphysical and aesthetic subjects.

Though somewhat underappreciated for his literary contributions during his own time, today Brandão’s work represents “the transition between the literary movements of realism, naturalism, and symbolism in the nineteenth century and premodernism in the twentieth.”⁵ Brandão eschewed realist aesthetics and conventions even as he experimented with new literary forms to address the social problems he saw plaguing society. For example, Torres observes that in 1903 Brandão published several newspaper articles in the periodical *O Dia* on the deplorable conditions of hospitals, jails, and mental institutions. These stories exerted an important influence on the novel he published shortly thereafter, entitled *Os pobres* (1906), which one critic has called “talvez o livro mais negro da Literatura Portuguesa” [the darkest book

¹ Janet Pérez, “Brandão, Raul,” *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, edited by Germán Bleiberg, Maureen Ihrie, and Janet Pérez (Greenwood Press, 1993), p. 233.

² Rui Torres, “Raul Brandão,” *Portuguese Writers: Dictionary of Literary Biography*, edited by Monica Rector and Fred M. Clark, no. 287, p. 43.

³ *Ibid.*

⁴ António José Saraiva and Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (Porto Editora, 2001), p. 980.

⁵ Rui Torres, “Raul Brandão,” *Portuguese Writers: Dictionary of Literary Biography*, edited by Monica Rector and Fred M. Clark, no. 287, p. 43.



Voluptuousness and Love and Aborted Spring

of Portuguese Literature]⁶ and which is a “blend of poetry, philosophical meditation, novella, short story, and chronicle, [...] a mature attempt at explaining the existence of misery and sorrow.”⁷ In response to human affliction, Brandão developed an aesthetic approach that blended romantic, realist, and symbolist tendencies to address philosophical questions about poverty, sorrow, love, death, and the purpose of life.

These concerns likewise appear in his second book, mentioned above, *História dum palhaço* (1896), an unusual text that takes the form of a fictional autobiography of one K. Mauricio followed by a series of K. Mauricio’s dreams, vignettes, and short stories. The story “A Voluptuosidade e o Amor,” here translated as “Voluptuousness and Love”⁸ appears in this volume with K. Mauricio as the attributed author. The story adopts a symbolist aesthetic to address questions of love and death, fatalism, escapism, solipsism, and spirituality. The story exhibits a tendency of

Brandão’s work to turn to fantasy and dreams as a way of addressing tragic reality and injustice.

In his ensuing work, the aforementioned *Os pobres*, the character of K. Mauricio evolves into the character of Gabiru, a figure who believes that “attachment to a dream is the only solution for the absurdity of a life of sorrow.”⁹ Gabiru subsequently appears in Brandão’s most famous novel *Húmus* (1917), a symbolic dreamwork that synthesizes many of the concerns and problems present throughout Brandão’s oeuvre.

In 1926, Brandão again returned to the character of K. Mauricio and he published a new edition of *História d’um palhaço* under the title *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. In this reworked text, Brandão made a variety of changes and alterations as in the story “Primavera Abortada,” here translated as “Aborted Spring,”¹⁰ an extensive rewriting, and pessimistic version, of his earlier “Voluptuousness and Love.”

⁶ Ataliba T. de Castilho, “Recursos da Linguagem Impressionista em Raul Brandão,” *ALFA: Revista de Linguística*, 1965, p. 22.

⁷ Rui Torres, “Raul Brandão,” *Portuguese Writers: Dictionary of Literary Biography*, edited by Monica Rector and Fred M. Clark, no. 287, p. 44.

⁸ The translated is based in the following edition: Raul Brandão, “A voluptuosidade e o amor,” *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Mauricio); A Morte do Palhaço e a Morte da Árvore*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, pp. 141-144.

⁹ Rui Torres, “Raul Brandão,” *Portuguese Writers: Dictionary of Literary Biography*, edited by Monica Rector and Fred M. Clark, no. 287, p. 44.

¹⁰ The translated is based in the following edition: Raul Brandão, “A voluptuosidade e o amor,” *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Mauricio); A Morte do Palhaço e a Morte da Árvore*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, pp. 299-304.

Raul Brandão

Voluptuousness and Love

In the harrowing hour of twilight, how many creatures, numbed by life, begin to weave chimeras, fleeting dreams, clouds! ... The earth starts to exhale the violet breath of its evaporation: in souls there arise the tenuous outlines of dreams, beloved illusions. I feel an impulse to weep and yet today no misfortune has befallen me ... Some fashion specters black and disappearing, to others comes Ophelia, with fevered hands raised to be kissed on the lips. Tell me, my dear who has lived with me since childhood — and who never truly existed — tell me of them with your sad heartbroken smile: — Dream, it's all a dream! ... — As if I were not certain of meeting you in eternity, for nothing is lost except vain reality! I have many times even gone to the heights of the stars, dreaming of you, my love; I created you out of tears, ambition, everything that was in me immortal, and now, here by my side, tell me the soul of this story, which I will work into the clay of my prose ...

There once was an enormous and silent Forest. The black skeletons of the trees seemed as though petrified for centuries. Nothing stirred: life there had stopped suddenly, halted and afflicted. The clawed roots gnawed the earth among the trees, the God appeared vague — the result of awe and astonishment. It was made of stone and it had been there since the beginning of things, quiet and rigid, waiting. Its misshapen body lost in the eternal night; its head buried in its paws, its cavernous mouth ready to crunch both men and things. Unclear and hard to describe: one part lost in the darkness, one part astonishing, built with the ruins of nightmares, pieces of dreams and scattered sorrows. A wing had fallen to the earth, like a world collapsed: the rest of its body was darkness with nightmares, tortures, and doubts ... Up close, one could see only the

horror, but from a distance, one felt surprised by its ferocious and lascivious appearance. Everything had fled the forest: the trees, which had grown there since the creation of the world, sickened and stopped giving shade or flower, the birds fell frozen, the water dried up, and Spring and Life, upon encountering the Monster, had turned into Death. Terror and Silence were petrified there under the hand of crazed giants. It was made of mountains stripped bare, mysterious and frightening, like all things that one does not know at first. Unfinished, crude, its eyes and its hands, all of its body, were involved in the Dream and each man willingly gave it features and details ...

It was believed in that country that it had been formed from Dreams and scattered Grievs, unrealized aspirations, anxiety, the fevered nights of the Sick, the Dreamers, and the Poets; of everything that has no destiny, the vague sorrows of twilight, unfinished chimeras, crimes, the Dream of the grotesque, which had amassed there in its immobility, within the forest of terror and silence ...

The God lived on Love. Among the betrothed of each year, they arbitrarily chose who would be sacrificed. Priests, clothed in white tunics, like those who pick off the petals of flowers at the edge of a grave, offered to the Monster the life of those in love. The purpose of the sacrifice was to end the harvest, when the earth was left filled with the lilies of youthful bodies, blood-stained poppies ...

In the terrified country, to pacify the anger of the God, each year at the beginning of Spring they would choose from among the betrothed. No one dared to look upon it: its claws seemed to be fixed upon the whole land, to wipe out Life and Love ...

And each Spring, during the period of betrothals, a great terror rested in every heart.



Voluptuousness and Love

Who would live? Among those with hands embraced and eyes turned to the stars, speaking of Love at night, who would escape Death? And the uncertainty filled the souls of suitors like a black specter prowling about. If the eyes of lovers met, they would immediately look away with horror, and many hands turned suddenly cold in the hands of their beloved. Where have you come from, my love? Do you truly exist or are you but an image created by my imagination? If I kiss you, I fear that you are dead. Speak, speak up, though your words be vain, to convince me that you still exist ... And Love turned into something else. From year to year, in this country where the God ruled, each soul purified itself, for no one knew whether their beloved would remain or be sent to eternity. They spoke in low voices, and with each word, eyes were filled with tears. So much so that when the golden-haired Poet came to marry the Princess and gather together all who were betrothed that year, none wondered at his words. His words perhaps may be incomprehensible and metaphysical to you, my reader, but they were not so to the Betrothed of the chimerical country, where the God existed. The Poet said that Love was immortal — and only in eternity was it fully realized. Two creatures who died for love, pure, would be bound in eternity beyond the stars, where dreams took shape and aspirations attained.

He said everything that only the intuition of the Poets can perceive and the wise ignore. And, because the Spring was approaching, everyone accepted his words, and everyone wished for Death. Each began to yearn for infinite Love and each pair of lovers anxiously looked in the trees for the first flowers — and in the stars each night they hung their desires. They would stay for hours, holding hands, looking at the sky, smiling ...

— And there, what will we be like then? ...

— Like purity, like whiteness ...

Each year, in April, the procession of the

Betrothed entered the forest like a sob passing through it. It was at the end of the afternoon, the end of a pale and melancholic day. The line walked forward in a vague, uncertain sadness, filled with the sorrow of one who has lost all hope and dreams. White, all unclothed, the couples were bound together. Among these would be chosen those who would die — and, as they entered the rigid and black forest, they knew not whether they were walking towards Death or towards Love ...

Behind them came the priests, dressed in linen and singing. Along with everyone else, it was only on this day of the year, this day of sacrifice and Death, that they too would see the God ...

In previous years they walked with sadness. How many kisses would be lost if they died! How many hours of voluptuousness lost, if the God chose them! But this April they would laugh and sing for Death, who would cause them to experience for eternity Love eternal.

Suddenly, the first of the Betrothed who arrived stopped short in surprise.

What had happened to the God this Spring? What had happened to the forest this year, which discharged an ecstatic and mirthful murmur of life? ...

Swarms of bees had formed hives in its mouth and this was enough to humanize the monster. The honey dripped inside between its teeth, and it drooled, golden. The ancient granite from which it had been formed, from a beautiful tone of dead leaves, seemed to tremble in joy. Brambles had grown up around it, and the green foliage fluttered on the black trunks. Water ran alive, and above its Cupid eyes, above its besotted face, butterflies courted ...

Around the God, Betrothed couples laughed — and at the close of that April afternoon, it was unclear whether the whiteness perceived came from the unclothed bodies or the trees in flower ...

Raul Brandão

Aborted Spring

It was an enormous and silent forest. The black skeletons of the trees seemed as though petrified for centuries. Nothing stirred: life stopped there, stagnant and lugubrious. The clawed roots gnawed the earth, and, among the trees, a sinister God appeared — the vague realization of dread. It had been there since the beginning of things, quiet and rigid, waiting, deep in the forest. Its misshapen body lost in the night; its head buried in its paws, its cavernous mouth ready to crunch both men and things. Unclear, and hard to describe; one part lost in the darkness; one part built with the ruins of nightmares, pieces of dreams and scattered anxieties. A wing had fallen to the earth, like a world collapsed.

Up close one could see only the horror, but from a distance its ferocious and lascivious appearance surprised. Everything had fled the forest: the trees, which had grown there since the creation of the world, were afraid and gave no more shade nor flowers, the birds fell frozen. Through the terror and the silence, the God dominated, mysterious and frightening like all things with unknown origins. Unfinished, crude, its eyes and its hands, its whole body immersed itself in the Dream and each man willingly added to it new features and details . . .

It was believed in that country that it had been made of unrealizable aspirations, anxiety, the fevered nights of the sick, the dreamers and the poets; of everything that has no destiny, the vague sorrows of twilight, unfinished chimeras, crimes, the grotesque dream, which had petrified there in the solitary and incomplete God, staggering in its immobility, within the silent forest, and always demanding suffering, cries, tears.

The God lived on pain. Among the betrothed of each year, they arbitrarily chose

sacrifices to appease him. Priests, clothed in white tunics, like those who depetal flowers at the edge of a grave, offered the lives of those in love to the monster. The purpose of the sacrifice was to end the harvest, in which the earth was strewn with young bodies, bloodied poppies.

In the terrified country, each year at the beginning of Spring, to pacify the anger of the God, they would choose from among the betrothed. No one even dared to look upon it: its claws seemed to be embedded in the whole land, to wipe out Life and Love ...

And each Spring, during the season of the betrothed, a great terror rested on every heart. Who would live? Among those with clasped hands and eyes turned to the stars, speaking of love at night, who would escape death? And the uncertainty filled the souls of the betrothed like a black specter prowling about. If the eyes of the lovers met, they soon looked away from each other with horror, and many hands turned cold in the hands of their beloved. Where have you come from, my love? Do you truly exist or are you but an image created in my imagination? If I kiss you, I sometimes fear that you are dead. Speak, speak up, though your words be vain, to convince me that you still exist ... And year after year, in this country where the God ruled, each soul purified itself, for no one knew for certain whether their union would continue into the infinite. Love transformed itself. People now spoke in hushed tones, and eyes were filled with tears: love, little by little, transformed into a religious sentiment. So much so that, when the flaxen-haired Poet came to marry the Princess and gathered together all the betrothed that year, none wondered at his words. His words perhaps may be incomprehensible and metaphysical to you, my reader, but they were not so for the



Aborted Spring

betrotted of the mythical country, where the ferocious God existed. The Poet said that love was immortal — and only in eternity was it sublimated. The creatures that died, sacrificing themselves for others would be bound for eternity beyond the stars, where chimeras take shape and all aspirations are realized. He said everything that only the intuition of the Poets can perceive and the wise ignore. And, because Spring was arriving, everyone accepted his words, and everyone surrendered themselves to death. Each desired infinite love and each pair of lovers looked for the first flowering among the trees — and each night they hung new aspirations on the stars. They would stay for hours holding hands, looking at the sky, smiling ...

— And there what will we be like then? ...

— Like purity, like whiteness ...

Each year, in April, the procession of the betrothed entered the forest like a sob passing through it. It was at the end of the afternoon, the end of a pale and melancholic day. The line walked forward, in a sadness made of longing for what is lost with a life full of aspirations and dreams. White, the couples were bound together. Those who would die would be chosen from among them — and, as they entered the forest, they knew not whether they were walking toward death, or toward love ... They knew they were going to die to appease the God and so that there would be less pain in the world.

Behind them came the priests dressed in linen and singing.

Now at the beginning of April, of that year, it had been exceptionally hot. There were some days of rain and strong wind, and later, from one day to the next, a magnetic current traversed the space.

The wind ceased, the sun came out: gold steeped in blue — vertigo — and the trees, pierced by light, trembled and soon unraveled

themselves in flowers. Quiet nights, silent, tepid, and a majestic moonlight.

At night, late, I went out. It seemed like Summer. Still the end of Winter and a night like this! A translucent night, a mysterious and suspicious night ... Each night that passes fills my soul with longing and terror. It wounds me and leaves me ecstatic. And one that escapes! and yet another! ... And many more, to never see them again, to never again feel this magic splendor? One by one they disappear in silence, in the depth of this silence, so large that I feel it as it hits my chest — and one by one I gather them and silence them within myself, to take them to the grave ... But this night of Summer still in Winter disquiets and surprises me; this night so still, white, impassive and silent, afflicts me. I stop. I take two more steps and halt. I wait a few moments, and suddenly a drama that I did not expect unfurls in front of me ...

The warm wind calms, the temperature changes, and I have the immediate sensation that the night crystalizes. Then the most extraordinary pain that I have ever felt passes in front of my eyes — a pain that is not heard. A tragedy in the silence. A tragedy without screams, without noise, beneath the sky covered with stars. A tragedy that I never read in any book and that not even Shakespeare remembered. In front of me there were trees weighed down with flowers, wild cherry trees, blackthorn shrubs, all of the immense forest that envelops me, eviscerated in emotion, deluded by that anticipated and fictitious Spring. Flowers everywhere, on all the branches; flowers on the brambles; flowers on the hedges; flowers on the apple trees weighed down by flowers. And suddenly an instantaneous and deadly cold, a cold that tightens and cuts like fine barbs that enter the skin, collecting and destroying the blossoms. The frozen flowers fell apart.

My heart hurt. I almost screamed. And the silence grew greater, the anguish grew heavy ... Not even a stirring. Only a torrent of



Aborted Spring

moonlight, the magical moonlight and that innocent pain, that monstrous pain in the frozen immobility. At this very moment in the vast world the pain treads on and grinds feet, without being deterred by shouts, insatiable like the old God of the forest toward which the line of the betrothed advances, white and resigned. How many lost kisses may die! how many lost hours if the God chooses them!

I looked up. Never was the sky more lovely nor the stars more beautiful. Such is the harmony of worlds ... Because harmony endures. There is nothing that alters it — I thought. Or is that thing there above also pain that is not heard? Is that golden thing disordered pain, immense, frenetic pain, whose screams do not reach here below? ...

The whiteness of moonlight or the whiteness of snow, it does not matter here. They are many. They are innocent and they die. Their eyes interrogate in vain this same sky, where the stars seem like sparks of my flame thrown out to space ... Is everything pain? Is all that only pain?

The cold grew in the concave night, as white as the snow of the steppes. I divine in the silence an “ah!” of astonishment: the trees shriveled and shouted with affliction (every flower died); but, as they have no mouth with which to scream, the scream was not heard. And what does screaming matter, if the sound only travels a hundred steps in distance? Afterwards some mysterious communication passed, some current of sensibility, from trunk to trunk, from root to root. An interrogation in the air: — Why? But why? ...

The trees, taken by surprise, do not understand because they suffer. No one knows why they suffer. And the glacial silence, the atmosphere more and more gripped by cold, almost bursting like glass, and there on high, always, the unalterable celestial panorama ... All the flowers withered. No one hears the immense scream that in this very moment emanates from so many innocent mouths — from the mouths of the sacrificed, from those that die obscured by an idea or a dream, or more simply from those who offer their life for another life. The monstrous God always claims more victims.

Only the pain exists, only the blind pain without a mouth to scream, that in this extraordinary world squirms — the unknown pain. It is an immense thing, it is a limitless thing that advances to the tombs in the universe. It is an immense thing, whose shouts no one hears. It is the pain made of all the sacrifices, of all the unknown and silent pains ... There above, Procyon and Vega shine white and blue, Aldebaran and Arcturus red like fire, and the marvelous Vega twinkles with a blue, green and scarlet brightness; it is another immense flowering of pain.

On the earth, a pool of blood; on the blood, the devastation of the flowers; around the immense and bare forest, the tragic forest that sees itself again in the putrid pond as in the gaze of a dead man. Only the God — pain, made of old granite, the unalterable God buries its monstrous paws in the loam and continues demanding more victims ...

La isla de los hombres milenarios

Georg Kaiser



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción y la traducción, 2019

Uno de los géneros de ficción breve que apenas se ha estudiado aún, pese al auge de la producción académica sobre la microficción, es el consistente en sinopsis más o menos extensas (desde una línea hasta varias páginas) de obras de ficción extensas. Estas sinopsis o resúmenes se caracterizan por la pureza narrativa de su discurso, pues se limitan a contar el argumento de la obra y, en consecuencia, los pasajes descriptivos o dialogados son mínimos o inexistentes. Su empleo en enciclopedias e historias y estudios literarios es muy frecuente, pero este tipo de reducciones textuales hechas con fines informativos o analíticos no crean mundos ficcionales autónomos, por lo que su interés artístico, como muestras de la creatividad de un escritor, suele ser nulo, salvo en casos excepcionales, tales como los extensos resúmenes escritos por Henry James como textos acabados y perfectos que preceden varias de sus novelas, que no hacen sino desarrollarlos, no siempre para bien.

La valoración cambia si se consideran únicamente aquellos argumentos que lo son de obras no escritas, pues entonces el resumen sustituye a todos los efectos la obra extensa, que ni siquiera existe, sea porque no llegó a escribirse por los motivos que fueran (por ejemplo, el fallecimiento del autor), sea porque se escribieron intencionadamente como tales argumentos, a menudo en medios literariamente innovadores como un experimento de narración pura y una protesta tácita contra la escritura de novelas largas como si fueran la forma más respetable de la literatura. El texto en sí puede presentarse como una narración breve al uso, aparte de su narrati-

vidad exclusiva, pero el paratexto, sobre todo títulos y subtítulos, define su clasificación genérica, como ocurre, por ejemplo, en «Argument d'una història llarga» [*Argumento de una historia larga*] (1916), de Ramon Reventós. En otros casos, el resumen independiente, que podríamos denominar, *fictoargumento*, forma parte de un relato que lo enmarca, por ejemplo, si un personaje cuenta a otro el argumento de una historia (por ejemplo, «Un melodramma inedito» [Un drama musical inédito], cuento de Luigi Capuana de 1889), o un escritor resume la intriga de una obra que no llegó a escribir, como hizo Santiago Ramón y Cajal en su autobiografía con su novela especulativa que redactó en su mocedad y luego extravió para siempre. Otro caso frecuente es la escritura de una sinopsis argumental de una novela o drama futuro luego no escrito que el autor hace público en entrevistas o cartas, o que queda entre sus papeles hasta que los investigadores la descubren y sacan a la luz, publicando a veces los argumentos como relatos si su extensión y elaboración así lo justificaban. Así ocurrió, por ejemplo, con «Die Insel des tausendjährigen Menschen», del expresionista alemán Georg Kaiser (1878-1945)¹.

Este resumen, fechado en 1943 y publicado en 1960, fue escrito durante su exilio en los Estados Unidos, probablemente con la in-

¹ La traducción que figura a continuación se basa en la edición siguiente: Georg Kaiser, «Die Insel der tausendjährigen Menschen», *Stücke. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte*, herausgegeben von Walther Huder, Köln – Berlin, Kiepenheuer Witsch, 1966, pp. 651-653. Conste mi agradecimiento a Ildefonso Polo Elvira por su amable revisión del texto castellano.



La isla de los hombres milenarios

tención de proponerlo a un editor para indagar si le interesaría asumir el riesgo financiero de la publicación de la novela entera con la trama expuesta². No se sabe si el proyecto encontró oídos propicios o no. En cualquier caso, a juzgar por el argumento conservado, habría sido una novela que intentaría aunar la tradición más bien europea del viaje imaginario con el realismo costumbrista y satírico de autores estadounidenses de prestigio como Sinclair Lewis. Figuras tópicamente americanas son, por ejemplo, Flanagan, el periodista protagonista, o Warren, su empleador millonario, así como las intrigas que responden al gatillo fácil entonces y ahora de los habitantes de aquella gran República imperial. Por otra parte, la idea de una isla de inmortales o poco menos había sido tratada por extenso por Luis Araquistáin en *El archipiélago maravilloso* (1923). Aunque Kaiser no conociera esta novela, tanto él como su colega español compartían una formación novecentista, y ambos compartían la prevención humanista común

entre los intelectuales europeos frente a los peligros de una Modernidad centrada en la eficacia económica y financiera, a menudo a costa de los trabajadores y la naturaleza. Esta actitud materialista y rapaz la encarna Warren, el patrón del periodista. Afortunadamente, Kaiser observa, quizá con razón, que las autoridades federales aún pensaban en el bien común no solo de sus conciudadanos, sino también de toda la humanidad. El interés mundial dicta la explosiva solución final aplicada. Con ello se pierde una potencialidad milagrosa, pero también los problemas gravísimos que acarrearía sin duda. Frente al embeleso moderno de la novedad por la novedad, Kaiser insta a pensar en sus consecuencias a largo plazo y para todos, planteamiento muy loable que no parece que fuera escuchado ni antes ni ahora. Al menos queda el placer de la lectura de una novela completa en síntesis, sin las grasas literarias que aquejan a demasiadas obras del género modernamente hegemónico en la actual cultura de consumo.

² Entre los papeles de Kaiser se conserva una traducción del resumen con el título de *The Island of Ever-Lasting Life*.

Georg Kaiser

La isla de los hombres milenarios

El joven y aplicado reportero Flanagan está sentado delante de Warren, el poderoso director de su periódico. Se queja de que su trabajo de reportero es monótono y que no lo satisface. Siempre las mismas catástrofes: incendios, terremotos, escándalos políticos y privados. Siempre el mismo sensacionalismo. Warren pregunta a Flanagan que es lo que querría relatar. Flanagan desea describir lo contrario por una vez, encontrarse en una situación en la que no pasara nada. Ningún suceso sensacional. La calma es el tema del momento. Entonces entra en el despacho el capitán de un velero para despedirse de Warren, que es pariente suyo. Y Warren ofrece a Flanagan viajar en ese barco lento, en el que no ocurre nada de nada. Solo olas, unas veces más viento, otras menos. Flanagan acepta y se embarca en el velero para no vivir nada especial.

Sin embargo, vive la mayor aventura de su existencia. El velero navega largo tiempo tranquilamente. No sucede nada. Parece haberse alcanzado de verdad el grado más bajo de vida. Entonces se desencadena una tempestad, que se intensifica con la mayor violencia y que deja sin gobierno al barco. Este se convierte en juguete de las olas hasta que, por fin, se calma la tempestad. Con el mar ya tranquilo, el capitán no sabe dónde se encuentran. Su velero se ha apartado mucho de su ruta. Sea como fuere, lo primero es reparar el timón y otros daños. El trabajo lleva tiempo.

A lo lejos se distingue el litoral rocoso de una isla. Flanagan se aburre a bordo y desea visitarla. El capitán lo desaconseja: los acantilados cortados a pique hacen peligroso desembarcar. Pero Flanagan insiste en su propósito y rema en un bote del barco a la isla.

No regresa. Tras la reparación del timón y los mástiles, el capitán espera todavía un

tiempo hasta que pierde toda esperanza y da por muerto a Flanagan, víctima de los acantilados. Ordena zarpar. Más adelante comunica a Warren, en Nueva York, lo que había ocurrido, que el joven reportero no había vuelto de su exploración de una isla peñascosa. Warren lamenta la muerte del prometedor joven.

Treinta años después, un vapor de lujo atraviesa las aguas adonde había ido a parar el velero. Pasajeros curiosos examinan con sus prismáticos la costa llena de acantilados. A su pregunta de cuál isla se trata, el capitán no sabe qué contestar. Debido a una tormenta magnética, ha perdido el rumbo, no conoce la isla, ni la encuentra en los mapas. Un pasajero descubre de pronto un bote que se acerca desde la isla. El capitán detiene el barco y espera al remero del bote. Es Flanagan quien sube a bordo.

Sin embargo, se trata de un Flanagan sin cambios, como era treinta años antes, cuando se marchó del velero. No ha envejecido, ni su ropa se ha estropeado. Se ha mantenido exactamente en el mismo estado, como si hubiese sido tratado para no perecer.

Flanagan adivina pronto el secreto de la isla: es la isla en que los seres humanos no envejecen, donde les es concedida la vida eterna. Flanagan guarda el secreto y no se le escapa ni una palabra a los pasajeros del vapor cuando estos le preguntan maravillados por su ropa pasada de moda y su ignorancia de las novedades del mundo.

En Nueva York, Flanagan entra en el despacho de Warren, su envejecido jefe, y le ofrece la noticia más sensacional que haya conocido el mundo: se ha descubierto la isla de los hombres milenarios. Warren entiende el carácter único de ese descubrimiento y quiere comprar la noticia a Flanagan. Empieza la negociación. Warren acaba por declararse de acuerdo con la petición colosal de Flanagan y

La isla de los hombres milenarios

lo invita a su casa por la tarde. Pasaría a buscarlo en su coche. Y en ese coche es asesinado Flanagan por la tarde y sus papeles, robados. Es la primera víctima de la isla de los hombres milenarios.

Warren posee las notas de Flanagan. Empieza a explotarlas en su periódico. El éxito del notición es enorme. Warren se da cuenta de su poder: solo él sabe dónde se encuentra la isla y puede facilitar una vida duradera a los seres humanos. Recibe ofertas fabulosas por un lugar en esa isla. Pero él espera. Entonces surge la duda de si no será todo un fraude. El Estado decide abrir una investigación. La Comisión está formada por personas incorruptibles y la conclusión de sus investigaciones es que las sustancias químicas de la isla impiden la degradación de lo viviente y que en ella es posible de verdad vivir mil años. Sin embargo, Warren no saca ninguna ventaja de ese resultado. Había muerto en la celda de detención en que lo habían encerrado como supuesto estafador hasta el regreso de la comisión de investigación. Se había suicidado al acercársele la figura fantasmal del asesinado Flanagan.

Los planos de la isla obran ahora en poder del Estado americano. Se decide que nadie pueda adquirir por dinero un lugar en la isla, que solo puede dar cabida a cien personas. Un

sitio en la isla o la vida milenaria deben reservarse, como el honor más alto, a las personas más meritorias. Y todos los países de la Tierra deberían designar a sus mayores representantes; a continuación, un comité internacional decidiría si el representante propuesto era digno.

¿Quién es digno? ¿Quién es un representante legítimo? ¿Quién es un héroe? Y aquí chocaban las opiniones. Nadie puede ponerse de acuerdo. Los juicios de los hombres son demasiado diversos. El odio se inflama. El mundo va a desgarrarse. Amenaza con desatarse el caos.

Se reconoce que la isla de los milenarios será un foco eterno de desgracias indecibles. El anhelo de una vida inmortal, sin fin, no puede sino liberar instintos que rebajan una persona a la categoría de bestia que devora a su prójimo desvergonzadamente. Toda humanidad desaparecería.

Se abre paso esta idea en el último momento y se toma la decisión de destruir la isla. Se produce una explosión gigantesca y la isla se hunde en medio de una nube de polvo y rocas en el fondo del mar. Ya no queda ni un acantilado que revele dónde se encontraba; ninguna carta marina registra la isla de los hombres milenarios.

[1943]

Ficciones neoapocalípticas panlatinas



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez (salvo indicación contraria), por la introducción y la traducción, 2019

La ficción puede estar ambientada en el pasado, el presente o el futuro. Las dos primeras posibilidades tienen una larguísima tradición, que sin duda remonta a los albores de la humanidad. Las narraciones míticas o históricas se han venido transmitiendo oralmente o por escrito desde tiempos inmemoriales, manteniendo así el recuerdo de un pasado que supera con mucho la memoria del individuo. En cuanto a la ficción del presente, es probable que las anécdotas y el cotilleo sobre el prójimo en el aquí y ahora tengan una antigüedad también venerable y muy anterior al triunfo del «universal reportaje», según denunciaba Stéphane Mallarmé, en la prensa y en la literatura de costumbres llamada *realista*, aún hoy hegemónica entre quienes dictan el canon. Por su parte, imaginar un mundo futuro completo y coherente se alimenta de la necesidad de especular sobre lo que la vida nos reserva como individuos y miembros de una comunidad, pero estas conjeturas no se convirtieron en narraciones de anticipación hasta un momento relativamente tardío en la historia humana, cuando las viejas profecías sumaron a su carácter líricamente visionario un proceso de creación de mundos inventados que las enmarcan y les confieren una coherencia histórica por adelantado, haciéndolas hasta cierto punto más verosímiles para quienes las escuchasen o leyesen dándoles crédito.

El tardío nacimiento de la anticipación fic-

cional puede situarse en el Próximo Oriente a raíz de la progresiva helenización que fue consecuencia de la conquista de viejos Estados por las huestes de Alejandro Magno y su mantenimiento en manos de sus generales macedonios y sus descendientes, antes de pasar a formar parte de los imperios romano y parto. La helenización/romanización cultural se encontró con la resistencia más o menos activa del clero local y de otras capas sociales conservadoras de los pueblos sometidos. De estas resistencias locales y étnicas, la más famosa es quizá la de los hebreos, al figurar las hazañas de los reyes Macabeos en la Biblia, al igual que otros apocalipsis proféticos más tempranos, que pueden entenderse principalmente como transferencias al porvenir de los deseos de revancha de los escribas: habían caído imperios anteriores, y también caerían los imperios de la época, a los que seguirían el triunfo del pueblo supuestamente oprimido gracias a la salvífica y definitiva intervención de su Dios en la historia futura del mundo. Tal intervención y sus resultados se describen y narran como un conjunto internamente estructurado, en vez de solo anunciarse, de manera que la profecía se torna ficción.

Este nuevo género de escritura alcanzaría su apogeo en las primeras décadas de expansión del cristianismo, al principio una secta judía, luego independizada mediante su apertura a los gentiles. Teniendo en cuenta su origen religioso, no extrañará que su proseli-



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

tismo por escrito adoptara algunas de las formas populares en medios judíos, entre ellos el profetismo apocalíptico, aunque fuera con las diferencias derivadas del nuevo concepto de religión introducido por el cristianismo respecto a su matriz judía. Mientras que los apocalipsis hebreos y arameos obedecen al concepto pagano de un dios nacional, el Dios universal del cristianismo tiene una naturaleza más abstracta y filosófica que se iría acentuando con los años, de modo que a la mitología hebrea cabe contraponer la teología cristiana también en materia apocalíptica. El libro que consagró esta materia en la cultura occidental, gracias sobre todo a su inclusión en el Nuevo Testamento cristiano es el *Apocalipsis* atribuido a Juan de Patmos, cuya gráfica historia de las postrimerías de la humanidad supone el mito teológico más completo, original y fértil del cristianismo y, de hecho, personajes y episodios como el Anticristo, los cuatro jinetes, la bestia, la segunda venida de Jesús, la resurrección de los muertos y el Juicio final han sido retomados a menudo en las literaturas europeas, ganando así para la ficción un nuevo ámbito, el del porvenir como un tiempo en el que podían suceder cosas que la fe enseñaba como reales. El futuro adquiriría así un grado de detalle histórico antes reservado al pasado y al presente.

Mientras la fe siguió determinando el tenor de la anticipación entre los cristianos, las historias del fin del mundo se atuvieron en lo esencial a la historia vista y contada por Juan de Patmos. Durante la Edad Media europea abundan las obras dedicadas a mostrar literariamente sobre todo las maldades del Anticristo y la liberación supuesta por el Juicio Final. El Humanismo renacentista fue más bien reactivo a la vehemencia apocalíptica, tal vez considerada corta de equilibrio y de consideración humana, de manera que son escasos los textos que trataron el tema de modo digno (por ejemplo, las «Octavas sobre el juicio final», del poeta renacentista Francisco de Aldana). Curiosamente, fue tras la Revolu-

ción Francesa y la caída, para algunos apocalíptica, del Antiguo Régimen, cuando la historia prospectiva apocalíptica cristiana encontró nueva vida en la literatura, aunque de un modo bastante distinto al de siglos anteriores. En retroceso el dogmatismo eclesial y sus defensores armados, los escritores se sintieron libres de tratar la materia apocalíptica y modificarla según sus intereses, generando historias originales o alterando profundamente las heredadas. Incluso procedieron a su secularización al pasar a entenderse por apocalíptico todo lo que estuviera ligado a la anticipación del fin de la Tierra o de otros mundos, incluso por causas no sobrenaturales. De conservarse el tema cristiano como fuente de inspiración, no necesariamente se seguía íntegramente la materia del *Apocalipsis* bíblico. Por eso cabe distinguir todas estas ficciones sobre el fin del mundo de las reescrituras anteriores fieles a la doctrina cristiana y denominarlas «neoapocalípticas». Estas se pueden dividir en varias categorías según su contenido y tratamiento.

Ficciones teológicas

El principal pionero de la ficción que retoma y renueva la materia apocalíptica cristiana es Jean-Baptiste Cousin de Grainville (1846-1805), cuya epopeya en prosa *Le dernier homme* [El último hombre] (1805), narra la rivalidad por ganarse la voluntad de Omégar, el último hombre, entre Adán, que aspira a la redención mediante la desaparición de la Tierra, y el Espíritu de esta, que desea preservarla para preservarse a sí mismo mediante la generación de una nueva humanidad por la última pareja fértil. El rechazo a procrear por parte de Omégar, el último hombre, marca el inicio del fin del mundo según la anticipación juanina, conclusión que no se describe. En la obra figuran también numerosas anticipaciones de orden tecnológico y social que han hecho que los historiadores de la ciencia ficción

Ficciones neoapocalípticas panlatinas

la consideren una de las primeras narraciones de esta modalidad, aunque no hay que olvidar que su carácter es primariamente teológico o, si acaso, alegórico.

Conocieran o no esta obra, otros autores siguieron sus pasos al proponer versiones de del *Apocalipsis* dotadas de un carácter sobre todo literario y a menudo aconfesionales, en verso y en prosa. En todas ellas, los escritores se inspiraban en aquel libro canónico para proponer visiones del fin del mundo de carácter teológico, con Dios, ángeles, demonios, etc. Esta recreación literaria moderna de la materia escatológica neotestamentaria vivió un breve apogeo en la década de 1850, cuando vieron la luz breves poemas narrativos en los que la prospectiva apocalíptica se expresaba a través de variadas sensibilidades románticas, pudiéndose mencionar como ejemplos panlatinos¹ representativos «El día final» (*Poesías*, 1850), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), o «La trompette du jugement» [*La trompeta del juicio*] (*La légende des siècles* [*La leyenda de los siglos*], 1859), de Victor Hugo (1802-1885). Entre ellos destaca por su original planteamiento uno de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), el principal vate brasileño del período, titulado «*Dies irae*»

(publicado en la sección de *Novos cantos* [Nuevos cantos] de la edición de 1857 de sus *Cantos* o poesías)², o día de la ira en el que, tras sonar las trompetas del juicio, el mundo quedará reducido a cenizas. El autor dedica las primeras estrofas a los comportamientos que provocan la catástrofe escatológica. Mientras que la Naturaleza sigue inalterada su curso, los seres humanos han abandonado el cuidado de sus almas. La religión ha desaparecido no por la intervención directa de ningún Anticristo, sino por el indiferentismo que la Iglesia católica no cesaba de condenar a la vista de la creciente secularización animada por el liberalismo ya en el período romántico. El abandono de la fe se simboliza en el poema mediante una bella descripción de un templo en ruinas y convertido en reino de las aves. Esta indiferencia en materia religiosa parece molestar sobremanera al Altísimo. Harto de no recibir las plegarias debidas, Dios simplemente retira su sostén al mundo y este se derrumba en el día de su ira despechada. Las imágenes del fin se inspiran sobre todo en desastres naturales, destacando las marinas, como el barco que se hunde. Esto, a su vez, prepara el final sorprendente. En vez de venir Dios a juzgar a los hombres³, de la Tierra solo queda una especie de abismo negro en el que solo impera la muerte, apenas iluminado por un rayo divino que no hace sino confirmar que el fin del mundo es, en efecto, definitivo. La historia apocalíptica canónica queda así anulada: ni Anticristo ni Juicio

¹ La «panlatinidad» engloba el conjunto de los hablantes de lenguas románicas y de los territorios europeos y ultramarinos donde son mayoritarios. En el período en torno a 1900, constituyó un concepto cultural consciente por el que se oponían los «latinos» a otros grupos lingüísticos «bárbaros» (sobre todo germánicos). Gracias a la primacía cultural de París y la categoría del franciano (dialecto de la región de Isla de Francia en que se basa la lengua llamada francesa de acuerdo con una inconveniente identificación entre lengua y nación política) como idioma internacional de las personas cultas en aquel período, el «panlatinismo» se manifestó mediante corrientes y fenómenos semejantes en las distintas literaturas románicas, que se inspiraron recíprocamente como nunca antes, normalmente desde Francia, pero también con otros interesantes movimientos transversales (por ejemplo, el *verismo* italiano o los renacimientos regionales occitano y catalán). El «panlatinismo» cultural tuvo fin con la «cocacolonización», cuando la cultura *pop* anglófona se impuso tras la Segunda Guerra Mundial como única influencia global en la mayor parte de la Romania.

² La traducción se basa en el texto siguiente: Gonçalves Dias, «*Dies irae*», *Cantos*, introdução, organização e fixação do texto de Cilaine Alves Cunha, São Paulo, Martins Fontes, 2001, pp. 256-259.

³ Para que la ignorancia lingüística no suscite suspicacias desplazadas, «hombre», con sus palabras derivadas, designa aquí (y en las traducciones) al ser humano de cualquier sexo y género, de acuerdo con su étimo latino, ampliando su sentido de forma que abarque a los seres homólogos de otros planetas dotados de inteligencia que aparecen en algunos de los textos traducidos más adelante. Para especificar que se trata de un hombre de sexo o género masculino, se utilizará la palabra «varón».



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Final. La muerte impone su entropía, de manera que el poema de Gonçalves Dias anuncia los fines del mundo laicos que la ciencia inspiraría años después.

También pinta el triunfo de la muerte el soneto de arte menor «È morta la vita» [Muerta está la vida] (*Medusa*, 1890)⁴, de Arturo Graf (1848-1913), que describe mediante pinceladas sintéticas, adelantándose así en décadas a la escritura novecentista, la esterilidad final de la Tierra muerta, convertida en un oscuro cementerio. Ni siquiera los ángeles que llaman al Juicio Final y la resurrección de los muertos son capaces de conferir nueva vida a los hombres. Se refuta el apocalipsis religioso no por el desvío divino, sino por la patente impotencia de Dios. Ni este ni nadie puede salvar el mundo y la humanidad de perecer para siempre.

Esta constatación trágica hecha por Graf se matiza mediante la intervención de la responsabilidad humana en la obra apocalíptica de un oscuro escritor belga que firmó poco después con el seudónimo de Jehan Maillart⁵ una colección de *Contes chimériques* [Cuentos quiméricos] (1895) típicos de la corriente simbolista, tan potente en su país. Este libro casi desconocido reúne algunos de los cuentos más representativos y mejor escritos de la fantasía simbólica finisecular en Europa, y solo los azares de la recepción literaria, o más bien falta de ella, explican su olvido casi total. El relato final de aquel volumen, titulado «Crépuscule» [Crepúsculo]⁶ es asimismo sim-

bólico y simbolista a la vez, pero se diferencia de los demás por su ambientación en el futuro, en vez de en de los períodos legendarios y atemporales en que se ambientan sus demás narraciones. Además, no se trata de un cuento *stricto sensu*, sino más bien de una miniepopéya en prosa, con un lenguaje voluntariamente poético, tal como indica el alto número de epítetos y el ritmo de la frase, que se aleja en lo posible del curso común de la narrativa convencional. Leerlo como un cuento impediría apreciar su peculiar escritura como se merece.

También se aleja de la narrativa convencional al evitar individualizar a los personajes, en verdad inexistentes como tales en esta historia del fin del mundo protagonizada por grupos humanos y, como máximo, entes eminentemente simbólicos como el Niño-Dios. Este personaje indica que «Crépuscule» retoma el mito de la Segunda Venida de Cristo de una forma original. En vez del regreso en gloria y majestad, este Jesús simplemente se reencarna otra vez en una Tierra futura en la que el Positivismo científico ha triunfado por completo, desterrando todo tipo de espiritualidad, desde la fe religiosa hasta el amor, ahora reducido a una realidad meramente fisiológica. En este contexto, los sabios científicos que gobiernan esta tecnocracia futura se ven impotentes para satisfacer las necesidades no materiales de la población, al tiempo que la pérdida de las creencias no positivas se refleja, simbólica y realmente, en las estrellas que se van apagando inexplicablemente desde un punto de vista materialista. El segundo advenimiento de Dios en forma de niño detiene el proceso, al servir el extraño infante de catalizador de las potencias espirituales de los hombres, hasta que los sabios recuperan el poder y sacrifican, otra vez, al Dios encar-

⁴ La traducción se basa en el texto siguiente: Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990, p. 189.

⁵ Unos años después utilizaría ese mismo seudónimo, adoptado de un escritor medieval, el activista Jules Noël en sus colaboraciones de prensa y sus libros a favor del socialismo racional y el ateísmo publicados en Bélgica en la primera década del siglo XX. Es posible que se trate de la misma persona, que habría sufrido una evolución personal y política paralela a la del francés Bernard Lazare (1865-1903), que pasó de maestro del cuento simbolista a defensor de la causa proletaria. En cualquier caso, se desconocen sus fechas de nacimiento y muerte.

⁶ La traducción se basa en la primera y única edición:

Jehan Maillart, «Crépuscule», *Contes chimériques*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895, pp. 81-98. Dada la rareza de este volumen, que tampoco se ha publicado en línea, se reproduce en apéndice el texto original.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

nado. Esta muerte señala la del mundo, quedando tan solo el espíritu de la negatividad sobre un abismo tan completo y definitivo como el imaginado por Gonçalves Dias.

Pese a su insistente mensaje antipositivista, «Crépuscule» no puede sino constatar la inviabilidad moderna del apocalipsis teológico y de la misma divinidad, aunque el resultado sea la aniquilación radical de lo existente. El nihilismo finisecular es ahí extremo y acaba coincidiendo con un nihilismo similar inspirado más bien en los descubrimientos de los científicos positivistas atacados por Maillart, quienes inspiraron visiones alternativas y sublimes del tema apocalíptico del fin del mundo, ya plenamente secularizada y tendente al materialismo. Desde este punto de vista, «Crépuscule» es una anticipación doctrinalmente más progresiva que otras aparecidas también en esta época final del siglo XIX, cuando la impresión generalizada de decadencia de la cultura occidental debido al materialismo capitalista y el declive de la moralidad, sobre todo sexual, antes basada en la religión, hizo que varios autores creyeran que la supuesta degradación contemporánea era un signo del cumplimiento de la profecía apocalíptica juanina.

Especialmente el advenimiento y triunfo del Anticristo, en el que se podían personificar todo lo que los autores consideraban abominable desde el punto de vista humano y social, vivió una pequeña edad de oro literaria en aquellos años. Entonces se publicaron en Europa varias narraciones que han pervivido como clásicos de la ficción neoapocalíptica teológica, tales como la historia prospectiva *Breve relato sobre el Anticristo* (1899), del ruso Vladímir Serguéyevich Soloviov (1853-1900), o la novela *Lord of the World* [*Señor del Mundo*] (1907), del inglés Robert Hugh Benson (1871-1914). En ambas narraciones, el Anticristo alcanza fácilmente sus objetivos en una sociedad que ha perdido la fe y los valores tradicionales, a excepción de unos pocos elegidos. Su carácter confesional, sobre todo

en la novela inglesa, contrasta con la ironía de *L'Antéchrist* [El Anticristo] (1893), de Edmond Haraucourt (1856-1941), que se presenta como un evangelio alternativo, incluida la retórica paralelística bíblica, de un Anticristo que se presenta en cierto modo como émulo del Zarathustra de Nietzsche, aunque con mucho mayor cinismo, hasta su muerte tranquila como burgués modelo, sin más consecuencias, pues Dios había dejado de existir.

Además de estos tratamientos novedosos del asunto, también vio la luz en este periodo finisecular un poema narrativo, de estilo entre romántico y parnasiano, en que la historia del Anticristo se presenta de manera bastante fiel a su fuente bíblica. «L'Anticrist» [El Anticristo] fue uno de los poemas que el infatigable Anicet de Pagès de Puig (1843-1902) solía presentar a los Juegos Florales del renacimiento literario catalán en Barcelona, mereciendo un galardón en los de 1896, antes de recogerse póstumamente en el volumen de sus *Poesies* [Poesías] (1906)⁷. Pese a su falta de originalidad temática, Pagès de Puig produjo ahí una de sus obras mejor conseguidas gracias a la suma expresividad con que describe al Anticristo no como una persona, sino como una bestia simbólica a la que los hombres rinden tributos sexuales y sangrientos sin que el horror de la situación y el espanto del monstruo los detenga, lo que a su vez sugiere hasta qué punto la humanidad está degradada moralmente. Los vicios han envejecido el mundo (una vez más, el sentido de decadencia es claro), por lo que este está maduro para el proceso de destrucción previsto, que se describe también con el grafismo que caracteri-

⁷ La traducción sigue esta edición: Anicet de Pagès de Puig, «L'Anticrist», *Poesies*, Barcelona, Ilustració Catalana, 1907 (2.ª edición), pp. 223-226. Como el poema no se ha reeditado nunca, ni se encuentra aún en línea, el original catalán se reproduce en apéndice, con ortografía modernizada. Conste mi agradecimiento a Mireia Martínez Bou por haber revisado el texto catalán normalizado y su traducción.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

za la fantasía visionaria de este poema. Al final, solo queda la bestia, siempre hambrienta de víctimas humanas, y su muerte a manos de los ángeles significa el verdadero fin de lo terrenal. A continuación, Dios juzgará a los hombres, pero esa es una historia que no interesa al autor, centrado en el horror sanguinolento y caníbal, anticipadamente *gore*, del Anticristo. Este tratamiento, que anuncia las versiones *pop* de esta historia en el cine de terror posterior, parece perseguir una sublimidad fundada en lo monstruoso, que cabe contraponer a la basada en lo natural predominante en las anticipaciones del fin del mundo de carácter científico.

Ficciones científicas

Los descubrimientos de la Geología y la Astronomía, así como la teoría de la evolución, habían comenzado a enseñar en el siglo XIX que ni la Tierra ni el Universo eran entidades inmutables, cuya destrucción solo sería posible a manos divinas. Frente a una concepción estática del mundo y de los hombres, se empezaba a saber que los continentes cambiaban de lugar, que las plantas y los animales actuales habían sustituido a otros más antiguos, extinguidos o evolucionados hasta su estado presente, que las estrellas no eran fijas y que estaban sujetas también a alteraciones, que a todo esperaba en fin un destino inerte a consecuencia de la entropía, ley universal descubierta y estudiada a partir de la década de 1850. Una de las consecuencias que los científicos dedujeron de esta ley, así como de otras investigaciones cosmológicas, sería el agotamiento del combustible que mantiene encendido el Sol y su consiguiente enfriamiento, con lo que habría de desaparecer forzosamente toda vida en el sistema solar, incluida la Tierra. Era un futuro que se presentaba como algo en lo que se podía creer o no, sino como una realidad materialmente ineludible,

aunque fuera a distancia de milenios. Era el fin del mundo laico, basado en la ciencia, de modo que los textos en que diversos escritores, tras el estímulo supuesto por el magistral poema de Lord Byron (1788-1924) titulado «Darkness» [*Oscuridad*] (1816), especularon sobre la manera en que desaparecerían la humanidad terrestre o sus homólogas extraterrestres son ficciones científicas. Se trata de ficciones, porque no se presentan como hipótesis razonadas de lo que la ciencia podía predecir con fundamento, sino como visiones en que las enseñanzas de la ciencia sirven para generar mundos al fin y al cabo imaginarios, cuyos elementos son científicamente verosímiles, pero cuya expresión persigue fines estéticos, no divulgativos. Como indicio de ello, destaca en primer lugar que estos apocalipsis suelen estar en verso, con lo que se marca su literariedad y, por ende, su ficcionalidad. Así se diferencian, por ejemplo, el pasaje ensayístico de Anatole France (1844-1924) en *Le jardin d'Épicure* [*El jardín de Epicuro*] (1894/1921) en el que expone sus especulaciones sobre el fin del mundo entrópico y la degeneración cultural del género humano que la precedería, y el poema en verso «Futuro» (1899; *Ritos*, 1914), de Guillermo Valencia (1873-1943), que convierte ese pasaje, reconocido expresamente como su fuente por este autor colombiano, en un mundo imaginario cuya existencia ficcional se subraya mediante la profusión de detalles concretos. Ese futuro no se ofrece como una especulación, sino como una realidad que se actualiza en la lectura.

Como muestras de este tipo de anticipaciones, merecen recuerdo varios otros poemas especulativos en los que también se explota a fondo el sentimiento de maravilla que suscita el contraste entre la grandeza del universo y la pequeñez del hombre, aunque este sea capaz de concebir y expresar esa grandeza mediante una poesía científica en la que lo sublime, efecto estético fundamental de la



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

ciencia ficción según Cornel Robu⁸, se erige en emoción vigorosa, casi pura, incontaminada por la anécdota, tanto en los poemas que optan por la aparente impassibilidad parnasiana como en aquellos en que la sublimidad se alcanza a través de detalles sugestivos de raigambre simbolista.

Los parnasianos se concentran en la década de 1880, cuando se publicaron tres de los más representativos. Leconte de Lisle (1818-1894) creó prácticamente el modelo de esta poesía en 1883 con «L'astre rouge» [El astro rojo], recogido al año siguiente en *Poèmes tragiques* [Poemas trágicos]⁹. Aunque el epígrafe remite a un texto rabínico, según su costumbre de inspirarse para sus poemas en tradiciones preexistentes, el poema está libre de cualquier elemento sobrenatural, a diferencia de su visión de la Tierra helada en un futuro lejano en «Le dernier dieu» [*El último dios*]¹⁰ (1885; recogido en la edición de 1886 de *Poèmes tragiques*), con su dios Amor muerto como personificación de la derrota de la vida. «L'astre rouge», Sahil, el astro rojo que Ezra identificaba con una de las estrellas hemisferio meridional, se limita a estar suspendido sobre un planeta en el que impera el inmenso silencio inerte y vacío de la entropía, semejante a la muerte. El universo permanece, pero Sahil ilumina una materia sin vida. El hombre (o su equivalente de otro mundo) ha desaparecido sin dejar rastro, en medio de la más terrible indiferencia del universo, cuya grandiosidad y color quedarán para siempre sin que nadie pueda ya apreciarlas, como ese astro que sangrará eternamente por sus llamas rojas, suntuosa imagen final que lleva la impronta de un gran poeta.

⁸ Un resumen en inglés de sus teorías, con el título de «A Key to Science Fiction»: Revisiting the Sense of Wonder», figura en *Hélice*, II, 1 (2012), pp. 29-37.

⁹ La traducción se basa en la edición siguiente: Leconte de Lisle, «L'astre rouge», *Poèmes tragiques. Derniers poèmes*, édition critique par Edgard Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1977, pp. 23-24.

¹⁰ Su traducción al castellano figura en *Hélice*, IV, 11 (2018), p. 130.

Edmond Haraucourt, discípulo de Lisle, lo emularía dignamente con el poema «L'agonie du soleil» [La agonía del sol], recogido en *L'âme nue* [El alma desnuda] (1885)¹¹. La visión de los planetas muertos es semejante, como no podía ser menos a la vista de las hipótesis científicas, pero Haraucourt acentúa la personalización del astro al ampliar la metáfora del ojo que contempla los planetas fenecidos e identifica el sol con un anciano descuidado y sin voluntad, incapaz ya de generar y sostener con su energía la vida, fijo en una larguísima agonía indicada por la hipérbole «eterna», al tiempo que se insiste en su desprecio de sus míseros satélites planetarios. El pesimismo es total. Ni siquiera hay la nostalgia de Lisle por el bullir de la vida anterior. Solo queda la imagen de la grisura del cielo en el que giran los planetas con el sinsentido de la muerte.

La entropía da lugar, pues, a un universo apagado como resultado final de una larga decadencia que afecta tanto a la naturaleza inerte como a la viva, hasta la desaparición de esta tras un proceso que anula, entre otras cosas, los logros de los hombres y los reduce al estado de pobres parásitos que se aferran instintivamente a su tierra moribunda. Tras Haraucourt, Jean Richepin (1849-1926) insiste en esta idea en su poema titulado «Le dernier océan» [El último océano] (*La mer* [El mar], 1886)¹². En esta anticipación, anterior en su tiempo interno al de «L'agonie du soleil», un argumento nada científico, pero que se presenta como tal, explica la evaporación de los océanos hasta su reducción a unas marismas viscosas en cuyas orillas los hombres transcurrirán una vida decadente de miseria sugerida bellamente por su identificación metafórica con los piojos de un mendigo, de for-

¹¹ La traducción se basa en la edición siguiente: Edmond Haraucourt, «L'agonie du soleil», *L'âme nue*, Paris, Fasquelle, 1908, pp. 27-28.

¹² La traducción se basa en la edición siguiente: Jean Richepin, «Le dernier océan», *La mer*, Paris, Eugène Fasquelle, 1896, p. 113.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

ma que la decadencia de las condiciones de existencia corre paralela a la del mundo.

En vez de este desprecio despechado hacia el mundo agonizante, la melancolía del fin es el sentimiento predominante, al modo de Lisle, en la descripción por Arturo Graf (1848-1913) de «L'astro morto» [El astro muerto] (*Dopo il tramonto* [Tras el ocaso], 1890)¹³. Este poema asombra por la penetración de su intuición cosmológica, ya que ese astro es tan lejano que, según el autor, su luz no ha llegado a la Tierra y que ni siquiera podrá hacerlo, lo que supone una intuición asombrosa de la muy posterior constatación de la expansión del universo, que nos impedirá que nos llegue la luz de estrellas y galaxias situadas a mucha distancia. Se trata de un planeta helado, alrededor del cual orbitan varios satélites orbitan como testigos mudos de la desolación lúgubre que ha sucedido, debido al enfriamiento entrópico, a su antigua vitalidad atmosférica, al tiempo que el hielo ha cubierto como un sudario las ciudades y las demás obras de los hombres de ese mundo, que se nos presentan como ideales tanto desde el punto de vista ético como estético. Por desgracia, para las leyes naturales son las sociales indiferentes. Una vez apagado el sol de ese planeta, la utopía tiene tan escaso futuro como las pasiones humanas en las que había preferido hacer hincapié Lisle. El hombre poco puede hacer contra una naturaleza que ni siquiera le deja el consuelo o el temor de juzgarlo.

Tampoco la rebeldía sirve de nada, según muestra la historia del último hombre vivo en la Tierra helada del futuro en «Clipe din urmă» [Últimos momentos] (1920; recogido en *Pe gânduri* [Pensando], 1920)¹⁴, de Artur

¹³ La traducción se basa en la edición siguiente: Arturo Graf, «L'astro morto», *Le poesie*, a cura di Ferdinando Neri, avvertenza di Vittorio Cian, Torino, Giovanni Chiantore, 1922, pp. 369-371.

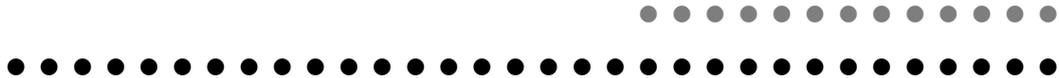
¹⁴ La traducción se basa en la edición siguiente: Artur Enășescu, «Clipe din urmă», *Poezii*, ediție îngrijită, prefață și note de Mihail Straje cu un cuvânt înainte de Radu Boureanu, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 76-79.

Enășescu (Artur A. Enăcescu, 1889-1942). Este poema, que inserta la teología en la ciencia natural, está escrito en una lengua difícil, con comparaciones y metáforas muy visuales y sugerentes de un mundo en lucha por sobrevivir al hielo entrópico. En medio de fugaces sobresaltos de vivacidad siempre vencidos, destaca la figura de un último hombre heroico, cuyo físico y pensamientos lo elevan a la categoría de titán, como si se hubieran concentrado simbólicamente en él las últimas energías del planeta, además de las reflexiones y sueños de la humanidad. Pese a este vigor sobrehumano, perecerá a la vez que la Naturaleza, en un último espasmo, con la muerte cubriendo la inmensidad y venciendo la resistencia de esa última cabeza pensante, mientras los ángeles lloran la derrota de la vida ante una indiferencia divina semejante o mayor a la evocada por Gonçalves Dias. Así llega a su fin trágicamente, con el último hombre, la propia inteligencia.

Los apocalipsis cósmicos no dejan, pues, resquicio a la esperanza ni al consuelo. No hay escapatoria, y de ahí lo hondo del sentimiento de pérdida irreparable e ineludible que suscitan cuando los poetas adoptan la perspectiva de la Naturaleza y se olvidan de las ilusiones religiosas que prevén la intervención final salvadora y justiciera de Dios. La misma perspectiva cósmica excluye también otro tipo de ilusiones, a saber: las ilusiones megalómanas de los escritores que atribuyen a su yo lírico una capacidad visionaria que no solo supera las épocas, sino que hasta les garantizaría una especie de pervivencia tras haber fenecido el orbe. Los apocalipsis líricos asumen las previsiones científicas del fin solo para reafirmar la eternidad de la visión del poeta.

Ficciones líricas

La perspectiva subjetiva del vidente contribuye a conferir credibilidad a unas historias



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

del final definitivo de la humanidad que siempre entrañan un problema de verosimilitud narrativa (¿quién puede narrar empleando los tiempos verbales del pasado una catástrofe planetaria que se supone que ha acabado con todos?). Al transferirse en espíritu al porvenir lejano, el escritor puede asistir así al triunfo de la entropía sobre la vida, tal como describe Leconte de Lisle en su poema «Le dernier dieu», en el cual el propio filtro de la visión favorece un planteamiento más lírico que científico. Los efectos de la congelación de la Tierra debido al enfriamiento solar no se describen con la relativa objetividad de poemas como el suyo propio de «L'astre rouge», sino que el mundo imaginado es sobre todo el pretexto para una reflexión personal con figuras y espacios alegóricos. Además, ante ese espectáculo, el yo del poeta adopta una perspectiva externa, de testigo, como si estuviera exento de los efectos de ese fin del mundo.

Este poder sobrehumano sugerido por esta perspectiva es implícita en Leconte de Lisle, pero se despliega expresamente en varias ficciones líricas latinoamericanas. En «Astro muerto» (*El libro de la noche*, 1917), poema en verso de Arturo Capdevila (1889-1967), la voz lírica conjetura sobre la historia de un planeta lejano, sus civilizaciones y su final, antes de proceder a una operación similar con la propia Tierra. El punto de vista especulativo adoptado matiza aquel poder, que se ejerce sin tasa, al contrario, en dos apocalipsis brasileños. El primero, de Raul Pompeia (1863-1895) y en prosa, se titula «Ilusão renitente» [*Ilusión renuente*]¹⁵ (*Canções sem metro* [Canciones sin metro], 1900), y se presenta como un sueño en el que una voz en primera persona, tras resumir con eficaz concisión la derrota universal de

las formas, describe una luz que parece la de la nueva creación. El segundo es el soneto titulado «Apocalipse» [Apocalipsis], recogido en volumen en *Eu e outras poesias* [Yo y otras poesías] (1919)¹⁶, de Augusto dos Anjos (1884-1914), que va más allá de esos precedentes, pues la visión, implícita, supone una afirmación del poderío sobrenatural del Arte. El yo poético se percibe como una presencia que trasciende espacios y tiempos, y puede asistir al cataclismo final que acaba con el universo, pero esta vez es él la única luz que ha quedado allí. Así ilustra la tendencia simbolista y postsimbolista de determinados poetas modernos de atribuirse capacidades divinas e incluso una sustancia equivalente a la de los dioses, gracias a su intuición visionaria de la supuesta esencia de las cosas. En «Apocalipse», los modestos mortales no dotados de tales dones extraordinarios desaparecen con el resto, mientras que el poeta puede seguir el curso de su existencia trascendente, aunque se trata de una supervivencia solitaria y estéril. No hay indicio alguno de que sea capaz de crear otro universo, a diferencia de la luz simbólica en el poema en prosa de Pompeia. Un destino tal parece tener poco de envidiable, de manera que la megalomanía poética es aquí susceptible de una lectura irónica. Esta ironía, que a veces llega hasta un trágico sarcasmo, es sobre todo frecuente en las anticipaciones del fin del mundo por causas naturales que centran su perspectiva no en las fuerzas exteriores a la humanidad que la hacen perecer (Dios o la entropía), sino en esa misma humanidad y su historia, al exponer las reacciones de sociedades e individuos simbólicamente representativos ante la catástrofe definitiva.

¹⁵ Su traducción al castellano figura en *Hélice*, IV, 11 (2018), p. 129, a la que sigue la del poema de Leconte de Lisle mencionado (p. 30). Ambos están precedidos de una nota introductoria que puede leerse como complemento de la presente introducción.

¹⁶ La traducción que figura abajo sigue la edición siguiente: «Apocalipse», *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*, con un estudio crítico de Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 153.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Ficciones históricas

La narración de los procesos históricos que desembocan en el fin del mundo o, al menos, de la humanidad a causa de sus propios actos es muy frecuente en la literatura de ciencia ficción de los siglos XX y XXI, según el desarrollo tecnológico iba facilitando instrumentos cada vez más potentes de destrucción. Si bien la idea de científicos que crearan algún gas capaz de terminar con todos los seres humanos a la vez, por puro capricho y voluntad de poder, ya había sido imaginada en el período positivista (piénsese, por ejemplo, en «Cuento futuro», cuento de Leopoldo Alas “Clarín” [1852-1901] publicado en 1886 y recogido en 1893 en *El señor y lo demás, son cuentos*), fueron las últimas dos guerras mundiales las que hicieron creer que los dirigentes políticos y militares no dudarían en utilizar en el futuro las armas de destrucción masiva desarrolladas durante ambas contiendas (armas químicas, biológicas y atómicas), con las consecuencias cataclísmicas que cabía imaginar. A ello se sumó desde 1960 en adelante la conciencia cada vez más común de los efectos catastróficos de la civilización industrial y consumista en nuestro planeta y sus habitantes. En cambio, salvo las especulaciones sobre el fin del mundo a causa de un fenómeno cósmico particular (por ejemplo, la caída sobre la Tierra de un meteorito de gran tamaño), las causas propiamente naturales perdieron mucho de su atractivo literario, de manera que hay que retroceder al período anterior a las guerras mundiales para encontrar algunos de los mejores ejemplos de ficciones sobre apocalipsis no antropogénicos de carácter histórico, esto es, que presten atención sobre todo a las vivencias de los seres humanos como especie social ante la perspectiva de su desaparición colectiva ineludible. Algunos de ellos son ya clásicos de la ficción especulativa, como *La fin du monde* [El fin del mundo] (1894), de Camille Flammarion (1842-1925); el cuento «El fin de un mundo» (1901), de Azorín (José Martí-

nez Ruiz, 1873-1967), o la novela corta «La mort de la Terre», de Rosny aîné, obras a las que convendría sumar varias otras, sobre todo francesas. Entre las que ha recuperado la arqueología literaria, disciplina muy desarrollada en el ámbito francófono, se cuentan dos que tienen en común la focalización en un personaje principal modélico y en las emociones que lo embargan ante el fin del mundo que llegará en plazo fijo, y breve, a consecuencia del frío entrópico. Se trata de la novela corta «Les derniers jommes» [Los últimos hombres] (1900), de Edmond Haraucourt, y del cuento «Le suicide du monde» [El suicidio del mundo] (1904)¹⁷, de André Saglio (Jules André, también llamado Jacques Drésa, 1869-1929). La de Haraucourt se caracteriza por el lirismo con que está contada la historia, desgraciadamente rebajado por su extensión y carácter quizá demasiado difuso. En cambio, el relato de Saglio consigue aunar en un artefacto literario coherente y eficaz la emoción poética, que deriva del sentimiento de pérdida, y la verosimilitud psicológica de las acciones narradas.

La sublimidad de un fin del mundo cósmico a cámara lenta se expresa mediante descripciones, muy visuales y eficaces desde el punto de vista del efecto de realidad que inducen, del valle en el que se ha refugiado la humanidad ante el avance del hielo hasta las crestas de las montañas que la protegen y confinan al mismo tiempo. También los detalles paisajísticos, con esas plantas y animales que cobran vida en el seno de una especie de paraíso efímero gracias a los últimos fuegos telúricos, contribuye a connotar la nueva felicidad inocente y sensual de los hombres, antes envejecidos anímicamente desde la infancia por el espectáculo de la grisura de un planeta agonizante y la opresión de las cuevas donde viven, pese al estado de perfección

¹⁷ La traducción que figura a continuación se basa en la edición siguiente: André Saglio, «Le suicide du monde», *Mercure de France*, LI, 173 (5.1904), pp. 345-365.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

utópica que han alcanzado científica, social y éticamente. Entre ellos, un sabio anciano es consciente de lo que se avecina a la humanidad y desea actuar en consecuencia mediante una eutanasia colectiva que les ahorre a todos una larga y degradante agonía tras una breve resurrección de la vida con la ayuda del fuego interno del planeta. Los escogidos del pueblo aceptan su propuesta, pero, al llegar el momento, el viejo científico parece enternecido por el espectáculo de la prolongación futura de la especie, simbolizada por su pequeño biznieto, que es quien acabará resolviendo accidentalmente el conflicto, con no escasas dosis de ironía trágica. Lo atroz del fin del mundo queda así subrayado por su contigüidad con la vida en ciernes, al quedar cortada en la raíz la continuidad de la existencia. Lo sublime y lo melancólico confluyen en una unidad emocional final sobresaliente que sugiere, junto con la maestría del estilo, el alto valor de esta excepcional incursión en la literatura de Saglio, más conocido como artista plástico e importante comisario de exposiciones.

Con la melancolía predominante en este relato contrasta la burla de la mentalidad apocalíptica que produjo el gran humorista Ramón Reventós (1882-1923) mediante su sinopsis de una novela no escrita titulada «Argument d'una història llarga» [Argumento de una historia larga] (1916; *Proses* [Prosas], 1953)¹⁸. El texto prolonga el tipo de comicidad sarcástica típica de los *fumistas* franceses desde Charles Cros (1842-1888) hasta Alfred Jarry (1873-1907), al tiempo que se inscribe como obra pionera en una vanguardia nihilista paralela a la coetánea dadaísta. Con el Dadá, que es estrictamente coetáneo, tiene en común el gusto por lo absurdo como una manera de denunciar el propio absurdo de la humanidad siempre en

guerra con ella misma por motivos en el fondo nimios. No obstante, al igual que en la ficción incongruente dadaísta de Jacques Rigaut (1898-1929) en otro texto escrito como argumento puro de carácter fictocientífico, «Un brillant sujet» [*Un tema brillante*] (1922)¹⁹, el absurdo tiene su propia lógica interna en el de Reventós. Una vez aceptada la premisa de que la Luna atrae hacia el cielo terrestre todos los mares de la Tierra, las consecuencias históricas pueden parecer verosímiles si se acepta el planteamiento anti-humanístico adoptado. En vez de extrañarse o, menos todavía, comportarse heroicamente ante el peculiar fenómeno, los hombres reaccionan con su superficialidad y codicia características, por ejemplo, tumbados en la arena contemplando, como si fuera una película y a la manera de los turistas actuales de sol y playa, el cielo verde luminoso con agua en toda su extensión, de donde caían mariscos. Es, pues, un nuevo Paraíso terrenal de pereza y abundancia, gracias a los tesoros mitológicos del fondo del mar ahora descubierto. Por desgracia, la Luna se cansa de mantener arriba las aguas y estas caen en un diluvio superior al antiguo, que ahoga a esta humanidad eminentemente frívola, no salvándose sino los adeptos a la natación. Esta observación remacha el absurdo de la historia y anula cualquier posible sobrecogimiento tristemente sublime ante el fin del mundo. El terror apocalíptico se sustituye por una carcajada nihilista y, paradójicamente, alegre. Al fin y al cabo, si no podemos escapar al final individual ni al colectivo, ¿por qué no encararlo con humor en vez de temor? Reventós ilustra una actitud minoritaria ante la perspectiva del apocalipsis, que no es otra sino la opción de la ligereza y la gracia, en la vida y en la literatura. Se trata de una paradójica afirmación vital que se manifestaría poco después en la ficción neoapocalíptica en

¹⁸ La traducción de abajo se basa en esta edición: Moni, «Argument d'una historia llarga», *L'Esquella de la Torratxa*, XXXVIII, n.º 1936 (4.2.1916), p. 82.

¹⁹ Su traducción castellana figura en *Hélice*, II, 1 (2012), p. 42.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

un poema que puede considerarse un ejemplo tardío de estética simbolista, el cual tiene la originalidad de fundir hasta el extremo los principios opuestos de Eros y Tánatos.

El título mismo de «Le dernier spasme» [El último espasmo] (*La montée aux enfers* [La subida a los infiernos], 1918), de Maurice Magre (1877-1941)²⁰, anuncia su carácter erótico. En vez de mirar la sociedad humana en su conjunto, la perspectiva se concentra en un grupo simbólico de tres varones jóvenes que raptan a otras tantas muchachas de su palacio protector, espacio simbólico de la civilización, y las llevan a un bosque, espacio de la naturaleza, donde las hacen descubrir a la fuerza los placeres del sexo, que ellas también acaban descubriendo en estos momentos previos al fin del mundo provocado por un cometa. Esta violencia sexual era tan chocante entonces (la gente que la ve desapruueba evidentemente la acción de los jóvenes) como ahora, y no lo es menor la idea implícita de que el estupro acaba por ser placentero para sus víctimas, pero Magre puede aducir una larga tradición literaria (por ejemplo, el rapto de las Sabinas o el comportamiento de sátiros y faunos) y, sobre todo, la función de la violencia descrita contribuye a la impresión de pasión irreprimible y exacerbada que se manifiesta paralelamente en los hombres y la naturaleza, hasta el espasmo definitivo que los mata a todos ellos y al mundo en un paroxismo de placer genésico y destructivo. El significado más obvio del poema parece estar relacionado, pues, con la exaltación de una sexualidad que se desata incontenible ante la perspectiva de la muerte colectiva. Habida cuenta de la tradicional represión del sexo recreativo por el Cristianismo, el fin del mundo coincidente con el placer supremo (y ya mutuo para los jóvenes de ambos sexos) representa

una alternativa desafiante a los neoapocalipsis teológicos como los arriba recordados de Gonçalves Dias y Pagès de Puig, fieles a la moral tradicional cristiana²¹. Saglio también había ligado el erotismo, aún presentado en términos idílicos, con un efímero nuevo despertar de la vida. La opción simbólica de Magre admite lecturas menos positivas. Aun sin considerar lo indignante del ultraje cometido, no sugiere un alto concepto de la humanidad que acabe estando simbolizada por estas tres parejas cuyos actos se limitan a la pura corporalidad. La mente y sus creaciones quedan reducidas a la nada frente a los instintos naturales, igual que la catástrofe cósmica anula las obras de la inteligencia, tal como sugiere la imagen de los barcos hundidos en los campos. El acto sexual como culminación explosiva de la Historia infunde al poema de Magre una sublimidad no reñida con la ironía. Este sentimiento ambiguo lo acomuna con las otras ficciones neoapocalípticas históricas y se ajusta a la índole de su entidad protagonista. Dado el carácter moralmente falible del ser humano, aunado a su capacidad creadora que lo hace rival a Dios, la naturaleza o el yo divinizado, no podía presentarse a los lectores como esas dos otras entidades, esto es, como los actantes uniformes y sobrecogedoramente grandiosos de las anticipaciones teológicas, científicas y líricas. Pese a su simbolismo y su carácter hiperbólico, la poesía del fin del mundo de Magre atribuye el protagonismo al ser humano o, como mínimo, a su cuerpo, hasta el punto de que los astros detienen su curso al producirse el orgasmo-fallecimiento. En 1918, era el momento justo para que se re-

²⁰ La traducción de abajo se basa en esta edición: Maurice Magre, «Le dernier spasme», *La montée aux enfers*, Paris, Eugène Fasquelle, 1918, pp. 95-97.

²¹ Jehan Maillart atribuye curiosamente la represión sexual al laicismo positivista, pero no hay que olvidar que los filósofos del Positivismo habían asumido la moralidad antisexual llamada victoriana, a la que se oponían sus adversarios culturales de la Decadencia, uno de cuyos motores más potentes fue una temprana liberación sexual, que se puede ejemplificar en la persona y la obra de Gabriele D'Annunzio.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

conociera que, efectivamente, el hombre debía protagonizar la imaginación del fin del mundo. A partir de entonces, los cataclismos planetarios ficcionales tendrían un origen sobre todo tecnológico y, en consecuencia, la

ficción neoapocalíptica se fue eclipsando ante la ciencia ficción contemporánea, no sin habernos legado antes varias obras literariamente tan interesantes como las que siguen.

Ficciones teológicas

Antônio Gonçalves Dias

Dies Irae

¡Yace el mundo corrupto!: la tierra ingrata solo produce frutos de maldición y, mientras los hombres afluyen al mercado, se enluta vacío el templo del Señor, el altar se llena de polvo y, por las naves, agrietadas, rotas por la mano del tiempo, olvidadas de cánticos y plegarias, la voz de Dios ya no resuena inmensa.

Todo conserva, sin embargo, el mismo aspecto: el sol en su giro, igual en apariencia, alterna acompasado las estaciones del año, y los astros, hermanos suyos, siguen gravitando en la bóveda celeste. La Tierra no ha cambiado; las aguas se deslizan por los valles o se despeñan de alpestres montañas con el mismo sonido, con la misma caída; las brisas aún conversan en los bosques sombríos. La mujer, la criatura más bella, se complace en sus propias perfecciones como cuando, en el Edén, se asombró al ver representadas en el agua sus pulcras formas y, al verlas, se ufano. Aún conserva el mismo orgullo e inteligencia el hombre, el rey de la creación, el dios creado, de cuando vinieron, para pedirle sus nombres, los cetáceos, las aves y los reptiles, y aquellas criaturas-montaña que pasaron entre Adán y Noé a flor de tierra.

Todo se muestra igual, pero el alma, ese mundo interior, ese otro templo, donde el propio Dios grabó su nombre, como los templos de piedra yace sin lumbré, yace como el edificio que cae en ruinas, donde no vive ningún guardián solícito, entregado a las malas aves, cuyos gorjeos pregonan que, en ausencia del señor, aquel es su imperio.

El vaso de la divina bondad, lleno, ya desborda de cólera y justicia, y el largo río del perdón salvador, estorbo, que ya no fluya más: santas aguas por cuya causa los siglos ya vieron graves ofensas sin justo castigo, que el Señor consintiese que perseveraran los malvados en el mal, a la espera de enmendar-

los, que triunfase la maldad, y que el crimen, vejando a los buenos, se enseñorease de la Tierra.

Pero Dios, que antaño fue tan clemente, dando inicio al reino de la justicia, se ha convertido en austero juez. Como un carro que avanza al encuentro del abismo, el sol apresura veloz su giro, alcanzando la meta temerosa predicha por los profetas. Un arcángel aún retiene con mano firme los eslabones de la cadena del tiempo, al tiempo que con la otra sella con siete sellos de bronce el voluminoso libro de la vida. Dios, ofendido, aparta su mirada del mundo, y el mundo deja de ser.

¿Quién pudiera pintar las discordancias en que se afana la naturaleza? Ascienden de la tierra vapores ígneos que sofocan lo que respira, lo que vive: los montes se desgarran en cráteres que vomitan humo y lava incesante; el mar se encrespa y, ardiendo furioso, arroja a las altas cimas enormes olas cruzadas, como si intentara sumergirlos; los vientos se enfrentan. Surgen nuevos prodigios, nuevos monstruos. El mar se convierte en sangre, el sol en fuego, el Universo en mansión de dolores afligidos; el hombre sufre, blasfema y se desespera, y viendo cómo los mundos se desploman raudos, suelta un grito de espantosa agonía, como de nave que se hunde en alta mar y cuyos restos giran en la inmensidad de las aguas.

Se contentó el Señor. ¿Qué queda?: el caos, el horror, la confusión, el bulto enorme del tiempo que oscurece el hondo abismo donde yace cautivo para siempre jamás, y el cadáver gigantesco de la muerte, que casi ocupa la superficie entera de un mar de plomo, oscuro y sin rumor. Apenas un rayo de la gloria del Señor, despedido desde los confines del espacio, hiere de muerte el rostro macilento de todo lo que fue, y cuanto existe.

Arturo Graf

Muerta está la vida

Se cierne la hora suprema, están maduros los destinos, sucumbe la progenie de los fuertes que van a morir.

¡Oh, angélicas cohortes, tocad las trompetas! No os oyen las tumbas, no se despiertan los muertos.

¿Veis? Es un cementerio enorme, silencioso, la tierra aridecida.

Semejante a un paño negro cuelga el cielo tenebroso, y muerta está la vida.

Jehan Maillart

Crepúsculo

Cuando el hombre hubo vivido en la Tierra (lugar de exilio que había deseado convertir, contra la oculta voluntad primitiva, en un Edén) durante un número de siglos más incalculable que los granos de arena del desierto, se sintió por fin harto de la vida. El amargo brebaje de la ciencia, que lo había embriagado, había posado el hastío en su corazón, que no había podido llenar. Habían transcurrido años inmemoriales desde el día funesto en que, expulsado de los Paraísos terrestres, que ahora guardaba la Espada, se había dejado seducir por la primera Eva. Y desde entonces, sin cesar a lo largo de las Épocas, había sentido en sus ojos oscuros el peso de la mirada magnética de la serpiente que le servía el veneno del Deseo. Y se le había visto a lo largo de los siglos, sordo a la voz de los profetas, intentar rasgar los velos sagrados que protegían las verdades misteriosas y que, desde el origen de los Tiempos, le estaba vedado levantar.

Engañado por funestas y pasajeras ventajas materiales, que le habían desposeído, por lo demás, de la hermosa corona de claridad que había ceñido al principio su cabeza altiva mientras había mirado al cielo, no veía que bajaba poco a poco en la escala de los seres y que su frente, exiliada de los cielos, se inclinaba cada vez más hacia la Tierra. No notaba que cada uno de sus pueriles descubrimientos, que celebraba con tanto orgullo, arrancaba un florón más a su diadema de júbilo. Él mismo se los quitaba con lo que parecía una voluptuosidad cada vez mayor a medida que aumentaba el oscuro capital nacido de la muerte de sus Esperanzas, y del que parecía enorgullecerse más que de su misma naturaleza divina e incompresible. Y se acercaba al fin de los Tiempos sin que nada lo curase de su ceguera. Penetrando la espesor de la niebla infecta que oscurecía los cerebros huma-

nos, en vano habían predicado algunos genios luminosos la Eterna verdad de la Idea sublime, la única verdad, decían, que le estaba permitido conocer a la débil humanidad.

Tan solo burlas necias es lo que cosecharon. Después, ante la insistente aparición de esos Astros que resplandecían a veces en el cielo de los siglos y cuyas palabras solitarias parecían llevar en su interior el aliento de la Eternidad, el terror había penetrado en esas almas viles.

El furor se había apoderado de los opresores seculares, porque sus palabras ardientes conmovían profundamente el alma soñolienta de los Pueblos e iluminaban con un fulgor súbito el mal camino por donde los guiaban infames pastores, hacia el abismo insondable. Esos advenimientos misteriosos que se repetían a intervalos iguales, como si los rigiera una ley secreta, dejaban durante mucho tiempo un surco luminoso en la masa sombría de las muchedumbres anhelantes, como la Estrella que, según viejos relatos casi olvidados pero revividos siempre por aquellos advenimientos, había iluminado una noche el profundo mar de los cielos para anunciar al Mundo el nacimiento de un Mesías, en quien se había dejado de creer.

Era como si el Verbo mismo hubiese hablado.

Entonces dictaron suplicios sin nombre contra aquellos proferidores inquietantes.

Semejantes a los tiranos antiguos y apelando en su auxilio a su ciencia fatídica, se asomaron a las cunas y, nuevos Herodes, degollaron sin piedad, en nombre del interés superior de la humanidad, a los pálidos niños, en cuyos ojos extraños dormía, mortal, el resplandor divino.

Pero no vieron que, con cada una de esas inmolaciones sacrílegas, una estrella caía del cielo y que las demás, esos soles luminosos



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

que ya no se dignaban mirar más que a través de los ojos secos de la lívida Realidad, parecían llorar lágrimas de oro por su hermana desaparecida.

De esta manera, poco a poco, los campos del cielo se iban oscureciendo bajo el soplo gélido de esos melancólicos apagadores de astros y muchos lo celebraban como una victoria. Pues, ¿para qué servían esas lámparas inútiles, cuyas leyes oscuras habían comprendido, por lo demás, ya hacía mucho tiempo, y cuya pálida luz inquietaba sus noches taciturnas?

Su desaparición intrigaba tan solo a unos extraños ancianos que, encaramados en las montañas y expuestos a los cuatro vientos del Espacio, apuntaban constantemente potentes objetivos hacia las noches, como para insultar la virginidad de los cielos.

Estos fenómenos, inexplicables hasta entonces, los exasperaban, y furiosos por la inutilidad de su ciencia, que quedaba demostrada por primera vez, esos gnomos se clamaban recíprocamente su furor de uno a otro extremo de la tierra, a través de hilos misteriosos.

Ya hacía mucho tiempo que habían descubierto, arrastrándose como reptiles, los secretos más insondables de la gran Naturaleza y el mundo les parecía helado y vacío, bien pequeño incluso comparado con ellos. Y a veces se sorprendían por que el Dios de quien les habían hablado antaño no lo hubiera hecho más grande. ¿Qué les importaba la muerte de los Soles a ellos, que habían aprisionado la luz y que, lúgubres Prometeos, habían robado el fuego del cielo?

¿Acaso no habían organizado la vida misma? Y todos los engranajes de la vasta máquina humana, ¿no funcionaban, silenciosamente por el *bienestar* de todos con una exactitud matemática e intangible?

En verdad, ¡el hombre debía ser dichoso! ¿No había dominado las viejas calamidades que habían desolado el universo durante tanto tiempo?

¿No había derrotado a las enfermedades que más diezmaban tras arrancar a las plantas y los metales el secreto de las curaciones? La guerra misma, la vieja asesina de los hombres, la devoradora secular, había roto su espada, espanto de las madres, y su rojo manto ya no barría la superficie del filantrópico planeta, y el Pobre ya no turbaba, con el espectáculo de su miseria, la paz de la conciencia de sus prójimos apiadados.

La Armonía reinaba en todos los corazones. Sí, eran felices y podían mirar atrás, a la larga sucesión de siglos melancólicos pasados, con orgullo, pensando en el camino recorrido. Habían poblado los mudos desiertos, vaciados de sus huéspedes incómodos y en los que los leones majestuosos ya no rugían en la llana soledad. Habían sojuzgado los mares monstruosos, calmando las tempestades con un gesto, como antaño el Viejo Neptuno, el Dios de las Aguas.

Arriesgados pescadores, ¿acaso no habían hecho prisionero, de una redada audaz, al trueno demasiado ruidoso y no mandaban en las tormentas del cielo tanto como en las del corazón?

Al matar el Ideal, eterno Inquietador, con una crueldad mercantil, habían arrebatado al hombre el pretexto de todo insomnio agitador, que habría podido espesar en su frente la bruma de las tristezas.

Luego, deseosos de arruinar a la antigua Desdicha, vieja de labios fríos, hasta en su guarida primordial, habían conseguido, mediante selecciones hábiles y perseverantes que duraron varios siglos, domar al salvaje Amor mismo, que había perturbado durante tanto tiempo, con sus arrebatos irregulares y malsanos, la sabia tranquilidad del hombre anterior. Tras largos y tozudos estudios, sabios audaces habían demostrado que el viejo Beso, que los antepasados aún inmersos en la oscura barbarie ancestral pretendían que fuera, por un sentimentalismo irrisorio, la exterioridad divina del Amor y que incluso llegaban a tener, en su aflictiva ceguera de



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

espíritu, por la señal casi necesaria de la fusión inmaterial de dos almas, tenía su origen en un hábito útil y funcional de la maternidad, por desgracia necesaria. En efecto, cualquier persona dotada de sentido común y que sabía *ver* reconocía por fin como quimérica la existencia de esas almas, que aquel pretendía fusionar por un prejuicio ya intolerable.

Los investigadores taciturnos que sumergían sin temblar sus manos firmes en las entrañas de los sacrificados no la habían encontrado bajo sus escalpelos y sufrían una humillación atávica por las creencias anteriores.

Sin embargo, lo sabían: en esos tiempos desoladores, un gran filósofo que habían proclamado por esta razón Precursor, y que era el único entre los supuestos Pensadores aparecidos en el curso de los siglos a quien creían deber cierta veneración, había intentado reducir a sabios límites los desórdenes vergonzosos del Dios lúbrico, proclamando en la cara de sus contemporáneos burlones e incrédulos que lo que provocaba la irresistible unión de los seres no era, y por eso era verdaderamente algo sagrado, sino la gran voz de la Naturaleza, interesada en propagar la Especie. Asimismo, este pensador positivo, al que no escuchaban los hombres, aún esclavos de sus pasiones insalubres, recibía honores de todo el planeta y su estatua, cuyo gesto solitario anatemizaba rebeliones imaginarias, se erigía en los foros.

Con todo, señales inequívocas de hastío se manifestaban ahora en la frente de las multitudes. Un tedio irresistible invadía el corazón taciturno de los hijos de los hombres. En vano habían creído haber abolido la vieja desdicha ocultando una de sus caras nocturnas. Igual que Jano, acababa por volverse hacia ellos, invicto, y les mostraba el rostro pálido donde, como un pájaro de silencio, estaba clavada la eterna y amarga desilusión.

Se preguntaban aterrados de dónde procedía ese viento siniestro que sacudía la fuerte morada glacial en la que habían encerrado su

corazón al abrigo de tentaciones desconcertantes.

¿De dónde procedía ese penoso tedio que, Cóndor enorme de alas pesadas, planeaba terrible sobre las noches, entumeciendo la vida con sus magnéticos efluvios?

No veían, creadores desesperantes, que era su propio pensamiento realizado, y que había sustituido, funesto y fúnebre, a las puras figuras soñadoras y claras que habían expulsado ignominiosamente, violando el umbral de los antros sagrados donde descansaban, majestuosos, los viejos misterios. Se asombraban por la muerte de los Soles y olvidaban que, tristes insensatos, habían llevado mucho tiempo esforzándose por apagarlos soplando su aliento helado hacia la eflorescencia de los cielos, y que su saber sombrío había engendrado para ellos, según una ley inevitable, la nada.

Y parecían, bajo el fulgor macabro de los astros lunares, viejos encanecidos sobre cuyas cabezas bajaba un crepúsculo.

Habían desaparecido para siempre las cálidas y reconfortantes ilusiones del sueño, que son las únicas reales por desarrollarse bajo la mirada ardiente del hombre; el panorama de los nostálgicos recuerdos desvanecidos, y las realizaciones futuras surgidas de las potentes ficciones de la Energía, y el frío de la Vida los envolvía como un manto de hielo.

Entonces recurrieron, como siempre, a su ciencia maldita, y encendieron sus hornos en los palacios malditos, donde las causas sojuzgadas dormían en misteriosos recipientes en el seno del silencio refrigerante de las demostraciones, donde la incandescencia de los cobres de los aparatos brillaba como el oro, donde los hilos que habían suprimido las distancias entrelazaban inextricablemente sus rayos luminosos. Durante largos días y ardientes noches buscaron con huraña terquedad los medios seguros de calentar el Mundo entumecido, sin que esos duros trabajadores vieran que el final residía en ellos y que se irradiaba desde su corazón muerto hasta las



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

llanuras del cielo. Cuando se apercibieron por fin que todo era inútil, rompieron sus retortas impotentes y los invadió una angustia espantosa ante la cercanía de la destrucción presentada.

Luego los sacudió la cólera por la esterilidad de su ciencia y la repentina incompreensión del humillante fenómeno. Alzaron los puños amenazantes hacia los globos apagados y maldijeron a los antepasados, a quienes, por una confusa intuición, echaban la culpa de su ruina. Hostigados por la inquietante y sorda agitación de las muchedumbres, los viejos taciturnos que presidían los destinos de los hombres, retirados en sus torres silenciosas, a las orillas de los mares vencidos, consultaron viejos grimorios antes desdeñados, con la esperanza de encontrar en ellos la clave del anormal misterio. Desde las alturas de sus colinas solitarias, los sabios desasosegados sondeaban el ultramar de los cielos donde escasas estrellas palidecían tristemente aún, semejantes a las piedras misteriosas y preciosas que, en el exilio del seno amado, pierden lentamente su brillo radiante y no reflorecen hasta que no cesa el abandono.

Pero todo fue en vano. Los cielos, durante tanto tiempo insultados, seguían mudos e indescifrables ante sus pupilas ardientes, y ellos ya no entendían el lenguaje de los santos libros.

Entonces, sacudidos por el terror secreto que crecía lentamente como un mar de angustia en los arenales desiertos de su alma, llegaron a esperar el advenimiento de uno de esos hombres de luz que habían lapidado antaño por considerarlos peligrosos y funestos. Sin embargo, el cielo sordo permanecía implacablemente mudo y sus lamentos furibundos no despertaban eco alguno en el seno de aquel, en el que la inmoliación de los sueños divinos había creado el vacío eterno.

Entonces se pusieron a mirarse con desconfianza, aunque ya eran incapaces de sentir entre ellos los viriles furios del amor o del odio. La duda terrible, imagen de la nada

suscitada, era lo único que sobrevivía en la muerte de su alma crepuscular, condenada al derrumbamiento irremisible y universal.

No obstante, el rumor de las multitudes aumentaba poco a poco como el oleaje formidable de los mares, y golpeaba mugiente la base de las torres inmemoriales y de las montañas brumosas, allí donde proseguían encarnizadamente su labor tozuda los jefes de las Tribus.

¿También se dormían ellos, los Impecables, o habían perdido ellos también toda Esperanza?

Los llamaron a grandes gritos.

Acudieron y, inclinados sobre las almenas envejecidas de las torres fantasmales desde las cuales sus barbas blancas se extendían como oleadas de espuma, observaron con su dura mirada la muchedumbre anhelante que vociferaba sus nombres réprobos. Luego volvieron a entrar, impasibles e impenetrables, en sus moradas inaccesibles. Las multitudes abandonadas alzaron entonces hacia las cumbres sus puños feroces, que oscurecieron aún más la tristeza de los astros sombríos, esos astros que, desde el fondo de los cielos apagados, parecían velar la agonía del Mundo.

Sin duda, la trompeta trágica iba a tocar allá arriba la Llamada eterna.

El terror paralizó la lengua de los hombres y el silencio reinó sobre la tierra.

Y, durante días, días que fueron noches para los fúnebres vivientes, nada lo rompió. Ninguna voz, imprecatoria o salvadora, se elevó de los lugares inmundos, en sus cabezas que se habían desacostumbrado de los cielos.

Con todo, la angustia que habían sufrido al fin, oscura reminiscencia de esperanzas más antiguas, iba a hacer reflorar para ellos, en los sombríos valles solares, el Astro redentor. La Estrella deslumbrante apareció de repente en el fondo del cielo desolado, brillando con la luz tanto tiempo desoñada de los soles de las edades antiguas. Trazaba radiante su curva majestuosa, resucitando con su



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

claridad los cielos invadidos. Entonces, llenos de alegría y olvidando los antiguos errores, la siguieron en su marcha, como los magos de las leyendas olvidadas. Y adoraron, trayéndole presentes, al real Niño que acababa de anunciar, una vez más, el Astro de Belén.

La Esperanza reflorece en los ojos tanto tiempo entorpecidos; flores nuevas esmaltaban las comarcas, cuyos perfumes renovados respiraban con delicia: bajo los follajes reverdecidos que las brisas primitivas hacían susurrar, las parejas se unían con la inconsciencia de las eras originales. Los ojos vírgenes del Recién Nacido esparcían sobre el mundo frescos efluvios que hacían renacer los abriles desaparecidos. Las Esperanzas nuevas dilataban el Infinito de los cielos conquistados y las flores de las leyendas se abrían en los valles. Y, en las temblorosas noches del Amor que envolvían el mundo, las estrellas, pálidas aún bajo los velos, brillaban dulcemente como ojos de mujer, anunciando la liberación. Parecía que sus resplandores graves caían sobre la tierra como lágrimas de oro, y los amantes abrazados soñaban por las noches, bajo la mirada de los astros. La vida triunfante volvía a conquistar así los espacios.

Entonces, agradecidos, erigieron al Salvador un palacio soberbio en el que adoraron como a un rey, escondido bajo velos, al suntuoso vástago de sus sueños. Él, apartado de las cosas, vivía en silencio, eternamente joven, protegido por la fe de las muchedumbres creadoras. Y allí, bajo los mármoles, que eran menos puros que su pensamiento, caminaba entre el incienso de los buenos ángeles, mudo y sonriente, admirando con ingenuidad los lirios hieráticos que nacían de forma espontánea bajo sus miradas en flor.

Y la tierra se adornaba de una primavera eterna.

Pero volvieron los días oscuros en que los viejos dejados de lado bajaron irónicos de sus

torres espantosas, que las brumas del olvido habían aniquilado durante siglos.

El frío de su presencia se reveló pronto, porque infundieron a su alrededor una pesada inquietud y las flores divinas quedaron aplastadas bajo sus pesados pies. Sus ojos, simas profundas que habían devorado mundos, volvían a pesar sobre la vida. Aparecieron, dioses pálidos, hijos de la Tierra, como los Reyes de antaño que regresaban imperiosamente a reentrar en posesión de su trono, tras siglos de lasitud.

Su dominio se restableció invencible y fatal, y sus viejas manos sembraron de nuevo los gozos fríos del Conocimiento.

Los otoños deshojaron sus flores tristes en las frentes de los hombres y el cielo se apagó una vez más.

Luego, en medio del crepúsculo creciente, se vio a los Amos de las naciones señalar, en medio del espanto, con un gesto despiadado, el templo luminoso en el que vivía, envuelto en el velo de sus claras ilusiones, el Niño.

Seguidos por la multitud, asesina del Ideal, golpearon con sus dedos duros la puerta de bronce del Palacio sagrado.

Entonces, en esa última noche del mundo, bajo los rayos púrpura de los astros que enrojecían los cielos y las frentes trágicas, la muchedumbre sangrienta lapidó al endeble Dios al que ella misma había dado luz. Las pesadas piedras volaron, alcanzaron su frente cándida y le hicieron una corona rubescente. Para sí escuchó, sorprendido y pueril, los clamores incomprensibles.

Luego se cerraron sus ojos de gozo, los cielos murieron y el último rayo de Sol se apagó gravemente en los ojos del último Niño.

... Y el pájaro solitario salió pesadamente del agujero tenebroso en el que había deseado durante siglos, entregado a ensueños crueles, la destrucción del mundo; alisó sus plumas de sombra, y el Espíritu del Silencio revoloteó en la noche.

Anicet de Pagés de Puig

El Anticristo

Vendrá cuando llegue la hora. Primero vendrá la guerra; después vendrá la peste; más tarde, el hambre. —¡Ya viene!— dirán entonces, y antes de su venida, ya llorarán los hijos en el vientre de sus madres.

Vendrá, vendrá la bestia. Su cuerpo cubierto de escamas tendrá siete cabezas de tigre, diez cuernos como cuchillas; llevará diez coronas y, bajo ellas, se leerán siete nombres de siete grandes blasfemias.

Y los hijos de la tierra la conducirán bajo palio por pueblos y masías, por villas y ciudades, y ante las siete fauces todo el mundo dejará ofrendas, y hará milagros por doquier, y la adorarán todos.

En sus comidas horribles hará degollar a hombres y se bañará la bestia en tinas de sangre hirviente, hará destripar los vientres de las madres y las vírgenes, y sus pies se calentarán en las entrañas tibias.

Magníficas matronas le servirán de comer en grandes baldes de plata repletos de carne humana, y, en cabelludas cabezas de muerto, doncellas desnudas le escanciarán el vino mezclado con sangre impura.

Y la bestia, borracha, bramando de lujuria, tenderá en el suelo sus miembros viscosos, y los padres y las madres, sin temor ni vergüenza, le llevarán a la yacija sus hijas más hermosas.

Y en torno de la bestia serán fieras los hombres, serán corrales los templos y establos los altares, y por las mesas sucias rodarán los cálices, y las cruces tronchadas calentarán el hogar.

Los viejos perderán el ánimo, consumidos por la impureza; cubiertos de roña y lepra languidecerán los niños; por un vaso de vino turbio se degollarán los hombres y se venderán las mujeres por un trozo de pan.

Solo se oirán reniegos de odio, las manos ensangrentadas solo palparán barro, los la-

bios babeantes solo dirán mentiras y los ojos, llenos de fiereza, solo verán maldades.

Y los crímenes no dejarán de aumentar sin medida, y los crímenes de los hombres envejecerán el mundo, y arriba, en las alturas, llorando de duelo y pena, siete ángeles contarán los crímenes en siete libros.

Y ya habrá llegado la hora. Llevadas por las ventadas, víboras y langostas llenarán los campos; a las flores resacas les saldrán espinas y los árboles, deshojados, no volverán a florecer nunca.

En el agua envenenada se pudrirán los peces, en el aire sin vida se ahogarán las aves, volcanes y terremotos reventarán la tierra y el cielo no tendrá para los hombres sino truenos y rayos.

Las casas serán tumbas, los pueblos cementerios; los muertos yacerán donde caigan, nadie los enterrará; y a todos, vivos y cadáveres, se los comerá la bestia hambrienta de hombres, que nunca la saciarán.

En los enjutos terrones se habrá acabado la vida, no quedará ni rastro de la semilla humana, y en los vacíos inmensos nadarán en la sombra estrellas medio partidas y soles destrozados.

Y todavía, todavía paseará la bestia, bramando de hambre y rabia, su horrible majestad entre las ruinas, y todavía buscará, por hoyos y grietas, con las siete fauces abiertas, un hueso o un trozo de carne, en vano.

Entonces, el Padre Eterno descenderá a la tierra, con el Hijo a su diestra, rodeado de santos; resonará en los aires un cántico de alegría, y volverán a la vida todos los que antes existieron.

Entonces, siete arcángeles con espadas llameantes, acosando a la fiera, le rajarán las cabezas, y la bestia, espantada, vomitando siete ríos de espuma, dará las últimas boqueadas a los pies del Padre Eterno.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Y se oirá entonces el sonido de siete trompetas, resplandecerá en las nubes la Santa Trinidad, pedirán los ángeles el perdón para

todos los hombres y empezará entonces el juicio postrero.

Ficciones científicas

Leconte de Lisle

El Astro rojo

Habrá, en el abismo del cielo, un gran Astro rojo llamado Sahil
(El rabino Aben Ezra)

Sobre los Continentes muertos, el oleaje le-
tárgico en el que palpité el último estremeci-
miento de un mundo crece en el silencio y la
inmensidad, y el rojo Sahil, desde el fondo de
las noches trágicas, llamea solo y clava en las
aguas su ojo ensangrentado.

Por el espacio sin fin de las soledades des-
nudas, ese abismo inerte, sordo, vacío, se-
mejante a la nada, Sahil, testigo supremo y

lúgubre sol que hace el mar más sombrío y
más negras las nubes, no aparta del sueño
universal su mirada sangrienta.

Genio, amor, dolor, desesperación, odio,
envidia, lo que se sueña, lo que se adora y lo
que miente, Tierra y Cielo, no queda ya nada
del antiguo Momento. Sobre el sueño olvidado
del Hombre y de la Vida, el Ojo encarnado de
Sahil sangra eternamente.

Edmond Haraucourt

La agonía del Sol

A Guy de Maupassant

La Tierra está muerta; muertos Urano y Saturno, Marte y Venus, Palas, Mercurio y Júpiter; muertos todos y, a través del pavor de su camino nocturno gravitan en el éter los espectros siderales.

Con su palidez cenicienta gravitan todavía, acercando al Sol sus ciclos soñolientos, y el anciano, que ya no espera aurora alguna, nota cómo se apaga el fuego genital en su seno.

¡Horror! Sobre él pulula la áspera miseria de los océanos, los bosques y los vivientes furtivos: un tedio moribundo lo retrasa; se encamina, y el viento fresco lo duerme entre estertores quejumbrosos.

¡Qué lejos están los soles! ¡Qué frías son las brisas! Y el enorme agonizante contempla con desprecio el rebaño fantasmal de sus planetas grises que giran lúgubramente alrededor de un gran cielo gris.

Jean Richepin

El último océano

Por inmenso que sea, el Océano disminuye, pues la fuerza por la cual se endureció nuestro globo, lenta y segura, lo hace también contraerse, mientras que se evapora en brumas hacia las nubes.

A fuerza de exhalarse, se extenúa su alma, y su cuerpo a la larga se condensa espesado. Ese verde manto lo cubría antaño todo, y hete aquí que pronto se verá la Tierra medio desnuda.

Luego llegará la hora en que, vieja, desdentada y sin crines, ya no tendrá más que un harapo sobre los lomos, un jirón de Océano, pesado, gordo, franjeado de mugre,

y en el sucio dobladillo de ese taparrabo viscoso bullirán los últimos supervivientes de mi raza como piojos adheridos a los andrajos de un pordiosero.

Arturo Graf

El astro muerto

En los abismos más remotos e inexplorados del espacio infinito, más allá de todo término de nuestro cielo, un planeta rueda fulminante en su órbita con desmesurada elipse.

Rueda con polo oscilante y oblicuo por los diáfanos vacíos eternos, arrastrando consigo en su rapaz vuelo siete ágiles lunas cernidas en su giro.

Rueda en torno a un monstruoso sol, un sol desconocido cuyos rayos nunca brillaron a los débiles ojos de la progenie humana, y nunca lo harán.

Agoniza aquel sol: un disenso de ignotas, inmensas y ciegas fuerzas, un fatal juego de la naturaleza apagó subitáneamente la mayor parte de su vivo fuego.

Agoniza aquel sol: como carbón candente requemado que se deslustra y languidece, arde siniestramente en el sombrío cielo, refulge con una funesta luz de sangre.

Una algidez repentina y desesperada heló aquel planeta, contrajo el vacío éter alrededor, atrapó en una rigidez mortal toda vida, ahogó todo movimiento.

Se precipitó en la nada una estirpe antigua, fuerte, noble, elevada con esfuerzo indómito de las latebras primeras del error a las cimas radiantes de la verdad.

Se perdió una civilización no manchada de la sangre fraterna, ni mentirosa ni cobarde, sino veraz y benigna; quedó extirpada para siempre la flor noble de las artes sosegadoras.

Aquel sol se apagó, aquel planeta está muerto: bajo el resplandeciente cielo enrojecido, sembrado de naves que nunca verán puerto, se extienden los mares yertos helados.

De los vastos campos, de las arenas emergidas se alzan soberbiamente las altas ciudades, rodeadas de horror, llenas de silencio, convertidas en sepulcros de la raza muerta.

Por el aire denso, indolente y prono ya no vibra el relámpago de clima en clima, ya no estalla furioso el trueno, ya no vaga la nube tempestuosa.

Las siete lunas, ora en conjunción, ora separadas, con marcada sucesión, se persiguen en guirnalda móvil por el cielo y, estremecidas, van contemplando el lúgubre desierto.

En los abismos más remotos e inexplorados del espacio infinito, más allá de todo término de nuestro cielo, un planeta rueda fulminante en su órbita con desmesurada elipse.

Artur Enășescu

Últimos momentos

Sobre ciudades de gloria, por valles patriarcales, donde hubo glebas y alegres moradas, crecerán en el horizonte los glaciares, gigantescos fantasmas que enseñan a la luna sus esqueletos pálidos.

Azotados por la ola del tiempo que todo lo tritura y roe, viejos con la cara chupadas y cejas tupidas, dormirán los sabios bajo aguaceros y nevazos, rompiendo eternamente el hilo de las inmemoriales crónicas.

Con alas de oro, espíritus partirán en fila por blancas laderas, con la frente hacia el abismo, haciendo una corona bajo el cielo con sus brazos apretados, y desaparecerán sonriendo juntos, amándose.

Un instante, abrasada por el último beso, que cubrirá el horizonte de una red de resplandores, renacerá la naturaleza, precipitando por los valles sus cascadas espumosas, por surcos nuevos, de barro.

Un instante, de nuevo, sangrará el aire sobre las aguas, fulminado fuertemente por la nostalgia de la luz. Después, rompiendo el molde de los últimos lirios, todo el cielo guardará su azul bajo los párpados.

Y el demonio de la perdición estará siempre al acecho; por la vastedad dominada por la desolación de la muerte solo se deslizarán nubes, con serpenteos fugaces, y el sol apagará, calmo, su antorcha humeante.

Abrazando la ceniza dejada en los altares, sobre espejos de hielo, pasará el sueño del mundo perdido; bajo él, se estremecerá en sus profundidades el suelo frío y, sobre él, se cernirán las coronas estelares.

De la grey dormida, un solo hombre en el mundo, derramando su sombra sobre el fosco témpano, medirá el desierto con el pensamiento a la zaga, y su mirada relampagueará penetrante como una flecha.

Diviso a través del polvo de los siglos su hechura imponente; su alta frente parece cla-

vada en la bóveda celeste y su alma tempestuosa que palpita en ásperas lejanías gira como un águila sobre las crestas de hielo.

Caen bloques hechos pedazos sobre su pecho de titán; sorben sus ojos todo lo hondo y claro del firmamento, y sus miles de pensamientos se alejan retozones sobre el frío amasijo con la rapidez de una caballada.

Sobre las alas petrificadas permanece el disco de brasa — Es un templo vacío la naturaleza, con blancos propileos, sobre el que cae el rayo de luna, centella esquiva, que sueña con una rama en flor, bajo el cielo primaveral.

Ningún suspiro rompe el océano de silencio; en los labios amoratados duermen las sagradas palabras. Abajo se extiende el horrible silencio de las tumbas y, arriba, la inmensidad de los silencios de las esferas.

En su mente de caos se forma una multitud de mundos; el viajero está fijo con la cara hacia el destino y espera la eternidad, caótico y divino, sustentando en los hombros la creación entera.

Se aferra a las cúspides, ascendiendo sin tregua; carga su dolor callado hacia la gloria; su esperanza sigue a flote, nave ondeante que lucha en el vendaval con el fiero oleaje.

Es el último eslabón de la cadena que se rompe; se enjambran los luceros en torno, y su cuerpo cadavérico aún separa un momento la luz de la oscuridad; por sus sienes caen chorreando gotas ardientes de sangre.

Su conciencia sofocada se debate como atenazada; quisiera quebrar los témpanos con brazos de llama, su pie resbala, se le corta el aliento, mientras su frente gigantesca se envuelve de brumas.

Y con todo, una vez más, él se endereza, y clava el pensamiento —herramienta divina— en todas las cosas, soñando con un mundo nuevo y un horizonte más alto, cuando el corazón se le parte en el pecho varonil.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Embalsamando la tierra con un sueño ilimitado, su aliento helado se pierde hacia las alturas; arriba prorrumpe lastimoso un coro de querubines y pasan las nubes, serpenteando, sobre las ruinas.

Se quebrantan con fuerza las espadas fulminantes de las cumbres; todos los soles tropiezan un instante en su eje, y la muerte despliega su ala tremenda sobre la última cabeza, volcada en la inmensidad.

Ficciones líricas

Augusto dos Anjos

Apocalipsis

Mi Arte adivinatorio sobrepasa los siglos efímeros y observa una disminución dinámica, derrota en la actual fuerza, integérrima, de la Masa.

Es la subversión universal que amenaza la Naturaleza y, en una noche aciaga e ignota, destruye la ebullición que alborota el agua y hunde todos los astros en la desgracia.

Son despedazamientos, federaciones siderales rotas, derribadas... ¡Y yo solo, el último ser, por el orbe adelante,

espía de la cataclísmica sorpresa, la única luz trágicamente encendida en la universalidad que agoniza!

Ficciones históricas

André Saglio

El suicidio del mundo

¡Tan solo mil años...!

La Tierra trazaba una elipse muy larga alrededor del Sol rojo. Se había aplanado hasta adoptar la forma de una monstruosa lenteja de nieve, y su ecuador se había hundido en abismo circular, boca sombría y borrosa abierta a los supremos rayos de calor y luz.

Era en la tibieza de esa hoya donde se había refugiado la vida, pero no sobrevivían más que plantas desmedradas, algunos animales vellosos y hombres, más numerosos que los animales y las plantas, porque habían sabido protegerse mejor frente a la invasión mortal del frío. Habían excavado la roca para hacer galerías profundas que se acercaban al centro aún hirviendo, y su industria les había permitido torrear máquinas que podían hacerles seguir la claridad del día en su marcha giratoria.

Estos últimos hombres poseían efectivamente una gran ciencia. Habían acumulado todos los descubrimientos de innumerables generaciones anteriores y habían conseguido simplificar el esfuerzo físico hasta un punto ínfimo. Alimentarse ni siquiera exigía el esfuerzo de una caza cotidiana, porque se había conseguido hacía mucho extraer y materializar del aire y los minerales los principios necesarios para la existencia. Todas las enfermedades se prevenían o se curaban inmediatamente, y todos estaban seguros de expirar dulcemente, a una edad muy avanzada, por el mero desgaste de los órganos.

La inteligencia solo había encontrado límites inmutables cuando había buscado la causa y la razón de la vida. En esto había permanecido en el punto en que estuvo siempre cuando se intentó discernir una base de verdad absoluta en las afirmaciones seductoras de las religiones; todo se reducía a la observación del universal movimiento y a la deducción lógica de un primer impulso, pero la fi-

guración de este impulso, su origen y su término escapaban a los esfuerzos del cerebro, que se cubría de tinieblas tan pronto como abordaba el problema.

Así pues, los hombres de la Tierra moribunda no eran felices, pese a su despreocupación de las necesidades materiales y su seguridad frente al sufrimiento corporal, porque tenían más tiempo para pensar que los hombres de antaño, distraídos por la lucha cotidiana, y todos sus pensamientos conducían a un eterno interrogante que quedaba sin respuesta. Desde que los niños alcanzaban la edad de reflexionar, se dibujaba un pliegue grave en su frente, que ya no desaparecía jamás. Las palabras *risa*, *alegría*, *esperanza* eran desusadas, como si pertenecieran a una época antigua e ingenua. Muchos habían renunciado a salir del Valle, porque su tristeza se volvía más amarga a la vista del sol que declinaba en la bruma rosa del cielo, en el que ya no se extinguía nunca la polvareda de las estrellas. Aquellos preferían confinarse en las estancias subterráneas, en las que habían acumulado los vestigios de las civilizaciones antiguas, e intentaban vivir con la imaginación los tiempos pasados, con la obstinación del anciano que recuerda su juventud. Sin embargo, no se acostumbraban a encontrar en los libros amarilleados o en los fragmentos esculpidos de los templos arcaicas invocaciones a un Dios justo, bueno y sabio. Cuando ellos mismos o algún otro de sus hermanos de la tribu humana se veían obligados a aludir a la inexplicable Fuerza-principio, empleaban una palabra con el triple sentido de *Soplo*, *Ceguedad* y *Locura*, pero todos evitaban esta expresión lúgubre que despertaba el odio al recordar los millares de siglos de sufrimiento y fatales caídas.

En un mundo sin necesidades materiales, no había ni ricos ni pobres. Todos tenían el



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

mismo derecho a servirse de las cosas necesarias, máquinas que evitaban el cansancio, comida almacenada en lugares públicos, bibliotecas y museos. Por tradición, quienes tenían mayor experiencia supervisaban el orden de todas las instituciones que mantenían la vida y prescribían a los jóvenes las breves labores útiles para la comunidad.

*

Se contaba entre aquellos ancianos uno que había calado más todavía que los demás en todos los conocimientos del pasado. Se llamaba Orguzalam. Su rostro lampiño parecía de cera; en su frente, la arruga de reflexión melancólica que se marcaba en todos los hombres era profunda como una herida y sus ojos del color del agua no reflejaban nada de las cosas efímeras. Vivía con su numerosa descendencia en un subterráneo con vistas a un punto del Valle a través de una gran abertura cerrada por un cristal. Igual que muchas personas mayores, no se desplazaba ya desde hacía mucho tiempo para seguir la luz vivificadora del sol, sino que, embutido en pieles, se mantenía todo el tiempo con la mirada fija en el infinito unas veces negro y otras escarlata, en una contemplación silenciosa. Sin embargo, los suyos veían a veces moverse sus labios, como si se hablara a sí mismo, y sus dedos trazar cifras invisibles en la rodilla.

Ahora bien, una mañana, al salir el prodigioso astro de hierro, Orguzalam vio ante sí, en la cima de la muralla a pico que cerraba el valle, un largo centelleo sangriento, una milagrosa franja de rubíes que seguía el capricho de la roca tan lejos como alcanzaba la mirada. Comprendió que se trataba del hielo que había llegado al fin, en su implacable marcha destructiva, al último refugio de la humanidad, y un grito se le escapó del pecho, pues sus cálculos habían medido exactamente el tiempo muy breve que transcurriría entre esa señal y la extinción completa de la vida:

¡Tan solo mil años...!

El sonido atravesó las galerías, rebotó en las paredes, tan trágico que acudieron todos quienes lo oyeron, pero no leyeron nada en el viejo rostro ya inmóvil y no percibieron la llama encendida tras los ojos sin color... El murmullo de la multitud que llenaba la estancia pareció ser los únicos que sacó al anciano de su ensueño; contempló largo rato a los varones, las mujeres y los niños pequeños, suspiró hondamente y ordenó luego que fueran a buscar a diez hombres de edad avanzada con la reputación de ser los más sabios, y a diez jóvenes, de entre aquellos que habían fundado nuevas familias.

Hacia mediodía, entraron los veinte uno tras otro, se inclinaron en silencio ante el maestro y se sentaron en semicírculo. Parecían veinte hermanos, hasta tal punto el sentimiento de la inutilidad de prever había fijado en su rostro idéntica lasitud, o más bien veinte retratos de una única persona tallada en la piedra en las distintas edades de su vida.

Cuando se cerraron las puertas, Orguzalam habló. Evocó con palabras magníficas y concisas la formación del mundo, gas encendido en la *Nada* incomprensible. Contó la lenta solidificación de la esfera, la aparición de la vida, el nacimiento de la inteligencia en una nervadura de bestia accidentalmente desarrollada en cerebro; recorrió la áspera lucha de miríadas de generaciones para perdurar y luego agrandar, parcela tras parcela, el dominio del pensamiento; mostró las victorias que, al enorgullecer a los hombres, los habían enloquecido con la ilusión de ser los instrumentos directos de una divinidad de justicia y bondad, al tiempo que, pese a sus progresos, la Tierra empezaba a morir.

Y la voz proseguía, ardiente de odio:

—¡Hombres, me dirijo en vosotros a la humanidad entera! El hielo nos gana; hoy toca nuestra hoya; mañana entrará en ella y, exactamente dentro de diez siglos, la última palpitación de vida se extinguirá bajo su sudario vítreo. Hombres, ¿dejaremos que la obra



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

humana desaparezca así, sin rebelarnos contra la fuerza ciega que nos hizo surgir? ¿Dejaremos que el mundo vuelva a hundirse en la nada sufriendo una tortura más breve, pero más espantosa que aquella que fue el alumbramiento de la inteligencia? ¿No tendremos siquiera una maldición digna del genio creado por nuestra raza contra ese juego demente que produjo la Tierra y su pueblo, y que lo mata en el momento mismo en que ha llegado a su perfección? Estamos unidos como hermanos, hemos hecho desaparecer el sufrimiento físico, nuestros descendientes podrán vivir una dulce existencia gracias a la experiencia laboriosa de sus antepasados, sin preocuparse siquiera por la muerte, porque se verían revivir en hijos destinados a disfrutar igual que ellos de las cosas bellas y buenas que conocieron. ¡Y es en ese punto culminante en que hay que aceptar que la inteligencia humana se vaya a pique por el dolor del cuerpo, hasta no ser en el cerebro del último de los hombres más que el vislumbre de instinto de la fiera, que aúlla ante la muerte, y acaba cayendo agonizante sobre los vestigios de la civilización, en la oscuridad y el hielo!

»¡No, no, rebelémonos, hombres de la tierra! ¡Engañemos a la cosa monstruosa sin ojos ni oídos y, puesto que no podemos hacer nada contra la aniquilación, robémosle al menos diez siglos de sufrimiento! ¡Que la humanidad perezca de golpe en una apoteosis y que esta vieja Tierra que se glorificó de haber visto surgir el alma en la materia, se hunda con nosotros en vez de seguir girando durante miles de años en el infinito, planeta desolado y muerto, resto del mundo!

Durante largo rato aún, continuó clamando terriblemente, hasta el momento en que el rojo sol poniente escotó su disco al borde de la montaña, y los veinte hombres en pie, embarcados por una emoción grandiosa, gritaban con él anatemas y gemían, con los brazos tendidos hacia la inmensidad, como un coro que respondiera a un cántico de muerte: «¡Engañemos al soplo! ¡Cambiemos la ley! ¡Que el

hombre tenga por fin su revancha! ¡Díganos, Maestro, lo que hay que hacer! ¡Diga lo que piensa, Maestro!»

El gran anciano los abrazó entonces con un gesto y, bajando la voz hasta un tono apenas audible, como si temiese una invisible presencia que merodeara, explicó su formidable plan: en puntos igualmente distantes cavar el suelo del valle que rodeaba la tierra, penetrar hasta el fuego y hacerlo manar en fuentes ardientes que devolverían al mundo una luz y un calor olvidados desde hacía mucho tiempo, hasta que el seno nutricio quedase vacío. Pero, antes de ese agotamiento fatal, en un momento que solo él, Orguzalam, decidiría, la Tierra desaparecería de golpe; no había falta que explicara su procedimiento; la aniquilación, lo juraba, sería tan rápida como un parpadeo, y tan completa que el polvo del camino podría parecer basta al lado del vapor que marcaría un instante el lugar del mundo...

*

Algo como una locura de actividad agitó a la humanidad fija desde hacía siglos en la espera del final inevitable. Por todas las galerías subterráneas se afanaban los seres, y hormigueaban con tal densidad que diríase que, de repente, la especie se había duplicado. Un rumor enorme de voces retumbaba a través del laberinto de bóvedas inundadas de luz eléctrica y se mezclaba con el estruendo de las máquinas que giraban y golpeaban. Filas de trabajadores brotaban sin cesar de las puertas abiertas en forma de madrigueras en las faldas del valle y, todo el día, los débiles, las mujeres, los niños y los ancianos se aferraban en capas a las pendientes rocosas, como placas de líquen movientes, para ver avanzar la obra liberadora. Entretanto, seis taladros colosales se alzaban efectivamente hacia el cielo, penetrando la bruma encarnada con sus agujones de acero. A continuación, se animaron con jadeos rítmicos, des-



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

fundando la arcilla, pulverizando el granito y vertiendo alrededor de su base cascadas de escombros que se amontonaban en cráteres. Por fin, casi al mismo tiempo, alcanzaron una mañana el globo líquido de fuego que formaba el corazón del planeta, y la lava se precipitó en el pozo con el clamor de una manada de animales, hizo saltar hasta los hielos lejanos las armazones de las máquinas y brotó en el aire tan blanca y resplandeciente que se dejó de ver el sol y el cielo parecía descolorido. Los chorros superaron las montañas y luego su cima se ensanchó en forma de parasol y empezó a caer en gruesas gotas que se estrellaaban contra el suelo con un ruido sordo, en una granazón de chispas. Se formaron en unas horas seis lagos hirvientes, que se extendieron en el fondo del valle y corrieron unos hacia otros como ríos hinchados uniéndose.

Esa tarde, por primera vez desde el origen del mundo, no hubo noche para la humanidad. La luz y el calor eran insoportables cerca de las fuentes de fuego, pero al alejarse, todos podían gozar sucesivamente del ardor de los mediodías tropicales que hubo en la edad media de la tierra, o la blanda suavidad de las riberas mediterráneas o, más lejos aún, en el intervalo justo entre dos volcanes, la sutil sensación del crepúsculo en una primavera del país olvidado por donde corría el Sena, preñado de islas en flor. Fueron estas las regiones encantadoras y poéticas que prefirieron muchos. Los jóvenes vagaban por ellas en parejas, abandonándose al gozo del presente, felices por el silencio de sus pasos en la alfombra de césped que, mágicamente, se había puesto a verdecer; mil riachuelos de agua bajaron cantarines de las murallas rocosas de las que retrocedía el hielo; la savia subió por los viejos troncos negros y los adornó de yemas parecidas a pedrerías de color violeta y rosa; en las grietas aparecieron animales menudos entumecidos.

No hubo nada más admirable que ese inmenso día sin fin, en el que todo renacía exquisita y violentamente. Cuando las parejas

se cansaban, se tendían allá donde los hubiera llevado su camino sin meta, entre el perfume de las jóvenes plantas, y se dormían con las manos entrelazadas; a su vera, ignorantes del miedo, los pájaros acurrucaban sus pequeñas cabezas en sus plumas erizadas, y los insectos permanecían inmóviles en el cáliz de las flores, entre la blandura del polen.

Nadie pensaba ya que ese minuto de oro de la eternidad había de tener fin, salvo el viejo Orguzalam. Mientras las máquinas excavaban el cuerpo desgastado de la tierra, se había encerrado con libros de épocas pasadas que guardaban el secreto de inventos químicos tan destructivos que, de común acuerdo, los hombres habían renunciado un día a las guerras para salvar la raza humana. Sin embargo, las fórmulas de esas materias fulminantes, por complicadas que fuesen, eran todavía pueriles para un cerebro que reunía la ciencia de la humanidad entera. Al aparecer el penacho radiante del pozo más cercano a su morada, Orguzalam había encontrado una combinación explosiva que era la más espantosa nunca soñada, y había oído los gritos de alegría de los seres repartidos por el valle, mientras que él recogía, cristalizada en las paredes de los alambiques, un polvo tan ligero y con un matiz tan precioso que se habría creído un despojo de alas de mariposa. Tuvo suficiente para llenar un cofrecito, y era más de lo que hacía falta. Selló la tapa y lo hizo bajar al fondo más subterráneo de las galerías abandonadas por los hombres; un cable lo conectaba a su habitación, cable que terminaba en una minúscula máquina brillante que semejaba, en el rincón del suelo en que la dejó, una pelota de oro olvidada después de jugar.

Entonces, con todo preparado, el anciano volvió a su lugar de costumbre, frente al ventanal redondo, cuyo cristal rompió, y el aroma de las flores, mezclado con el tintineo de las risas en el aire tibio, lo envolvió acariciante. Pero su alma seguía tan rígida como su rostro: recorría con el pensamiento la in-



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

mensidad y adivinaba los universos de estrellas orbitando interminablemente y sucediéndose unos a otros según el inexplicable impulso del soplo ciego. Su mente se representaba, sin límites, los focos de vida que se iluminaban, un momento radiantes y apagándose luego en una agonía parecida a la de la Tierra. El odio lo embargaba, enorme. Habría querido que el Principio, motor del juego atroz de las cosas, pudiera dibujarse en su imaginación en la forma tangible que le conferían los ingenuos creyentes de antaño, para suponer la contracción furiosa de su rostro cuando la humanidad, vulnerando su ley de desgracia, escapara de golpe al abrazo progresivo de sus garras heladas. Incluso llegaba a considerar ínfima esta venganza misma de matar a la Tierra antes de su hora; hubiera querido aniquilar todo lo que era movimiento en la Eternidad.

*

Hacia ochenta y dos días que la vida había regresado al valle terrestre cuando despertó a Orguzalam, tras unas horas de sopor, un balbuceo fresco y encantador. Miró ante sí y vio, sobre el musgo perfumado por las violetas, un niño desnudo, el último de sus biznietos, que movía sus miembros rosados con esfuerzos inseguros, con todo el gozo de sentirse vivo. Y,

mientras el anciano lo observaba, tuvo de repente la impresión de que un ligero velo descendía súbitamente sobre el mundo. Alzó la mirada y vio que la antorcha de fuego, en el extremo de la garganta verdeante, había dejado de alcanzar la altura de las elevadas murallas. Se habían agotado las entrañas de la Tierra; la lava había empezado a bajar. Sin duda, solo él se había dado cuenta; había que actuar antes de que la angustia penetrara en el corazón de los hombres.

Orguzalam se levantó, pero una reflexión le cruzó de pronto por la mente e iluminó su cara con un fulgor sobrehumano y triunfante. Tomó al pequeño sonriendo, lo alzó en brazos hacia el cielo, como para hacer ver mejor a lo Desconocido la burla inmensa de su gesto sin fuerza, lo posó luego en el suelo de la habitación, muy suavemente, y miró.

Gateando sobre sus manecitas tiernas, sobre sus rodillas, el pequeño erró, se tropezó. La pelota de oro atrajo su mirada; se acercó a ella gritando y riendo, tendió los dedos temblorosos, perdió el equilibrio y cayó con todo su peso sobre el juguete.

.....

Una polvareda de chispas floreció un instante en la inmensidad, se apagó luego y el ojo sangriento del sol buscó en vano el mundo.

Ramón Reventós

Argumento de una historia larga

Traducción de Rubén Molina Martínez

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

Un día, a la señora Luna se le ocurrió beberse los mares; no es necesario explicar las razones que tenía para hacer tal cosa porque los argumentos no son más que acción y no explican nunca los motivos que mueven a los personajes. Así pues, la cosa es que a la Luna se le ocurrió beberse todos los mares del mundo.

Empezó a sorber, y cuando se cansaba resoplaba, y con este procedimiento originó unas mareas que, a su lado, las que solía provocar con su respiración no eran más que un ligero vaivén al que ni siquiera merecía la pena prestar atención. Llegó un día en que se sintió con suficientes fuerzas y, entonces, chupó con ganas, y ya no solo los mares, sino también los ríos y los lagos y las modestas fuentecillas hicieron como la merienda en el día de San Miguel.

*Por san Miguel,
la merienda sube al cielo*¹.

Al Cielo se fueron el grandioso Pacífico, el Atlántico, que linda con él, el Índico y sus aguas maravillosas, y los océanos del Norte y del Sur, y todos los mares y marecillos, incluso nuestro azul Mediterráneo abandonó sus queridas Grecia, Francia, Italia y España para irse con la Luna.

Y he aquí que los hombres se encontraron con que sus posesiones habían aumentado de

manera considerable, enorme, que la tierra pisable era seis o siete veces más grande de lo que jamás había sido. Asustados, bajaron a los profundos valles donde vivían esos peces que son todo cabeza y que por cuerpo tienen una cola de torero, y una vez allí, a la luz del sol, que brillaba en ese lugar por primera vez, vieron los palacios de las sirenas, la cueva mágica de Neptuno, la guarida de la gran serpiente de mar, esa que tiene una crin espesa como la de mil leones o la de Viura y puede engullir un transatlántico y digerirlo, con maquinaria incluida, al igual que hay personas que digieren las cerezas y las ciruelas con hueso y todo.

Pasearon por las blandas arenas que formaban campos inacabables, recorrieron bosques de algas completamente desconocidos, encontraron nuevos minerales, nuevas piedras preciosas; en fin, todo lo que explican los tripulantes del «Nautilus», pero corregido y aumentado en belleza y maravillas, y sin tener que ponerse el traje de buzo, que es incómodo y feo.

Sin embargo, cuando una y otros se mostraron en todo su esplendor ante los ojos de los humanos fue al levantar estos la mirada al cielo y ver que era azul y se había vuelto verde, que no había nubes y que vivían como dentro de una gran pecera cuyas paredes, en lugar de ser de cristal, eran de agua, de un agua más poblada que la gran ciudad de Londres, con toda clase de peces, sirenas, tortugas, cangrejos, en resumen, todos los animales marinos.

El Sol y la Luna lo iluminaban todo, y los hombres, tumbados boca arriba, contemplaban la más hermosa de las películas. Naturalmente, la comida se encareció como hoy en día debido, digamos, a la sequía, pero pronto el ingenio de los sabios despertó, subieron a las aguas y, como quien construye un puente

¹ El texto original completo de este refrán es «Per sant Miquel, el berenar se'n puja al cel; per sant Macià, torna a baixar» [Por san Miguel, la merienda sube al cielo; por san Macías, vuelve a bajar], y hace referencia a la costumbre de los campesinos de suprimir la merienda a partir de septiembre (festividad de san Miguel), cuando los días se acortan, dado que ya no podían trabajar hasta tarde al aire libre y, por tanto, adelantaban la hora de la cena. San Macías se celebra en marzo, momento del año a partir del cual los días ya van siendo suficientemente largos como para trabajar hasta más tarde, atrasar de nuevo la hora de la cena y volver a tomar la merienda. (Nota del traductor.)



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

al revés, hicieron caer sobre la tierra los inagotables chorros de mil fuentes, ríos y fuentecillas de agua fresca y regalada que devolvieron la abundancia al suelo. Pescaban con escopeta, tirando el lazo, y los que querían pescar con caña parecían muchachos matando murciélagos.

De vez en cuando, caían unas granizadas

de mejillones, ostras y todo tipo de conchas que aquello era una delicia; vamos, el Paraíso terrenal.

Lo malo es que un día la Luna se cansó de contener el aliento, y volvió a caer una especie de Diluvio, pero más a lo grande. Solo se salvaron los socios de los clubes de natación, y gracias.

Maurice Magre

El último espasmo

Como habían comprendido el sentido del cometa, del espesor del aire y de la perturbación de las aguas, los jóvenes, atormentados por lujurias secretas, entraron corriendo en el parque del palacio.

Ya salían crujidos del hueco de los árboles, los lebreles desfallecidos aullaban en el césped... El calor partía los pilones y los mármoles, y la muerte difundía su fuerte exhalación...

Se abalanzaron de pronto sobre las tres jóvenes, las estrecharon contra sí con mano fuerte y, pisando el arriate y salvando la verja, huyeron a caballo sujetándolas por el talle.

El terror embellecía los tres nobles rostros, la lucha dibujaba la línea de los cuerpos puros. Desde las puertas, gente gritaba a su paso... Pero ya relámpagos rayaban de oro el cielo...

La cabalgata llegó hasta el bosque cercano. Allí, desnudándolas, machacándoles las rodillas, los varones en celo poseyeron bajo la sombra de los robles a las tres muchachas de cuerpos delgados y delicados.

No querían perderse en el silencio sin antes penetrar el pesado firmamento con sus gritos de placer. Deseaban conocer, al morir, la fuerza de la vida, estallar de juventud y amor.

Pero ya los pájaros caían como piedras, los caballos habían muerto en pie, todos los rebatos

aullaban en la tarde de luces verdosas... Ellos solo pensaban en la forma de los senos...

Aprendían el ritmo esencial del mundo. Ahora el placer era mutuo y la tierra, rompiendo sus vértebras profundas, les ofrecía un nuevo alimento sexual.

Las jóvenes, descompuestas por los abrazos, gemían y apretaban contra su regazo a los jóvenes. Los dientes marcaban los cuellos y los labios devorados se bebían entre sí inagotablemente.

El mar se levantó, las montañas ardieron en llamas, se oyó ruido de cañonazos de las entrañas de la tierra... Monstruos emergieron de las profundidades. Los pueblos enloquecidos se carbonizaron...

Altos navíos lanzados por maremotos acabaron clavados en medio de las tierras de labor... El río enloquecido corrió sobre la ciudad extraviada... Los amantes seguían unos sobre otras.

La luna se hendió en el cielo de desastre... Brotaban a miles géiseres de fuego... Pero, bajo la lava en llamas y los fragmentos de astro, los amantes entrelazados seguían poseyéndose...

Y, más alto que el chorro de los volcanes gigantes, en el caos y el éter carbonizados, deteniendo los soles en su loco arabesco, subió el último espasmo y el último beso...

Apéndice

Textos originales de «Crepúsculo» y «El Anticristo»

Jehan Maillart

Crépuscule

Quand l'homme eut vécu sur la Terre — lieu d'exil dont il avait voulu, contre l'occulte volonté primitive, faire un Éden — pendant un nombre de siècles plus incalculable que les grains de sable du désert, il se sentit enfin las de la vie. Le breuvage amer de la science dont il s'était enivré, avait déposé le dégoût dans son cœur, qu'il n'avait pu remplir. D'immémoriales années s'étaient écoulées depuis le jour funeste où, chassé des Paradis terrestres, que gardait maintenant l'Épée, il s'était laissé séduire par l'Ève première. Et depuis, toujours à travers les Époques, il avait senti peser sur ses yeux obscurs l'œil magnétique du serpent qui lui versait le poison du Désir. Et on l'avait vu à travers les siècles, sourd à la voix des prophètes, essayer de déchirer les voiles sacrés qui protégeaient les vérités mystérieuses et qu'il lui était, des l'origine des Temps, interdit de soulever.

Trompé par de funestes et passagers avantages matériels, qui l'avaient du reste découronné progressivement de la belle couronne de clarté qui primitivement avait ceint sa tête hautaine, tant qu'il avait regardé le ciel, il ne voyait pas qu'il descendait peu à peu l'échelle des êtres et que son front, exilé des cieus, se penchait de plus en plus vers la Terre. Il ne sentait pas que chacune des pué-riles découvertes qu'il célébrait avec tant d'orgueil, enlevait un fleuron de plus à son diadème de joie. Il s'en dépouillait lui-même avec, semblait-il, une volupté de plus en plus grande à mesure que s'augmentait l'obscur capital, né de la mort de ses Espoirs, et dont il paraissait plus fier que de sa divine et incompressible nature même. Et il approchait

de la fin des Temps sans que rien le guérit de son aveuglement. En vain, perçant l'épaisseur de l'infect brouillard qui obscurcissait les cervelles humaines, quelques lumineux génies avaient prêché l'Éternelle vérité — la seule qu'il fût permis, disaient-ils, à la faible humanité de connaître — de l'Idée sublime.

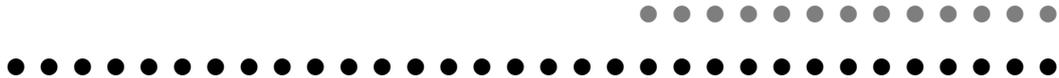
Des railleries ineptes les avaient accueillis, puis sur l'insistance de l'apparition de ces Astres, qui resplendissaient parfois dans le ciel des siècles, et dont les paroles solitaires semblaient porter en elles le souffle de l'Éternité, l'épouvante était entrée dans ces âmes viles.

La rage avait saisi les séculaires oppresseurs, car leurs paroles ardentes remuaient profondément l'âme sommeillante des Peuples, et elles éclairaient d'une lueur soudaine la mauvaise route où d'infâmes pasteurs les guidaient, vers l'insondable abîme. Ces venues mystérieuses qui se reproduisaient à intervalles égaux, comme par une loi secrète, laissaient pendant longtemps un sillon lumineux dans la masse sombre des foules haletantes, comme l'Étoile qui, disaient de vieux récits presque oubliés, mais que ces venues ravivaient toujours, avait une nuit illuminé la profonde mer des cieus pour annoncer au Monde la naissance d'un Messie — auquel on ne croyait plus.

C'était comme si le Verbe lui-même eût parlé.

Alors ils édictèrent contre ces inquiétants proférateurs d'innommables supplices.

Pareils aux tyrans anciens, appelant à leur secours leur science fatale, ils se penchè-



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

rent sur les berceaux et, nouveaux Hérodes, ils massacrèrent impitoyablement, au nom de l'intérêt supérieur de la triste humanité, les pâles enfants, dans les yeux étranges desquels dormait, mortelle, la lueur divine.

Mais ils ne virent pas que, à chacune de ces immolations sacrilèges, une étoile tombait du ciel et que les autres, les soleils lumineux qu'ils ne daignaient plus regarder que par les yeux secs de la livide Réalité, semblaient pleurer des larmes d'or sur leur sœur disparue.

Ainsi, peu à peu, les champs du ciel s'obscurcissaient sous le souffle glacé de ces mélancoliques éteigneurs d'astres et beaucoup s'en réjouissaient comme d'une victoire. À quoi bon, en effet, l'existence de ces inutiles lampadaires dont ils avaient, du reste, depuis longtemps, pénétré les lois obscures, et dont la pâle lumière inquiétait leurs nuits moroses ?

Seuls, leur disparition intriguait d'étranges vieillards qui, juchés sur les montagnes, en proie aux quatre vents de l'Espace, braquaient constamment sur les nuits de puissants objectifs, comme pour insulter à la virginité des cieus.

Ces phénomènes, inexplicables jusqu'ici, les exaspéraient, et furieux de l'inutilité de leur science, pour la première fois démontrée, ces gnomes se clamaient leur rage d'un bout de la terre à l'autre, sur des fils mystérieux.

Ils avaient depuis longtemps, en rampant comme des reptiles, surpris les plus insondables secrets de la grande Nature et le monde leur apparaissait froid et vide, bien petit même à côté d'eux. Et ils s'étonnaient parfois, que le Dieu dont on leur avait parlé autrefois, et dont ils riaient, ne l'eût pas fait plus grand ! Que leur importait la mort des Soleils, à eux qui avaient emprisonné la lumière et qui, mornes Prométhées, avaient ravi le feu du Ciel.

N'avaient-ils pas organisé la vie elle-même ? et tous les rouages de la vaste machine humaine ne jouaient-ils pas, silencieusement,

pour le *bien-être* de tous avec une mathématique et intangible certitude ?

Certes, l'homme devait être heureux ! N'avait-il pas maîtrisé les vieux fléaux qui avaient si longtemps désolé l'univers ?

N'avait-il pas vaincu les plus décimantes maladies en arrachant aux plantes et aux métaux le secret des guérisons ? La guerre même, la vieille tueuse d'hommes, la dévoratrice séculaire, avait brisé son glaive, effroi des mères, et son rouge manteau ne balayait plus la surface de la philanthropique planète — et le Pauvre ne troublait plus du spectacle de sa misère, la paix de la conscience de ses frères apitoyés.

L'Harmonie régnait donc dans les cœurs. Oui, ils étaient heureux et ils pouvaient jeter en arrière, sur la longue file des siècles mélancoliques écoulés, un regard d'orgueil, en songeant aux routes parcourues. Ils avaient peuplé les silencieux déserts, débarrassés de leurs hôtes incommodes et où les lions majestueux ne rugissaient plus dans la plane solitude. Ils avaient asservi les mers monstrueuses, calmant d'un geste les tempêtes, comme autrefois le Vieux Neptune, le Dieu des Eaux.

N'avaient-ils pas, pécheurs hasardeux, d'un coup de filet hardi, fait prisonnier le trop bruyant tonnerre et ne commandaient-ils pas aux orages du ciel comme à ceux du cœur ?

En tuant l'Idéal, l'éternel Inquisiteur, par une mercantile cruauté, ils avaient à jamais enlevé à l'homme le prétexte à toute agitante insomnie qui aurait pu, sur son front, épaissir la brume des tristesses.

Puis, voulant ruiner l'antique Malheur, le vieillard aux lèvres froides, jusque dans son primordial repaire, ils étaient parvenus par d'habiles et persévérantes sélections ayant duré plusieurs siècles, à dompter le sauvage Amour lui-même, qui avait si longtemps par ses irréguliers et malsains élans, dérangé la sage tranquillité de l'homme antérieur. De hardis savants après des études longues et têtues, avaient en effet démontré que le vieux



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Baiser, que les aïeux, non encore sortis de l'obscur barbarie ancestrale, prétendaient être, par une risible sentimentalité, l'extériorité divine de l'Amour, et qu'ils allaient même jusqu'à considérer, dans une affligeante cécité d'esprit comme le signe quasi nécessaire de la fusion immatérielle des âmes, prenait son origine dans une utile et fonctionnelle habitude de la nécessaire, hélas ! maternité, Puisque l'existence de ces âmes, qu'il prétendait fondre par un désormais intolérable préjugé, était enfin reconnue chimérique par tout homme de bon sens et qui savait voir.

Les chercheurs taciturnes qui plongeaient sans trembler leurs mains fermes dans les entrailles des sacrifiés ne l'avaient point rencontrée sous leurs scalpels et ils éprouvaient une atavique humiliation des antérieures croyances.

Ils le savaient pourtant : dans ces temps désolants, un grand philosophe qu'ils avaient pour cette raison proclamé le Précurseur — et à qui seul, parmi les prétendus Penseurs qui avaient paru sur la route des siècles, ils croyaient devoir une certaine vénération — avait cherché à ramener dans de sages limites les dérèglements honteux du Dieu lubrique, en proclamant à la face de ses contemporains railleurs et incrédules que ce qui provoquait l'irrésistible union des Êtres, n'était — et c'était par là qu'il était véritablement sacré — que la grande voix de la Nature, intéressée à la propagation de l'Espèce. Aussi, ce positif rêveur, inécouté des hommes, esclaves encore de leurs passions insalubres, était-il honoré par toute la terre et sa statue, dont le geste solitaire anathématisait d'imaginaires révoltes, s'érigait sur les forums.

Pourtant, des signes non équivoques de lassitude se manifestaient maintenant sur le front des foules. Un irrésistible ennui envahissait le cœur taciturne des enfants des hommes. En vain croyaient-ils avoir aboli le vieux malheur, en voilant une de ses faces

nocturnes. Il venait comme Janus de se retourner sur eux, vaincu, et il leur montrait maintenant le visage pâle, où comme un oiseau de silence, était clouée l'éternelle et amère désillusion.

Ils se demandaient avec terreur d'où venait ce vent sinistre qui ébranlait la forte demeure glacée où ils avaient enfermé leur cœur à l'abri des déconcertantes tentations.

D'où venait ce pesant ennui, qui, énorme Condor aux ailes lourdes, planait épouvantable sur les nuits, engourdissant la vie de ses magnétiques effluves !

Ils ne voyaient pas, désespérants créateurs, qu'il était leur pensée même réalisée, et qu'il avait remplacé, fatal et funèbre, les pures figures rêveuses et claires qu'ils avaient chassées ignominieusement, en violant le seuil des antres sacrés où reposaient, majestueux, les vieux mystères. Ils s'étonnaient de la mort des Soleils et ils oubliaient que, depuis longtemps, ils avaient travaillé, les mornes insensés, à les éteindre en soufflant leur haleine glacée vers l'efflorescence des cieus et que leur savoir sombre avait pour eux, d'après une inévitable loi, enfanté le néant.

Et ils étaient semblables sous la lueur macabre des astres lunaires, à des vieillards blanchis et sur le front desquels descendait un crépuscule.

Les chaudes et réconfortantes illusions du rêve qui seules sont réelles, puisqu'elles déroulent sous les yeux ardents de l'homme, le décor des nostalgiques mémoires évanouies et les réalisations futures surgies des puissantes fictions de l'Énergie, avaient disparu à jamais et le froid de la Vie les enveloppait comme d'un manteau de glace.

Alors, ils eurent, comme toujours, recours à leur science maudite, et dans les palais rigides, où les causes asservies dormaient dans de mystérieux récipients, au sein du silence réfrigérant des démonstrations, où l'incandescence des cuivres des appareils étincelait comme de l'or, où les fils qui



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

avaient supprimé la distance entrelaçaient inextricablement leurs rayons lumineux — ils allumèrent leurs fourneaux. Ils recherchèrent avec un farouche entêtement pendant de longs jours et d'ardentes nuits, les moyens certains de réchauffer le Monde engourdi, ne voyant pas, les durs travailleurs, que la fin était en eux et qu'elle s'irradiait de la mort de leur cœur jusque dans les plaines du ciel. Quand ils virent enfin que tout était inutile, ils brisèrent leurs cornues impuissantes et une détresse effroyable les envahit à l'approche de la destruction pressentie.

Puis la rage les secoua devant la stérilité de leur science et l'incompréhension soudaine de l'humiliant phénomène. Ils jetèrent vers les globes éteints des poings menaçants et ils maudirent les ancêtres qu'ils rendaient par une confuse intuition, coupables de leur reine. Pressés par l'inquiétante et sourde agitation des foules, les vieillards moroses qui présidaient aux destinées des hommes, retirés dans de silencieuses tours, aux rives des mers vaincues, consultèrent de vieux grimoires jadis dédaignés, espérant y trouver la clef de l'anormal mystère. Du haut de leurs collines solitaires, les soucieux savants sondaient l'outremer des cieux où de rares étoiles pâlissaient tristement encore, pareilles aux mystérieuses et précieuses pierres qui, dans l'exil du sein aimé, perdent lentement leur radieux éclat — pour reflurir quand cesse l'abandon.

Mais ce fut en vain. Les cieux, longtemps insultés, restaient muets et indéchiffrables pour leurs prunelles ardentes et ils ne comprenaient plus le langage des saints livres.

Ils en vinrent alors, et sous le coup de la terreur secrète qui montait lentement comme une mer d'angoisse aux grèves désertes de leur âme, à espérer la venue d'un de ces hommes de lumière qu'ils avaient lapidés autrefois, les tenant pour dangereux et funestes. — Mais le ciel sourd demeurait implacablement muet et leurs lamentations furibondes n'éveillaient aucun écho dans son

sein où l'immolation des songes divins avait créé le vide éternel.

Ils se prirent alors à se regarder avec méfiance et bien qu'inaptes désormais, entre eux, aux males fureurs de l'amour ou de la haine. Seul, l'affreux doute, image du néant suscité, survivait dans la mort de leur âme crépusculaire, vouée à la chute irrémédiable et universelle.

Peu à peu, cependant, la rumeur des foules grandissait comme la houle formidable des mers et venait battre en mugissant la base des tours immémoriales et des montagnes brumeuses, où s'acharnaient en un entêté labeur les chefs des Tribus.

S'endormaient-ils, les Impeccables, ou avaient-ils, eux aussi, perdus toute Espérance ?

De grands cris les appelèrent.

Ils vinrent et, penchés sur les créneaux vieillissés des tours fantomales d'où leurs barbes blanches se déroulaient comme des flots d'écume, ils considérèrent de leurs yeux durs, la foule haletante qui hurlait leurs noms réprouvés. Puis, ils rentrèrent, impassibles et impénétrables, dans leurs retraites inaccessibles. Alors, les multitudes abandonnées tendirent vers les sommets des poings farouches qui obscurcirent encore la tristesse des astres sombres, les astres qui du fond des cieux éteints, semblaient veiller l'agonie du Monde.

Sans doute là-haut la trompette tragique allait sonner l'Appel éternel.

La terreur paralysa la langue des hommes et le silence régna sur la terre.

Et rien, pendant des jours, des jours qui furent des nuits pour les funèbres vivants, ne le rompit. Aucune voix, imprécatoire ou salvatrice, ne s'éleva des lieux immondes, sur leurs fronts déshabitués des cieux.

Pourtant l'angoisse dont ils avaient enfin souffert — obscure réminiscence de plus anciens espoirs — allait faire reflurir pour eux dans les sombres vallées solaires l'Astre rédempteur. L'Étoile éblouissante apparut tout



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

à coup au fond du ciel désolé, et elle brillait de la lumière longtemps irrévée des soleils des anciens âges. Radieuse, elle décrivait sa courbe majestueuse ressuscitant de sa clarté les cieus envahis. Alors, pleins d'allégresse, oubliant les antiques erreurs, ils la suivirent dans sa marche, comme les mages des légendes oubliées. Et ils adorèrent, avec des présents, l'Enfant royal que venait d'annoncer, pour la seconde fois, l'Astre de Bethléem.

L'Espoir refleurissait dans les yeux longtemps appesantis ; des fleurs nouvelles diapraient les contrées, dont ils respiraient avec délices les parfums rénovés : sous les feuillages reverdis que faisaient bruire les primitives brises, des couples s'unissaient dans l'inconscience des âges originels. Les yeux vierges du Nouveau-né épandaient sur le monde de frais effluves qui y faisaient renaître les avrils évanouis. Les Espoirs nouveaux élargissaient l'Infini des cieus reconquis et les fleurs des légendes s'épanouissaient dans les vallées. Et, dans les frissonnantes nuits de l'Amour, qui enveloppaient le monde, les étoiles pâles encore sous les voiles, brillaient doucement comme des yeux de femme, annonciatrices de délivrance. Leurs lueurs graves, semblait-il, descendaient sur la terre en larmes d'or et les amants enlacés rêvaient dans les soirs, sous les regards des astres. Ainsi, la vie triomphante conquérait de nouveau les étendues.

Alors, reconnaissants, ils bâtirent au Sauveur un palais superbe où ils adorèrent comme un roi, caché sous des voiles, le somptueux fils de leurs rêves. Lui, écarté des choses, vivait silencieusement, éternellement jeune, protégé par la foi des foules créatrices. Et là, sous les marbres, moins purs que sa pensée, il marchait dans l'encens des bons anges muet et souriant, admirant naïvement les lys hiératiques et chastes qui naissaient spontanément sous ses regards en fleur.

Et la terre s'ornait d'un printemps éternel.
— Mais les jours obscurs revinrent où les

vieillards délaissés descendirent ironiques, des tours effrayantes, que les brumes de l'oubli avaient pendant des siècles annihilés.

Le froid de leur présence se révéla bientôt, car ils répandirent autocar d'eux une pesante inquiétude et sous leurs pas lourds, ils écrasèrent les fleurs divines. Leurs yeux, gouffres profonds qui avaient dévoré des mondes, pesaient de nouveau sur la vie, ils parurent, dieux pâles, fils de la Terre, pareils à des Rois de jadis qui venaient impérieusement reprendre possession de leur terre, après des siècles de lassitude.

Leur domination se rétablit invincible et fatale, et leurs vieilles mains semèrent de nouveau les joies froides de la Connaissance.

Les automnes effeuillèrent leurs fleurs tristes sur le front des hommes et le ciel s'éteignit de nouveau.

Puis, au milieu du crépuscule grandissant, on vit les Maîtres des nations désigner au milieu de l'épouvante, d'un geste impitoyable, le temple lumineux où vivait, enveloppé dans le voile de ses claires rêveries, l'Enfant.

Suivis par la multitude, tueuse d'Idéal, ils heurtèrent de leurs doigts durs, la porte de bronze du Palais sacré.

Alors, en ce dernier soir du monde, sous les rayonnements pourpres des astres qui rougissaient les cieus et les fronts tragiques, la foule sanglante lapida le frêle Dieu qu'elle avait elle-même enfanté. Les lourdes pierres volèrent, atteignirent son front candide et lui firent une rubescente couronne. Pour lui, il écouta, étonné et puéril, les incompréhensibles clameurs.

Puis, ses yeux de joie se fermèrent, les cieus moururent, et le dernier rayon de Soleil s'éteignit gravement dans les yeux du dernier Enfant.

— Et l'oiseau solitaire sortit lourdement du trou sombre où il avait pendant des siècles, dans des rêves cruels, souhaité la destruction du monde, lissa ses plumes d'ombre, et l'Esprit du Silence voleta par la nuit.



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

Anicet de Pagès de Puig

L'Anticrist

Vindrà quan sia l'hora. Primer vindrà la guerra;
després vindrà la pesta; més tard vindrà la fam.
— ¡Ja ve! — diran llavors; i abans de sa vinguda,
al ventre de les mares ja els fills hi ploraran.

Vindrà, vindrà la bèstia. Son cós cobert d'escates
tindrà set caps de tigre, deu banyes com tallants;
portarà deu corones, i sota les corones
de set grans flastomies set noms s'hi llegiran.

I los fills de la terra la menaran amb tàlem
per pobles i masies, per viles i ciutats,
i davant les set goles tothom hi durà ofrenes,
i arreu farà miracles, i tots l'adoraran.

En sos horribles àpats farà degollar homes
i en dolls de sang bullenta la bèstia es banyarà,
farà estripar los ventres de mares i de verges
i en les entranyes tèbies sos peus s'hi escalfaran.

Magnífiques matrones en grans ribells de plata
replens de carn humana li donaran menjar,
i en caps de mort pelosos donzelles totes nues
mesclat amb sang impura lo vi li serviran.

I la bèstia borratxa, llançant brams de luxúria,
sos membres llefiscosos al sol ajaçarà,
i els pares i les mares sens por i sens vergonya
ses filles més hermoses li portaran al jaç.

I a l'entorn de la bèstia los homes seran feres,
seran corrals los temples i estables los altars,
i per les taules brutes hi rodaran los calzes,
i les creus estellades calentaran la llar.

Los vells perderan l'esma xuclats per la impuresa,
coberts de ronya i lepra los nois se migraran,



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

per un got de vi tèrbol s'esgorjaran los homes
i se vendran les dones per un bocí de pa.

Sentiran les orelles no més que renecs d'odi,
les mans ensangrentades només palparan fang,
los llavis bavejosos només diran mentides
i els ulls plens de feresa només veuran maldats.

I els crims aniran sempre creixent sense mesura,
i per los crims dels homes lo món s'envellirà,
i amunt, en les altures, plorant de dol i pena,
set àngels en set llibres los crims hi contaràn.

I ja haurà arribat l'hora. Portats per les ventades,
d'escurçons i llagostes s'omplernan los camps;
sobre les flors resseques hi sortiran espines
i els arbres sense fulla mai més refloriran.

En l'aigua emmetzinada s'hi podriran los peixos,
en l'aire sense vida s'hi ofegaran les aus,
volcans i terratrèmols rebentaran la terra
i el cel tindrà pels homes no més que trons i llamps.

Les cases seran tombes, los pobles cementiris;
los morts jauran on caiguen, ningú els enterrarà;
i a tots, vius i cadàvers, se'ls menjarà la bestia
afamejada d'homes que mai l'afartaran.

Sobre els eixuts terrossos s'hi haurà acabat la vida,
de la llavor humana ni rastre en quedarà,
i en les buidors immenses hi nadaran dins l'ombra
estrelles mig partides i sols esbocinats.

I encar, encar la bèstia bramant de fam i ràbia
passejarà entre runes sa horrible majestat,
i encar per clots i esquerdes, obertes les set goles,
hi cercarà debades un os o un tros de carn.

Llavores l'Etern Pare davallarà a la terra
amb son Fill a la dreta, tot rodejat de sants;
ressonarà en los aires un càntic d'alegria,
i tornarà a la vida tothom que hi fou abans.

Llavores set arcàngels amb flamejants espases
empaitant a la fera los caps li esquerdaran,



Ficciones neoapocalípticas panlatinas

i la bèstia espantada, gitant set rius d'escuma,
als peus de l'Etern Pare farà els darrers badalls.

I s'oirà llavors lo so de set trompetes,
resplendirà en los núvols la Santa Trinitat,
demanaran los àngels perdó per tots los homes
i lo darrer judici llavors començarà.

Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos



Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción, 2019

Aunque la crítica *pop* actual identifica la fantasía épica (*fantasy* en inglés) con todos los tipos de fantasía maravillosa en los que intervengan la magia u otras fuerzas preternaturales (por ejemplo, las de los dioses y otros seres sobrehumanos), cuando no incluye hasta la narrativa fantástica para niños y jóvenes en forma de fábula con objetos y seres no humanos parlantes, la fantasía épica es una modalidad de ficción especulativa con sólidas raíces en las ciencias humanas modernas, tal como se fueron constituyendo en el siglo XIX. Lo que aquí se entenderá por «fantasía épica» y que en inglés, *mutatis mutandis*, se denomina *high fantasy*, está constituido por todas aquellas ficciones en prosa o en verso, dialogadas o no, con predominio del discurso descriptivo o del narrativo, que se caracterizan por ofrecer un mundo imaginario coherente y plenamente autónomo respecto a nuestro mundo, pues se trata aquí de fantasía inmersiva, sin personajes del presente que accedan a ese mundo secundario. Este se sitúa en un pasado legendario anterior a cualquier civilización actual, motivo por el que no caben en ella, por ejemplo, la muy cristiana literatura artúrica (piénsese en la búsqueda del Santo Grial) o las fantasías islámicas inspiradas en universos islámicos como el de *Las mil y una noches*, con sus constantes alusiones a Alá y a su Profeta.

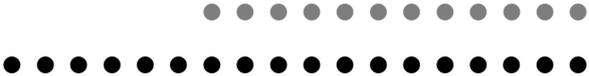
De aquel pasado¹ pagano se ofrecen, direc-

ta o indirectamente, su historia, su organización social y sus creencias de una manera que tiende a ser completa y coherente. Este mundo puede ser humano e inspirarse en sociedades antiguas, o bien sobrehumano, si sus habitantes son dioses o entes semejantes a estos, o híbrido, cuando la dimensión humana y la sobrehumana conviven de forma natural, como ocurre en un alto número de fantasías épicas. Lo esencial es que el mundo sea inventado, esto es, que no recoja o imite fielmente el acervo folclórico oral (cuentos y leyendas), ni tampoco se limite a recrear la Historia o la Prehistoria tal como se conoce o se barrunta a partir de documentos o restos reales, o a reescribir mitologías que hayan existido, como la grecorromana o la hindú, aunque sea pergeñando mitos originales dentro de ese marco, a modo de mitografía ficcional. En cambio, como nos enseñan los maestros indiscutibles de la *fantasy*, desde Lord Dunsany hasta Ursula K. Le Guin y Samuel R. Delany, pasando por Robert E. Howard, Clark Ashton Smith y J. R. R. Tolkien, es que se trata de un ejercicio de creación de mundos ficcionales esencialmente nuevos, aunque admitan figuras patrimoniales fuera del marco tradicional de las historias heredadas.

Para fundamentar su coherencia interna y conferir espesor cultural al mundo creado, un elemento común en la fantasía épica es la recreación de la mentalidad mítica y legendaria de las épocas antiguas mediante la imitación

¹ Algunas fantasías épicas se ambientan en un futuro lejano, pero cuyas características tecnológicas, sociales y religiosas no se distinguen en nada de las de un pasado de la Tierra correspondiente, *grosso modo*, al período comprendido entre las edades de los metales y la genera-

lización de las religiones aún hoy predominantes. Lo mismo se aplica a las fantasías épicas que transcurren en otros planetas.



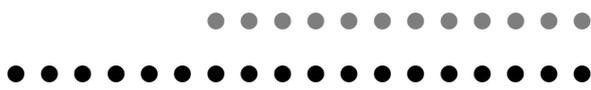
Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

ficcional de sus ritos, costumbres y mitos, incluida la intervención en la historia de númenes dotados de capacidades superiores a las humanas, de acuerdo con las creencias entonces predominantes, y de ahí la naturalidad con que pueden aparecer y ejercerse lo preternatural y la magia. Esta no es un procedimiento convencional para resolver maravillosamente conflictos al modo del cuento de hadas, sino que responde a unas leyes propias inspiradas en el pensamiento pagano. La fantasía épica canónica es, pues, un producto intelectual riguroso que se inspira en ejemplos estudiados positivamente y científicamente por la Arqueología, la Historiografía, la Etnografía, la Mitografía y la Filología, por lo que se justifica su clasificación en la ficción especulativa, esto es, en la literatura de la «imaginación razonada», según la feliz expresión encontrada por Jorge Luis Borges, uno de los maestros de la fantasía épica en una tradición alternativa de la anglófona que hoy copa el mercado editorial y la crítica, incluida la académica.

Esta tradición es aquella que, con origen en Francia, se extendió pronto al resto de las regiones en que se utilizaban ampliamente idiomas derivados del latín, las cuales constituían en torno a 1900 una esfera panlatina de cultura común en términos generales, desde Quebec hasta Argentina y desde Portugal hasta Rumanía. Aunque la conciencia política de esta entidad fuera vaga, los estudios comparativos de estas literaturas no hacen sino confirmar esa comunidad imaginada, en las que abundaban las influencias recíprocas, sobre todo a partir de París. En este contexto, la fantasía épica no existía como tal, pues la modalidad cuajó como concepto bien entrado el siglo XX, pero no por eso los escritores latinoamericanos y latinoamericanos habían esperado a que Tolkien y compañía les enseñaran lo que era o debía ser. Textos románicos con todas las características de la fantasía épica moderna existen al menos desde la publicación en 1856 de la epopeya en prosa de George Sand titulada *Évenor et Leucippe* [Evenor

y Leucipa], si bien dentro de corrientes definidas sobre todo mediante criterios estéticos aplicados a la escritura y no limitadas por etiquetas-gueto por motivos comerciales, al modo estadounidense. A este respecto, movimientos artísticos panlatinos como el Parnasianismo, con su interés por la recreación de ambientes antiguos y exóticos, y el Simbolismo, con su apertura a una misteriosa dimensión oculta subyacente y esencial a lo real empírico, fueron muy propicios a la fantasía épica. Incluso en la esfera anglófona, la obra de Lord Dunsany es plenamente simbolista, mientras que la poesía narrativa de Tolkien y otros recuerda la épica culta del Parnasianismo. Es incluso verosímil que ambos, además de Clark Ashton Smith, hubieran sido sensibles al planteamiento simbólico frecuente en la fantasía épica en lenguas románicas, especialmente en el período a caballo entre los siglos XIX y XX. A este respecto, permítaseme repetir lo que ya expuse en relación con varios textos sobre ciudades simbólicas también clasificables en la modalidad ficcional que nos ocupa:

«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 [...]. 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 re-



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

construir 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 externos 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 particularidades, muy pormenorizadas, 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 sortea 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»².

Esta búsqueda de una atmósfera poética a través de una simbología cuya ambigüedad la preserva del riesgo de abstracción alegórica puede explicar al alto número de textos en los que la posible trama se supedita a la recreación de un ambiente fantástico como elemento central en la economía de la obra. Incluso

² Nota introductoria a «Cuatro ciudades simbólicas finiseculares», *Hélice*, IV, 10 (2018), pp. 108-111.

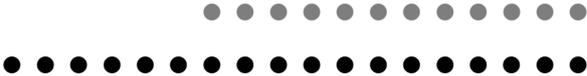
cuando se trata de narraciones, lo fundamental es el lugar, no los acontecimientos que transcurran en él. Aunque la acción pueda ser muy atractiva en sí misma, la escritura parece dar primacía a la configuración del mundo ficcional inventado, seguramente con la intención de estimular la imaginación de los lectores a fin de que se enfrasquen en él, lo exploren pese a las posibles objeciones de la razón realista e incluso comprendan intuitivamente el sentido profundo de su simbolismo.

Los lugares simbólicos de la fantasía épica panlatina son variados, pero algunos aparecen con mayor frecuencia, quizá por despertar con mayor facilidad connotaciones ligadas a la cultura histórica y mitológica, tan importante en la modalidad ficcional que nos ocupa. Hay lugares que son el resultado de la actividad humana y en ellos se desarrollan conflictos también humanos, mientras que otros son paisajes naturales poblados de entes fantásticos con los que los hombres, si existen, suelen entrar en contacto de manera más o menos conflictiva. Entre los lugares *artificiales* destacan las ciudades, los palacios y los templos³, todos los cuales dan pie a reflexiones intuitivas sobre la sociedad y la civilización.

Ciudades

La transición entre la ficción arqueológica y la fantasía épica la puede marcar el poema titulado «Fragment indien» [Fragmento indio], de Philothée O'Neddy (Théophile Dondey de Santeny, 1811-1875), publicado en sus *Poé-*

³ Entre las traducciones que figuran abajo, no hay ejemplos de templos fantásticos, porque este tipo de lugares es objeto de una serie de traducciones que aparecerán próximamente en la revista impresa *Delirio*. Se trata en concreto de «La ruine» [La ruina] (*Les lèvres closes* [Los labios cerrados], 1879), de Léon Diex (1838-1912), y de «L'évocateur» [El evocador] (*Œuvres* [Obras], 1890), de Ephraïm Mikhaël (Éphraïm-Georges Michel, 1866-1890).



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

sies posthumes [Poesías póstumas] (1877)⁴. Aunque el título y otras alusiones del poema remiten a la India, la ciudad feliz gobernada por los sacerdotes y visitada por unos dioses que se complacen en ella es tan grandiosa que no es posible en la Tierra, igual que sus habitantes pluricentenarios. Es realmente una especie de utopía fantástica en la que se idealiza un modelo de ciudad antigua perfecto desde el punto de vista estético y social. Siguió sus pasos, aunque con un planteamiento prospectivo más que nostálgico, Claude Couturier (1858-1918) en su poema «La Cité de lumière» [La Ciudad de Luz] (1896)⁵, para cuya construcción un amplio grupo de personas aúna sus fuerzas, a la manera de los proyectos utópicos que no han dejado de proliferar y fracasar en la vida real, a fin de hacer posible un lugar en el que imperaría verdaderamente la Justicia. La voluntad heroica que mueve a los constructores, siempre solidarios y entusiastas en su trabajo, responde a un claro optimismo, a la creencia de que el esfuerzo no solo merecerá la pena al darse término a la gran obra, sino que ya aporta la felicidad a los obreros soñadores. Además, el proyecto no queda frustrado, pues la ciudad acaba alzándose con toda belleza, como una utopía realizada. Sin embargo, su forma y su destino son muy diversos de los de las ciudades ideales de la ficción eutópica. Su descripción la aleja en el tiempo hacia el pasado legendario de la fantasía épica, pues nada sugiere que haya sucedido en el mundo la Revolución Industrial. La misma labor se realiza a la manera en que los antiguos construían sus ciudades, y esta de Couturier tiene toda la apariencia de ser una de ellas. También di-

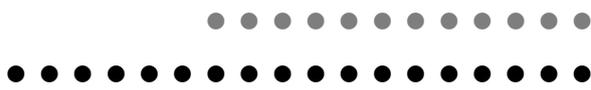
fiere de la esperanza (o temor) de utopía el hecho de que la «hermana Humanidad» se muestre indiferente al paraíso urbano al que la invitan los habitantes-constructores. Como imagen de la decepción que esperan al utopista que cree que la mayoría puede ser sensible a su predicación de una supuesta mejor vida, la Ciudad de Luz queda sola, como en medio de un desierto, y al final solo acabarán visitándola las fieras que anuncian el fracaso del proyecto utópico, condenado a perecer en el olvido que había cubierto el esplendor de muchas otras ciudades en la Historia. Ninguna utopía puede resistir a la Muerte, que se ríe de los ideales.

Representa un marcado contraste con este idealismo el pesimismo que baña la descripción de «L'urbs ignota» [La urbe ignota] (*Imatges i melodies* [Imágenes y melodías], 1906), de Jeroni Zanné (1873-1934)⁶. Lo que ocurre en ella puede suceder en cualquier aglomeración humana de nuestro mundo, pero el autor la sitúa en una dimensión simbólica y, por ende, en los espacios de la fantasía épica, al indicar que se trata de un universo ficcional situado más allá de la realidad. Concurren a ello detalles desrealizadores y marcadamente simbólicos, como la imagen de la ciudad en ruinas bajo la púrpura o que en ella sean permanentes el otoño y una luz fantasmal de crepúsculo. La arquitectura pagana y bizantina, además del repaso en los vicios de unos habitantes físicamente refinados, recalcan el aire decadente de la urbe, de acuerdo con la moda del Fin de Siglo. Sin embargo, el último terceto introduce el amor verdadero como un elemento más en la ciudad del odio y la envidia, de modo que esta aparece como un enigma físico y moral a la vez. Lo ignoto de la

⁴ Su traducción castellana se publicará próximamente en la revista hermana *Delirio*. Otras ciudades simbólicas de la fantasía épica han constituido una serie de la presente sección de Recuperados en el número arriba indicado de *Hélice*.

⁵ La traducción que figura abajo se basa en su única edición en *La Revue hebdomadaire*, n.º 204 (18.4.1896), pp. 473-476.

⁶ La traducción que figura abajo se basa en la edición siguiente: Jeroni Zanné, «L'urbs ignota», *Poesia original completa*, prefaci de Abraham Mohino i Balet, estudi introductor de Martí Duran i Mateu, Barcelona, Trípod, 2019, p. 274. Agradezco al profesor Alfons Gregori i Gomis su atenta revisión de esta traducción y la de «La selva animada», de Gabriel Alomar.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

ciudad parece derivar sobre todo de la naturaleza contradictoria de las pasiones humanas que alberga, presentadas suntuosamente por Zanné en el marco restringido del soneto. Para unos escritores que exploran simbólicamente el misterio de lo humano, las respuestas nítidas de la eutopía y de la distopía no son suficientes, y de ahí que las anulen en última instancia. Solo quedarán las ruinas.

Palacios

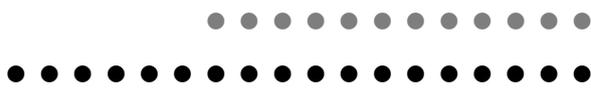
Mientras que las ciudades de la fantasía épica se inspiran a menudo en las ciudades asimismo imaginarias y coherentes de la ficción utópica, los espacios palaciegos fantásticos pueden nutrirse de las recreaciones de antiguas cortes en la ficción histórica, aunque despojadas de la precisión de esta última en favor de una indeterminación más o menos manifiesta. Esta persigue crear una atmósfera que sugiera una lectura simbólica o un misterio que cada uno ha de dilucidar en su imaginación. En el soneto parnasiano de Gabriele D'Annunzio titulado primero «*Crimen amoris*» (1886) y definitivamente «*Eliana*» (*La chimera* [La quimera], 1890)⁷, es lo enigmático lo que predomina en la descripción del palacio del personaje del título, que podría creerse un hada o maga de la literatura caballeresca de raigambe medieval, como las protagonistas de los demás poemas de la serie de «*I sonetti delle fate*» [Los sonetos de las hadas]. Sin embargo, «*Eliana*» no pertenecía originalmente a esta serie. El título original indicaba un crimen de amor al que parece hacer alusión el castigo de las esposas «muertas de placer» y metamorfoseadas por ello quizá en los pavos reales que rondan el palacio, mientras resuenan en el bosque unas imploraciones inexplicadas.

¿Es Eliana una especie de Circe? El poema no lo aclara, dejando así abierta la puerta a variadas interpretaciones de su significado. Lo que sí es evidente es la maestría literaria de D'Annunzio a la hora de imaginar y expresar, mediante una retórica perfectamente dominada, unos espacios de supremo refinamiento como este palacio tan bello y, al mismo tiempo, tan frágil como un espejismo (el encanto del hada Morgana o «*fata morgana*»). El palacio de «*Eliana*» es metáfora quizás del espejismo del arte y el placer. Si es el caso, la propia vaguedad del mundo del poema estaría perfectamente ajustada a la fragilidad de tal espejismo.

En cambio, el palacio y los jardines de «*Le roi fou*» [El rey loco], poema en prosa narrativo de Stuart Merrill (1863-1915) que forma parte de una serie de «*Poèmes royaux*» [Poemas reales] publicados en 1906⁸, parecen algo más precisos, pese a la atmósfera de misterio que les infunden determinados detalles. Aunque el diseño del paisaje artificial, con sus cuadrados de césped y sus estanques con monstruos esculpidos flanqueados por estatuas de dioses, recuerdan los del palacio de Versalles y sus imitaciones europeas, tanto monstruos como dioses aparecen como dotados de una vida congelada que refleja la soledad y la enajenación del monarca demente. Este ha expulsado a su corte y no hace sino vagar solitario y añorante por un paisaje que corresponde al entumecimiento de su personalidad. La aparición de su amada reina muerta solo altera provisionalmente la metafórica parálisis del invierno. Pese a las gemas mágicas que lleva en las manos, ella es impotente para resucitar unas flores ilusorias y, con ello, de revivir el jardín y el palacio, y de salvar a su rey de unas rememoraciones destructivas. Fantasma real o ilusión de la locura del rey, el texto no aclara el carácter de esa

⁷ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Gabriele D'Annunzio, «*Eliana*», *L'isottè. La chimera*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1996, p. 144.

⁸ La traducción se basa en la edición siguiente: Stuart Merrill, «*Le roi fou*», *Vers et Prose*, IV (12.1905-1.-2. 1906), pp. 112-113.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

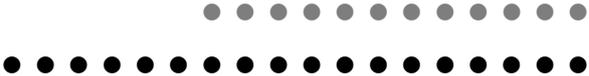
aparición, de manera que «Le Roi fou» presenta la vacilación entre la realidad y la alucinación que caracteriza la ficción fantástica. Al mismo tiempo, monstruos, dioses y magia confieren al universo simbólico del conjunto palaciego un parentesco indudable con el de la fantasía épica influida por el espíritu decadentista, al que remite también el lujo morboso del espacio descrito, muy cercano en ello al de los palacios, fantásticos o no, de la poesía de D'Annunzio.

La voluptuosidad decadente pervive, aunque supeditada al simbolismo de la historia, en la corte de «Le château des masques» [El castillo de las máscaras] (*La montée aux enfers* [La subida a los infiernos] (1918)⁹, de Maurice Magre (1877-1941). Su descripción denota su majestuosidad, como corresponde a una época en la que los monarcas se rodeaban de objetos de lujo de bronce y oro, tenían un poder omnímodo y no dudaban en ejercerlo sobre los cortesanos que los rodean para su placer (bufones, bailarinas, etc.), y también para ser objeto de su cólera si faltaban al protocolo, como cuando se castiga en el poema a una joven a ser cegada por haber dejado caer la máscara preceptiva y haber mostrado sus ojos al príncipe niño, enmascarado al igual que el resto de la corte. Ello despierta la curiosidad del chico, quien acaba descubriendo que tanto él como sus siete padres monarcas tienen cabezas de muerto, y de ahí la orden de que todos lleven siempre cubierto el rostro en palacio. El príncipe desea entonces tener una cara viva como las de sus súbditos. Su escapada a la ciudad le permite descubrir la miseria, aunque también la sensualidad en los labios de carmín de las mujeres. Su reacción es la opuesta a la del príncipe Gautama según la leyenda de Buda: en vez de rechazar los fastos engañosos de la corte, regresa a ella convencido de que su cabeza cadavérica es la

justa para quien representa la realeza y, como tal, está destinado a la sequedad solitaria y sangrienta del poder, para el cual no caben consideraciones como las de «Le roi au masque d'or» [*El rey de la máscara de oro*] (1893), de Marcel Schwob. El rey imaginado por este se había cubierto para que no se viera su enfermedad; los reyes de Magre no se adaptan así delicadamente al mundo, sino que pliegan a este a su voluntad al prohibir las caras descubiertas en su entorno. El poema puede leerse así como una parábola del carácter monstruosamente inhumano del poder. Sin embargo, esto sería tal vez demasiado reductor. Magre deja algunos cabos sueltos sin explicar, de acuerdo con los usos de la fantasía simbólica. En primer lugar, el número de siete reyes, que son a la vez los imposibles progenitores del príncipe niño, es manifiestamente imposible. Una vez más, encontrar la posible razón de esta cifra se confía a la agudeza y creatividad de los lectores, aunque siete es un número dotado de connotaciones mágicas en la tradición judeocristiana.

El misterio que rodea los lugares simbólicos de la fantasía épica panlatina examinados se repite, a veces exacerbándose, en aquellas ficciones centradas en lugares naturales, que connotan espacios aún no dominados por el ser humano y ante los cuales este se ve confrontado a fuerzas que no comprende, pero que le afectan. Tal y como corresponde a un estadio de la civilización en el que la supeditación de lo natural a los intereses explotadores de la sociedad humana era bastante limitada debido al escaso desarrollo de la tecnología, y las fuerzas naturales desatadas hacían pensar en la intervención de potencias ominosas, la recreación del enigma de la Naturaleza agente genera textos fantásticos que, en vez de expresar el poderío humano a través de sus construcciones, expresan más bien un sentimiento de contraste sublime entre lo grandioso de esa Naturaleza y las criaturas sobrenaturales que alberga y que simbolizan su poder, y la pequeñez relativa de los hom-

⁹ La traducción se basa en la edición siguiente: Maurice Magre, «Le château des masques», *La montée aux enfers*, Paris, Eugène Fasquelle, 1918, pp. 269-273.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

bres expuestos a ese poder incomprensible. Por ello, los paisajes elegidos no suelen ser los amables y amenos del idilio pastoril, sino los amenazantes y misteriosos de las superficies forestales y acuáticas, allí donde las criaturas humanas pueden extraviarse y perecer¹⁰.

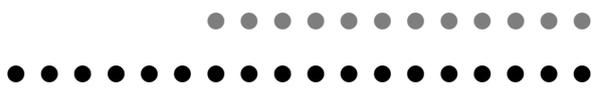
Bosques

En el paganismo europeo, los bosques guardan una estrecha relación con un temor sacro. Pese a su retroceso constante debido a su tala para ganar tierras de labor, seguían siendo lugares llenos de peligros y, tal vez como homenaje propiciatorio, distintas ceremonias rituales se celebraban en esos terrenos silvestres llenos de peligros para los hombres, tanto de índole natural (animales, accidentes por desconocimiento del terreno, etc.) como sobrenatural, ya que los bosques no solo eran la sede de entes semidivinos como ninfas o sátiros, sino también por las propias fuerzas oscuras de las que el bosque sería a la vez el reino y la encarnación. En un cuento simbolista de un escritor belga que firmaba con el seudónimo de Jehan Maillart, «Les vieux» [Los viejos] (*Contes chimériques* [Cuentos quiméricos], 1895)¹¹, esas fuerzas se manifiestan de forma terrorífica al recuperar súbitamente el bosque un misterio que parecía domeñado. Los árboles que eran fuente complementaria de subsistencia para los habitantes de una aldea en una época indeterminada se fijan en un otoño perpetuo y, a la vez, los ancianos del pueblo quedan

también sujetos a una inmovilidad existencial semejante. Mientras que los jóvenes escapan, yéndose, a la consecuente inmortalidad indeseada, los viejos están ligados a la tierra que su única esperanza es que el bosque se avenga a reanudar el ciclo de la vida. Cuando lo hace, la muerte rompe el vínculo mágico entre el bosque y los ancianos. Las nuevas hojas, que caen en mágica abundancia, entierran simbólicamente las viejas existencias, mientras que el pueblo queda abandonado y solo. Este final trágico, aunque liberador, sugiere el ejercicio de una capacidad sobrehumana. Esta nunca se especifica en el relato, pero que no puede identificarse con lo demoníaco implícito o explícito de la literatura fantástica postcristiana, puesto que el bosque de «Les vieux» presenta la ambivalencia típica de los númenes paganos, dadores a la vez de vida y muerte. Por otra parte, el triunfo sobrenatural del bosque puede entenderse también como un final de época. Una sociedad inmutable y como paralizada por su estrecha y voluntaria dependencia de lo telúrico, del terruño en que se ha nacido y donde se permanece como si los hombres fueran plantas, desaparece, mientras los jóvenes prosiguen su vida lejos del bosque, libres de esa dependencia, para regresar tan solo cuando la maldición colectiva parece levantada. Maillart crea un mundo ficcional profundamente arcaico para sugerir una salida que no puede ser otra que el abandono de unas viejas tradiciones que se resisten a morir. Este posible mensaje progresista es verosímil en un autor que, si se trata del socialista y propagandista del ateísmo Jules Noël tal como indican que luego firmara con el seudónimo de Jehan Maillart diversos artículos en la prensa obrera belga, dista de responder al tópico del conervadurismo de tiempos pasados supuestamente mejores que subyace a mucha *fantasy* anglosajona, con Tolkien a la cabeza, pero que la fantasía simbólica panlatina refuta o, al menos,

¹⁰ Otro paisaje peligroso para el hombre, el desierto, no es común en la Europa latina. Su empleo a efectos fantásticos suele estar ligado a las fantasías exóticas inspiradas en tradiciones arábigo-islámicas.

¹¹ La traducción se basa en la edición siguiente: Jehan Maillart, «Les vieux», *Contes chimériques*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895, pp. 13-18. Como el texto original no existe en línea y el libro solo se puede leer en contadas bibliotecas, queda transcrito al final de esta serie de traducciones.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

afirma solo con cierta ambigüedad, incluso cuando la nostalgia parece ser su sentimiento predominante.

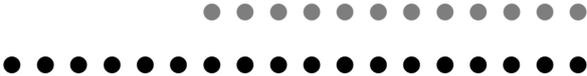
En «Visează codrul» [Sueña el bosque] (1900; poema recogido en *Poezii* [Poesías] en 1902)¹², Șt. [Ștefan] O. [Octavian] Iosif (1875-1913) atribuye al bosque una consciencia explícita, a diferencia de la meramente sugerida por Maillart. Es un ser único a la manera de la Gaia del *New Age* que acogía en su seno a dioses y otras figuras míticas que recorrían las florestas según las creencias (y las artes) paganas del Mediterráneo septentrional culturalmente helenizado. Tal período fue el más feliz para el bosque, gracias a la armonía idílica que en él imperaba; era una especie de paraíso infantil del que ya solo quedarían los recuerdos y, aun así, ni siquiera le queda el consuelo del sueño, pues acaba despertándolo el fragor de las hordas bárbaras que lo atraviesan y ponen en fuga a los seres del paganismo clásico. El bosque y su pesadilla es lo único que perviven, impotentes. Han desaparecido las ninfas, análogamente a como muere Pan en numerosos relatos y poemas de la era de la Decadencia, cuando la espontaneidad erótica de la Antigüedad se rememoraba como un tiempo feliz frente a la represión del Cristianismo y su demonización del sexo, prolongada hasta el siglo de la reina Victoria de Inglaterra, tal como se puede observar en *The Great God Pan* [*El gran dios Pan*] (1894), de Arthur Machen, con su identificación de Pan con Satán a todos los efectos. En el poema de Iosif, y como solía ser lo más habitual en las literaturas románicas de entonces, lo verdaderamente demoníaco es aquello que acabó con las libertades morales, religiosas y hasta políticas del Mediterráneo clásico, aquí identificadas con unos bárbaros

que literatos ingleses, alemanes y de otros pueblos de lenguas germánicas (Tolkien incluido, con su manía de limpiar su inglés de latinismos aunque llevaran siglos aclimatados) preferían normalmente exaltar. La nostalgia del bosque descrita en «Visează codrul» mira al pasado clásico, pero tiene una dimensión contemporánea en la medida en que se condena una barbarie que novelas como la mencionada de Machen indican que distaba de haberse superado. Contra aquella, Iosif utiliza el arma de la poesía, aunque lo hace evitando cualquier propaganda evidente. Como su subtítulo indica, el poema es un «símbolo» y, en consecuencia, es a la intuición a la que se confía entender el mensaje, a través de las connotaciones de las escenas que se evocan, como la muy sugestiva y eficaz de los manantiales que lloran ocultos en sus cuevas, cuya repetición, antes y después de la invasión, hace pensar primero en la fragilidad del mundo descrito y, después, en el dolor por su pérdida. Además, la focalización en el bosque entraña una subjetivización del punto de vista, de modo que el carácter positivo de aquel mundo puede entenderse también como el fruto de su idealización por uno de sus elementos, pese a lo cual no se puede evitar dejar entreverse que no era tan perfecto como se quiere dar a entender. La caza de la cierva por la diosa Diana hace pensar que el joven bosque no estaba tampoco libre de violencia.

Entre el tenor de las visiones forestales de Maillart e Iosif se sitúa la de «La selva animada» [La selva animada] (1904; *La columna de foc* [La columna de fuego] en 1911), de Gabriel Alomar (1873-1941)¹³. El título del poema remite al modelo de la selva alegórica en que se perdió el Dante peregrino según narró en su divina *Commedia*, pero el universo se

¹² La traducción se basa en la edición siguiente: Șt. O. Iosif, «Visează codrul», *Poezii*, I, antologie, postfață și bibliografie de Ion Dodu Bălan, București, Minerva, 1978, pp. 84-86.

¹³ La traducción se basa en la edición siguiente: Gabriel Alomar, «La selva animada», *La columna de foc*, estudi introductor i edició a cura de Pere Rosselló Bover, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2011, pp. 117-121.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

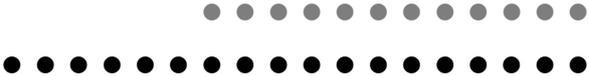
ha vuelto secular y el terror del bosque no es ya una metáfora de un estado de extravío moral y emotivo, sino una realidad fantástica autónoma, aunque luego se cargue de significados morales personificados, indicados con mayúscula inicial, como la Norma. En vez de un protagonista que narra su miedo en primera persona, los personajes humanos del poema son dos enamorados que atraviesan el bosque y ni siquiera se enteran, absortos como están en su amor, de que aquel ha cobrado a su paso una vida fantástica, antes de volver a su calma primera una vez pasada la pareja. Al principio, la floresta de Alomar coincide con la de Iosif en lo relativo a su carácter de naturaleza idílica y protectora de amores y emociones sin reprimir, pero la envidia del amor humano la torna en un espacio terrorífico al modo del bosque descrito por Maillart. Alomar lo describe con detallismo expresionista para expresar su carácter amenazador, que hace temer por la integridad de los jóvenes. Las ramas se retuercen, las hojas son fantasmales ojos escrutadores, y la fronda toda se ha vuelto monstruosa de una manera voluntariamente opuesta a la amenidad de los bosques de la mitología clásica según una tradición que Iosif había sintetizado magistralmente en su poema. Aunque no aparecen seres míticos como tales, los cíclopes, las gorgonas o Medusa sirven de metáforas del lado oscuro de aquel mundo en «La selva animada». Sin embargo, Alomar no pretende hacer una apología de la fe mediante la ficción al modo de Dante. La dimensión ultraterrena y confesional falta por completo. Más que entrar en una polémica entre lo antiguo y lo moderno, con sus respectivas valoraciones connotativas según la ideología o la mentalidad imperantes, se aclara al final que la oposición es entre la inconsciencia del amor, inatento a todo lo que no sea él mismo, y la constatación trágica de que el misterio de la muerte constituye una perspectiva ineludible, cuyo misterio acaba siempre por imponerse. El dolor, las decepciones y, por último, el fin

común es lo simbolizado por el bosque y sus peligros.

Por otra parte, el hecho mismo de que la pareja lo atravesase sin sufrir daño alguno y siempre disfrutando de la felicidad de amarse indica que los monstruos son algo exterior, que pueden vencerse simplemente no teniéndolos en cuenta, y limitándose a disfrutar del momento. La lección de vanidad de las cosas mundanas es, pues, compatible con un canto indudable al amor y la vida. De esta manera, la inspiración dantesca, sin dejar de ser fiel al hipotexo, cambia de signo. Es la vitalidad corporal lo que acaba reafirmandose, pese a todo, como sugiere la imagen final del bosque otra vez en calma y protector de nuevo. A esta diferencia se suman otras, como el hecho de que la selva esté «animada». Tiene una existencia propia que no es la de los conceptos abstractos de la alegoría, sino la de los paisajes característicos de la fantasía épica, que aparecen dotados de sustancia propia e inmanente dentro de su universo ficcional. Todos los bosques antes recordados la poseen, tal vez porque lo que define a un bosque son los seres vivos que lo constituyen. En cambio, las aguas pueden estar también llenas de misterio y hasta personalizarse, como hizo Iosif, pero su uso en la tradición literaria tiende a reducir su papel al de un escenario en el que los hombres se ven expuestos tanto al furor de las aguas como a los peligros y atracciones de los seres ignotos que las pueblan. Varios poemas de finales del siglo XIX así lo muestran al renovar hacia la fantasía simbólica, con una escritura formalmente parnasiana similar, varios tipos de ficción íntimamente relacionada con el mar, aquella que versa sobre civilizaciones sumergidas como la Atlántida y la que narra viajes imaginarios de índole especulativa o mitológica.

Aguas

Podría argumentarse que el primer gran espacio literario de la fantasía épica es la le-



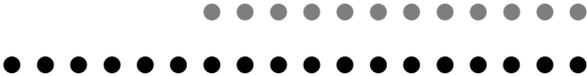
Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

yenda platónica del auge y destrucción de la Atlántida, que es el primer gran ejemplo de arqueología e historiografía imaginarias por ejercerse sobre un país y un pueblo que, pese a todos los ilusos que siguen buscando sus vestigios por todo el planeta, solo existe como tal en la dimensión virtual de la ficción. Esta fictohistoria fundacional no encontró émulos literariamente dignos hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando Jacint Verdaguer (1845-1902) publicó *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), que se convirtió en seguida en un clásico panlatino capaz de hacer revivir la poesía de la materia platónica, pero con elementos temáticos y argumentales nuevos. Uno de los ejemplos manifiestos de su influencia es un poema en prosa del brasileño Raul Pompeia (1863-1895) titulado «Os continentes» [Los continentes] (1886), cuya versión definitiva recogida en el volumen *Canções sem metro* [Canciones sin metro] (1900) lleva como epígrafe unos versos de aquella epopeya de Verdaguer. Asimismo, también es posible la influencia de otro poema poco anterior, «L'Atlantide» [*La Atlántida*] (*Rosa mystica*, 1885), de Stanislas de Guaita (1861-1897), ya que este y el de Pompeia comparten la perspectiva filosófica y el enfoque lírico. Ambos imaginan bajo el mar las ruinas grandiosas de la que fuera una ciudad insigne por su belleza y el saber de sus habitantes, y meditan sobre la justificación de su anegamiento, o más bien sobre la falta de tal justificación, porque la Atlántida es para ambos escritores un aviso de que la naturaleza podría hacer lo mismo en cualquier momento con otras civilizaciones, incluida la moderna. Este es el enigma que señala Pompeia, quien supera en mucho a Guaita, si es que llegó a leerlo, por su estilo y su potencia sugestiva. En «Os continentes», la Atlántida existe bajo el mar como un interrogante continuo, mientras unos monstruos marinos fantásticos nadan sobre ella como seres aparentemente dotados de inteligencia suficiente como para temer el misterio que representan las ruinas, que no es

otro que el misterio del mismo mar que las cubre sin ofrecer respuestas. Este misterio de las aguas hondas y mudas reaparece en otros poemas que siguen el esquema del viaje imaginario.

Desde Luciano de Samósata hasta Luis Araquistáin, sin olvidar a Jonathan Swift y su Gulliver, la ficción especulativa ha sido pródiga en derivas y naufragios, gracias a los cuales los navegantes se han convertido en exploradores de tierras desconocidas y a cada cual más maravillosa, con pobladores de aspectos y costumbres extrañas, cuando no eran modelos de comportamiento social, como en la *Utopia* germinal de Thomas More. Arturo Graf (1848-1913) explota este esquema narrativo en un poema conmovedor titulado «Isola arcana» [Isla arcana] (*Medusa*, 1890)¹⁴. En un mar en calma, un marinero divisa una isla en el horizonte de la que surgen melodías encantadoras y en la que se levantan ricos palacios en medio de fértiles campos. Como es comprensible, la nave toma rumbo hacia ese destino tan prometedor, pero que acaba siendo tan imposible de alcanzar como un espejismo, o más bien como un sueño. Tras bogar un tiempo, lo que aparecía como un término al que llegar en un futuro próximo, queda inexplicablemente atrás, como si fuera una imagen de una ventura pasada, que no se supo apreciar a tiempo. En un tiempo o en otro, en el paraíso pretérito o en la eutopía del porvenir, el ideal anhelado parece ofrecerse como una realidad tangible, pues se puede oír y ver, pero que resulta inalcanzable, y de ahí la melancolía que se desprende del poema, en el que la dosificación de la elemental historia rivaliza en perfección con la sobriedad y equilibrio de su lenguaje. Además, escapa al riesgo de simbología abstracta precisamente por la insistencia en lo sensorial. La isla arcana no es solo un

¹⁴ La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990, p. 206.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

concepto. También es un objeto con consistencia equivalente a la del propio barco, de manera que nos encontramos, como en el caso de «La selva animada», ante una fantasía épica dotada de una dimensión alegórica, y no ante una alegoría propiamente dicha.

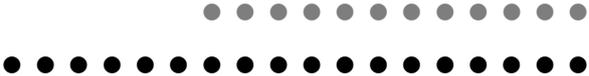
Lo mismo puede afirmarse del poema de otro historiador y poeta como Graf. «Sirenele» [Las sirenas] (*Poezii* [Poesías], 1893; *Toate poeziile* [Todas las poesías], 1939)¹⁵, de Nicolae Iorga (Nicu N. Iorga, 1871-1940), recrea el mito de la *Odisea* homérica, y concretamente el episodio de las sirenas, a partir del cual estos monstruos marinos, que atraían con su canto a los navegantes para perderlos, se cuentan entre los seres míticos más populares en Occidente, habiendo encontrado también su lugar en la fantasía épica, tal como indican en esta época en torno a 1900 poemas como «Les sirènes» [*Las sirenas*] (*Au jardin de l'enfante* [*El jardín de la infanta*], 1893/1897), de Albert Samain (1858-1900) o relatos como «La sirena» (*El jardín de las hadas*, 1918), de Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936). Iorga respeta la característica tradicional de las sirenas como tentadoras que alejan de su singladura marcada a los navegantes, los cuales están en su poema tan próximos a puerto que sus esposas los pueden ver desde el pueblo costero. Por desgracia, ellas no los podrán abrazar, porque a la felicidad cotidiana preferirán la soñada prometida por las voces de las sirenas hasta caer muertos persiguiendo sin descanso un ideal tan inalcanzable como el de la isla-espejismo de Graf. Perseguir el sueño sin medida y tasa no solo es inútil, sino también perjudicial para uno mismo y sus seres queridos, parece sugerir Iorga, aunque habría que matizar este aparente conformismo vital considerando que el canto de las sirenas es engañoso por

definición y, por lo tanto, no crea un sueño moralmente neutro. Los marineros son víctimas hechizadas en plena juventud por unas voces que mejor habrían hecho en no escuchar, pues se trata de voces de muerte. Es, diríamos, la situación de «La selva animada», pero invertida. En «Sirenele», los jóvenes siguen su sueño abstracto en vez del amor real que los espera en la orilla, y por eso perecen.

Un aire de espejismo ofrece también el mundo descrito con suma concisión por Gian Fontana (1897-1935) en «Il lag alpin» [El lago alpino] (escrito en 1931 y recogido en *Ovras* [Obras], 1943)¹⁶, que es uno de sus escasos poemas no líricos o, más bien, que funden escritura lírica y leyenda fantástica en un texto que corresponde perfectamente a la preferencia novecentista por una poesía ficcional que profundiza en la sugerencia simbolista mediante la reducción de lo concreto a pinceladas estilizadas, de manera que los elementos que construyen el universo ficcional correspondiente quedan reducidos a su expresión mínima, hasta ir disolviéndose en la emoción visionaria y musical de la lírica, tal como nos enseña un poema de fantasía épica prácticamente sin argumento y casi sin ficción como es *Anabase* [Anábasis] (1924), de Saint-John Perse (Alexis Leger, 1887-1975). Aunque la extrema brevedad de «Il lag alpin» parece exigir una ficcionalidad sintética, parece tratarse también de una elección consciente por parte del autor, que suele seguir la división genérica contemporánea entre la poesía en verso de carácter lírico, la prosa narrativa y el drama para la escena, con la marginación consiguiente en el canon genérico oficial de las obras híbridas antes comunes (por ejemplo, poesía narrativa en verso, drama para leer o poesía científica y descriptiva). En una clasificación alternativa basada en la ficcionalidad

¹⁵ La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Nicolae Iorga, «Sirenele», *Pagini de tinerețe*, II, ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 462-463.

¹⁶ La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Gian Fontana, «Il lag alpin», *Ovras*, II *Poesias. Drama. Novellas. Skizzas*, Cuera, Uniun Romontscha Renana, 1971, p. 48.



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

o no de los textos, este poema de Fontana es, pues, un texto problemático, pero el conocimiento del folclore retorrománico indica que el país ideal cálido y luminoso (la alusión a las palmeras es significativa) que conserva su potencialidad bajo la capa superior de hielo en un lago alpino no es una simple metáfora, sino que designa un mundo imaginario completo e independiente de la subjetividad del poeta, como él mismo indica al atribuir ese paisaje a una leyenda. Esta es concretamente aquella que, con variantes, nos habla de la existencia de pueblos paganos y en contacto con los dioses que vivían en las alturas de los Alpes en un período en el que el clima era más clemente, y que desaparecieron por una falta por la que se los castigó a que esperaran a su reparación sumergidos en los lagos, hasta que regresaran y con ellos la vida a la alta montaña. De este acervo épico-fantástico popular retorrománico, tan semejante al platónico de la Atlántida y en su origen tan solo comparable a las mitologías célticas, germánicas o finesas, solo se han conservado retazos en la Ladinia dolomítica bajo el nombre de leyenda de los Fanos, en conjunto la historia del ascenso y caída de un reino cuyas princesas tenían poderes sobrehumanos conferidos por númenes alpinos. Los restos de esta materia épica eran escasos en la Surselva natal de Fontana, pero este convirtió en ventaja literaria la desventaja de la parquedad de la leyenda al reducirla a su esencia de paraíso perdido a la espera de ser reactualización. Así apelaba a la imaginación de los lectores, como si les pidiera que imaginaran ellos

mismo una historia del mundo bajo el lago. Además, extraía una conclusión de alcance más amplio, ya que tal mundo podía entenderse como análogo al de las almas que esperan en un espacio o tiempo intermedios su «despertar», sea este en forma de liberación o de resurrección, entre otros destinos religiosos o laicos (piénsese en la prometida inmortalidad cibernética de nuestra personalidad) que cabe esperar para los hombres o, al menos, su espíritu, tras su muerte. Esta esperanza tan esperanzada no borra, sin embargo, la connotación de las aguas como lugar simbólico del fracaso y el perecimiento que permiten agrupar los poemas examinados de Pompeia, Graf, Iorga y Fontana a efectos de la demostración del funcionamiento paralelo de la simbología de la fantasía épica de carácter predominantemente descriptivo en lenguas diversas dentro del gran conjunto panlatino, con unas características distintivas comunes. A través de los textos que figuran a continuación y de otros que se han traducido o deberían traducirse, esas características dibujan un panorama lo suficientemente definido como para que esté justificada su consideración comparativa conjunta y su contraposición filosófica y formal, dado el peso de las corrientes hermanas y rivales del Parnasianismo y el Simbolismo, a las de otras esferas culturales, al menos en las décadas en torno a 1900, sobre todo en consideración del progresismo en materia de costumbres y del relativo escepticismo dictado por la observación de la vida que subyace a buena parte de la fantasía épica temprana escrita en lenguas románicas.

Ciudades

Claude Couturier

La ciudad de luz

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Construyeron, en primer lugar, las torres y la muralla.

Eran gentes numerosas llegadas de todas partes, guiadas por una fe semejante en la Justicia. Pensaban todos: hay que construir por fin la Ciudad radiante en la que nuestra Humanidad vivirá en medio del gozo augusto y la claridad. Y eran soñadores ingenuos.

Lejos del Sueño, no obstante, y con el cuidado de la hora breve que pasa como un vuelo loco sobre nuestros semblantes y se lleva nuestras voluntades fugaces, esos hombres, fuertes y prontos, trabajaban sin descanso en su tarea. No había ninguno distraído ni ninguno ruin, desde los que concebían en su cerebro los planes hasta los peones consagrados a la dura labor; desde el que gime hasta el que piensa, todos trabajaban arduamente.

Su recompensa sería haber hecho esta obra de sus anhelos, esta ciudad, y cada uno repetía: «¡Lo deseo!».

La veían magnífica, exquisita y radiante, proyectando sus luces sobre el mundo, asombrosa como no se habría visto antes ciudad alguna, con mil palacios de belleza sin tacha, jardines maravillosos floridos como en los poemas.

Unos reían, jóvenes, rosados. Otros, pálidos, tan solo sonreían, viejos, bajo sus canas. Sin embargo, sin importar que sus brazos fueran descarnados y temblorosos o que su pecho pareciera una fortaleza, trabajaban con igual alegría y, ágiles, cansados, graves o gozosos, todos tenían una llama heroica en la mirada. Y la ciudad surgía de la nada como un sueño. Construían muros y más muros, sin tregua; un barrio entero quedaba construido en unos días; era la actividad de una colmena; el ruido de los martillos se mezclaba con las canciones desde el amanecer y, cuan-

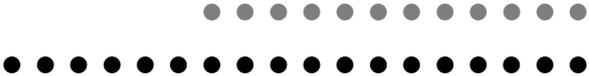
do anochecía, aún se seguía trabajando. Se trabajaba en todas partes, sin cesar, locamente, y por la noche se alzaban hasta el firmamento grandes lumbres claras, polvo de oro, más allá de las pilastras, hasta confundirse con la luz de los astros.

La ciudad se extendía, crecía, y sus manos no se daban reposo.

Con la mirada puesta en un Mañana de gloria y felicidad, trabajaban, sublimes. En el hierro bruto se ejercía la cólera de las limas y, en las maderas rugosas, la suavidad de las garlopas. ¡Prodigiosa obra de construcción! Aquellos hombres eran bellos, obreros trémulos de esperanza y ánimo, a quienes un mismo Ideal curvaba sobre su labor. «¡Démonos prisa —repetían esos trabajadores—, apresurémonos!». Y los palacios levantaban sus frontones, y las quintas pronto dormían bajo sus techumbres. Se transportaba la piedra hasta romper los carros y pesadas carretillas arrastraban los mármoles blancos. El día entero, caballos robustos, con sus ijadas grises de espuma, tensaban tiros de cuerda gris y sus relinchos se perdían en la brisa a la vez que con los rudos juramentos de los carreteros.

Esta fiebre duró meses enteros. Luego, una mañana de verano, la ciudad quedó construida, espléndida, toda blanca y verde, con sus espaciosas avenidas huyendo hacia el horizonte y la punta de numerosos campanarios de oro elevándose hacia los cielos, y follajes, tantos árboles y fuentes que despliegan al sol aguas lejanas y que arrullan con su parloteo pueril el sueño del poeta y la esperanza del amante, y, sobre todo, con la tierna atmósfera de gozo que allí inspiraba, loca, la Felicidad resplandeciente.

Y entonces los constructores de la Ciudad



Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos

dijeron: «Puedes venir, Humanidad, ¡oh hermana!». Pero, pese a esos esplendores de toda clase, seguía sin venir nadie a llamar a las puertas donde los vigías velaban oteando los caminos. Esperaban.

Igual que ellos, con seguridad, otros humanos abandonarían sus hogares un día para la Conquista de los Mejor, para acudir a la Ciudad de Luz y fiesta. Esperaban, pensativos, con la mirada puesta en el horizonte. Llegó el otoño, llegó el invierno, se sucedían las estaciones sin que viniera ni un solo forastero.

Una noche, un vigía vio merodear una hiena cerca de las murallas y la ahuyentó de un grito. Luego merodearon en gran número chacales furtivos, con el vientre hundido, en bandadas que husmeaban a lo lejos la carne humana y, por último, el vigía creyó ver paseándose en la sombra, pastor de ese rebaño horrible, bajo un sudario que ondeaba al viento como una bandera, conquistadora implacable con fúnebres victorias, a la Muerte, que reía por lo bajito en las tinieblas.

Jeroni Zanné

La urbe ignota

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Es la Urbe, momia viviente de un mundo ultrarreal. Son góticas las casas, paganas, bizantinas. Aguantan por milagro las trémulas ruinas de viejos pedazos cubiertos de púrpura imperial.

Allí reinan la lujuria, la envidia y el puñal; se escurren sutiles por todas partes narcóticos y venenos; los óvalos son perfectos; las manos, largas y finas; matronas y doncellas tienen algo de furioso.

Allí no ríe la primavera, y un otoño mustio y un gris y feo crepúsculo de extraña y larga vida rodean por siempre con sus resplandores la Urbe malhadada:

los odios, las miserias, los gritos de amor que desfallecen, las melodías y besos que florecen por los labios son enigmas bajo la claridad espectral.

Palacios

Gabriele D'Annunzio

Eliana

Traducción de Rubén Molina Martínez

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

Duerme en la noche el palacio de Eliana, semejante a una catedral gótica de plata. Ahora, en la luz inmóvil, parece un frágil encantamiento de Morgana.

Armoniosa como un instrumento, se abre alrededor la profunda sombra silvestre; y, a los pies de la escalera, una fuente solloza cadenciosa en el silencio atento.

Bandadas y bandadas de cándidos pavos reales, pausados, silentes como la nieve en el aire, descienden sobre los ágiles barandales.

Son las esposas muertas de placer, que tientan la morada solitaria. Y el bosque rebosa de imploraciones.

Stuart Merrill

El rey loco

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

El rey demente cuyo palacio, vacío para siempre de bailes y músicas, se erige, bajo su pesada bandera de seda ornada de florones de lis de oro, en lo más alto de la terraza desde donde divergían hacia el horizonte alamedas infinitas como la historia de las glorias del reino, llora como un niño pequeño, porque el inexorable invierno ha ceñido las aguas y matado las rosas de sus jardines.

El pálido crepúsculo de la tarde palpita en el espejo apagado de los estanques en los que están atrapados por la grupa, con sus alas de bronce convulsionadas hacia el cielo, cien monstruos imaginados por escultores, muertos todos, y en la nieve mate de los cuadros de césped en los que se retuercen friolentas, bajo el abrazo serpenteante de la hiedra, estatuas que fueron dioses y diosas.

Y en esa soledad que no ha violado paso alguno desde que el rey profirió, una noche de luna, su primer grito de locura, el viento levanta torbellinos vagos como ensueños de anciano y, en ese silencio que no ha roto ningún ruido desde la caída furtiva de las últimas hojas, murmura una marcha lejana como un recuerdo de las batallas libradas en otra vida.

De repente, del fondo de la penumbra coloreada de rosa y sinople, el rey ve venir hacia él a la difunta reina a la que amó, cuya mirada es más apagada que el espejo de los estanques y su tez más mate que la nieve de los

cuadrados de césped; sus mulas de oro no dejan ninguna huella en esta soledad, como tampoco produce su vestido de púrpura estremecimiento alguno en ese silencio.

Inmaterial en su capa real rameada de plata, se inclina a veces para coger, con su mano en la que llamean gemas mágicas, las flores imaginarias, amarantos y asfódelos, que cree ver brotar de la capa glacial de la nieve; luego, grave, las tiende hacia el cielo como para llenar sus corolas de la última luz del crepúsculo.

Y, cuando, fantasma ella misma, le pesan en los brazos esas flores que no existieron nunca, se dirige hacia los cuadrados de césped en los que tiembla la eterna juventud de las estatuas y hacia los estanques en los que se ha fijado el impulso desesperado de los monstruos, pero las imágenes permanecen sordas a las palabras de hechizo que les sopla mientras trenza guirlandas de flores, y la reina regresa, llorando, a la sombra de donde había surgido.

Viéndolo, el rey, que se acuerda de que esta reina fue su alma, intenta comprender el misterio de su pasado, pero no es capaz siquiera de pensar y, arrodillándose en la nieve ante los dioses y los monstruos, se pone a murmurar, a la caída de las tinieblas, oraciones de niño pequeño que tuviera miedo. Allá muere una marcha lejana como un recuerdo de las batallas libradas en otra vida...

Maurice Magre

El castillo de las máscaras

Traducción de Rubén Molina Martínez

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

Los siete reyes negros enmascarados vivían en el palacio, entre bailarines, enanos, bayaderas, tras muros esculpidos, de espeso bronce, y por la noche dormían en siete habitaciones de piedra.

Todos debían llevar una máscara... Las de los enanos eran azules, las de las mujeres, de color rosa; algunas eran hermosas, otras eran horribles, y algunas imitaban una concha o una rosa.

Los guardias, bajo el cierre de los cascos, mostraban dientes color de fuego y barbas de sangre. Había figuras de cera casi sin ojos, mientras que ojos verdes como gemas adornaban la púrpura de otras máscaras.

Y el palacio color rubí rezumaba tesoros amasados por las guerras de los hombres, pero las máscaras debían ocultar siempre sus rasgos, ya fuera en los bailes, en los banquetes o en las siestas.

Porque había que impedir que el príncipe infantil, bajo su corsé de oro y su máscara de seda, se cruzara en las blancas escaleras con un rostro humano y viera bajo la luz azafrán la tristeza o la felicidad.

En vano espiaba a los músicos que tocaban instrumentos, a los negros con sus cimitarras curvas, a las mujeres que se bañaban bajo los largos chorros de agua... Incluso en el baño, los cuerpos desnudos seguían llevando sus engañosas máscaras.

Mas una noche, una virgen, peinándose los cabellos, tal vez a propósito, dejó caer el antifaz de su cara, y el príncipe, por un instante, vio de lejos unos grandes ojos, el óvalo delicado de una cosa muy pura.

El castigo se aplicó en el patio principal. La joven fue flagelada siete veces, y fijaron a su cráneo una máscara de pesado plomo con dos agujeros sangrantes: las pupilas reventadas.

Desde entonces, el principito oía, algunas noches, pasos mudos correteando por el espléndido palacio y, a menudo, se veía perseguido de pasillo en pasillo por esa cabeza de plomo con sus dos agujeros vacíos.

¿Era la fealdad, era el remordimiento que le ocultaban la vida, o bien cosas peores...? ¡Si pudiera al menos una vez retirar los ganchos de oro de las frentes maquilladas y de los mentones de cera!

Una noche, atormentado por la esperanza y el pavor, el príncipe enfermo, único ser vivo despierto entre las sombras muertas, fue a tantear las puertas de las habitaciones en las que dormían sus padres, los siete reyes.

Entró, temblando de miedo, pero queriendo ver. Los siete reyes descansaban entre los muros de piedra y, para dormir, se habían dejado puestas sus máscaras negras... Los candlabros arrojaban una luz trémula...

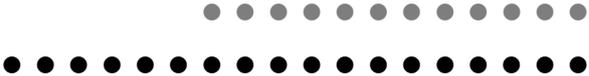
Se inclinó sobre ellos y apartó suavemente el metal que escondía el rostro de sus padres. Bajo cada máscara vio una faz de muerte, inmóvil y dormida, sin labios ni párpados...

Entonces, se marchó de puntillas, subió las escaleras, llegó a la terraza y alzó sus bracitos como para rezar, diciendo: «Señor, ¿es mi sangre, es mi raza?»

Sé por qué mis huesos se vuelven cada vez más prominentes, sé por qué mis manos se endurecen en las palmas. Mi frente, que se osifica, tiene unos ojos cada vez menos brillantes... ¡Cómo desearía tener un verdadero rostro de hombre...!».

Atravesó las murallas de bronce del palacio cuyos muros carecían de espejos. A su paso, los guardianes, para verlo, menearon la laca horriblemente reluciente de sus caras.

La ciudad de los mendigos bullía no lejos de allí, con sus tejados apretados y sus balco-



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

nes deformes, y la aurora naciente bañaba de un vago resplendor la pequeña ciudad bajo el enorme palacio.

Arrancó la seda fijada a su frente y se inclinó sobre el agua verdosa de una charca. Entonces, en el cieno y los juncos, muy lejos, vio una triste momia, un espectro extraño.

Cuando salió el sol y por el camino aparecieron niños harapientos y mujeres, conoció los cabellos, los labios de carmín, el rico movimiento de la sangre de las criaturas.

Sin embargo, no comprendió el color de la carne, el encanto radiante que emanaba de las figuras... «¡Cómo! La tierra —dijo— produce estos seres claros... Las máscaras

son más hermosas que estas caricaturas.

Los siete reyes aterradores tienen caras de muertos, pero, para mí, el pueblo tiene caras demasiado vivas. Soy el niño ya reseco, marcado por el destino, el esqueleto futuro de las realezas sangrantes».

Volvió a paso lento al palacio sin espejos... Las barbas tintadas de los guardias se agitaban al viento. Los siete reyes lo esperaban con sus máscaras negras, y sintió el apretón de sus siete manos de hueso.

Las salas resplandecían bajo las luces de azafrán, las bailarinas giraban envueltas en espléndidos vestidos y los bufones tenían una risa desgarradora... Solo lloraban los ojos vacíos de una máscara de plomo...

Bosques

Jehan Maillart

Los viejos

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

En el pueblo aún dormido, de madrugada, viejas de rostro antiguo van agitadas de puerta en puerta, llamando a golpes repetidos con sus puños cerrados en los postigos y gritando: «¡Levantaos, levantaos! ¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas!».

Y los golpes suenan en la madera, como martillazos sobre un ataúd.

Y los viejecitos se levantan entonces con mucha prisa y acuden a las puertas medio vestidos y tiritando. Y todos dirigen su mirada hacia el bosque, el gran bosque tranquilo que se ve todo herrumbroso allá, rodeando el pueblo... Miran ansiosos, mal despabilados, se frotan los ojos, esforzándose por comprender.

Y las viejas de rostro antiguo repiten: «¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas!».

Los viejecitos escuchan taciturnos, no se lo quieren creer, con los ojos bien abiertos para ver mejor. Y, ¿si fuera verdad? ¡Hace tanto tiempo que dejaron de esperar! Hace tanto tiempo que el viejo bosque extraño permanece allá inmóvil y como fijo en no se sabe qué sueño irritante, encadenando su existencia e impidiéndolos morir.

Pues un buen día, aquel bosque que había traído la prosperidad y la alegría a las gentes durante largos siglos se había vuelto de pronto sombrío e inquietante. Un otoño, las hojas de los viejos robles, aunque completamente pardas y ya secas, habían seguido colgando de los árboles. Y había pasado el invierno, y se habían sucedido más inviernos y los árboles nunca habían vuelto a florecer ni a reverdecir. Se veían de lejos, como grandes esqueletos que tendían sus brazos amenazadores sobre el moho de las hojas.

Y parecía que un vínculo misterioso unía la existencia de los habitantes con el extraño bosque que los había alimentado durante tan-

to tiempo con su savia fortificante, pues desde ese triste otoño no murió nadie más en el pueblo desamparado.

Y habían pasado los siglos sin traer cambio alguno. Cada otoño, los extraños viejecitos miraban esperanzados todos cada mañana hacia el bosque, pero por más que las borrascas se arrojaran furiosas contra las fúnebres cabelleras de los árboles dormidos, no caía ni una hoja. Parecían haberse vuelto metálicas y fundido irremediablemente con las ramas. En la primavera, ¡nueva esperanza! Tal vez por fin, ¿haría brotar la savia bienhechora, al hinchar las ramas, nuevas hojas, llevándose las nefastas? Pero pasaban las primaveras y seguía esquivo el viejo bosque terco. Sin embargo, no estaba muerto, habían ido a ver. Y, pese al terror que les inspiraba ahora, habían rajado los troncos arrugados con sus hocinos y la pulpa de los árboles había aparecido sana y sólida, y las incisiones habían llorado como heridas profundas.

Y eso los había exasperado. Con los puños tendidos, habían proferido blasfemias abominables, echando espumarajos por la boca, al tiempo que retrocedían horrorizados. Pues, ¿por qué, si vivía, no quería vivir? ¿Por qué estaban encadenados ellos también a ese misterio? ¿Por qué ese fenómeno desolador les había tocado *precisamente* a ellos? Aunque deseaban desde hacía mucho tiempo morir, por cansancio, lo que los encolerizaba y aterraba no era el miedo o el horror de vivir, sino más bien lo inexplicable de la anómala situación. ¿Por qué nosotros y no otros? Eso decían. Y se miraban sospechosos como si hubieran encontrado entre ellos al ser responsable de su desgracia.

¿Por qué? — ¿Por qué? — Ese era la pregunta que los atormentaba y que permanecía



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

enroscada, incluso sin formularla, en su cerebro brumoso, como un gusano.

Se habían puesto a odiar al bosque amenazador y a sí mismos. La vida se había vuelto imposible en el insólito pueblo. Y los hermosos jóvenes se habían marchado hacia mucho. Pero ellos no habían querido irse. Tenían apego a su tierra, pese a todo.

¡Qué ruido también cuando, en pie delante de sus puertas, entendieron por fin lo que querían decir las viejas de rostro antiguo!

—¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas! —repetían.

Y se echaron de prisa sobre los hombros sus viejas chaquetas pardas, calzaron sus zuecos y todos, encorvados y en filas apretadas, se dirigieron hacia el bosque. Pasaron por delante de las antiguas chozas que habían resguardado durante tanto tiempo sus odios y sus desesperaciones, sin mirarlas siquiera.

... Y los cerdos gruñían en las pocilgas.

Caminaron durante mucho, mucho tiempo. Diríanse, al ver extenderse su tropel a lo largo

de senderos y caminos perdidos, esos seres de sueño bajados de los viejos cuadros de un magnético pintor del norte. Caminaban automáticamente, sin dirigir siquiera una mirada atrás. Ahora veían claramente la caída de las hojas. Desde lejos, era como una llovizna de herrumbre que cayera despacio, muy despacio, en el suelo sordo. Entonces los viejos, encorvados como gnomos, apresuraron el paso y, según se acercaban, se aceleraba la caída; las hojas se arremolinaban ahora como si las empujara un soplo misterioso y, con todo, no les acariciaba el rostro brisa alguna. Entraron en el sombrío bosque. Las hojas cayeron y cayeron, y pronto desaparecieron bajo sus grises avalanchas los viejos de rostro antiguo.

Pero las yemas nuevas se abrieron paso en la corteza de las viejas ramas, y nuevas hojas, verdes y brillantes, se desplegaron al viento como estandartes.

Y los hermosos jóvenes regresaron y vivieron de la savia fortificante del viejo bosque renovado.

Şt. O. Iosif

Sueña el bosque *Un símbolo*

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Estremecido de vez en cuando por un delirio de tormenta, el viejo bosque sueña bajo la luz plateada de la luna en medio de la noche y, como si se pensara hoja innumerable en sueños, resuena animado por miles de murmullos.

Bajo el hechizo de la orgullosa noche de verano, en la hora del secreto, ¿quién sabe las quimeras que le cruzan por la mente? ¿Qué maravilla encantada, supersticiones y prodigios paganos de su santa infancia, de la que apenas se acuerda...?

Del pálido pastor lunático de la niebla de las noches calladas le suena en sueños como un cuento... De repente, en pos de una cierva, surge en el claro Diana, y en las profundidades desconocidas desaparece de improviso...

Suspiran las aguas huidizas en el fondo de cuevas lejanas y lloran en manantiales sonoros... Apoyados en los codos, están los sátiros al acecho y tañen las siringas; a trechos, donde luce la luna, ligeras ninfas bailan en corro...

Una caravana de sombras diáfanas, flotando

majestuosamente, se disipa lejos en la quietud de los mitos... Pero, ¿qué imprecación divina desea romper el encanto del sueño...? ¿Qué fragor sordo se eleva, crece, amenazador de levantes...?

De golpe, el viejo sacude del sueño su robusta copa. El antiguo calvero resuena de llanto amargo, de sollozos lastimosos: a horcadas en caballos bravíos, salvajes, poniendo sus sueños en fuga, llegan los bárbaros como una tromba impetuosa.

Y bulle el bosque... Ahí está que se retuerce, se dobla, gime, azotado por negro vendaval... Intenta después durante mucho tiempo dormirse el viejo gigante, e intenta en vano evocar de nuevo su pasado lleno de poesía.

... Callada hoy en las noches de estío, luce la luna en los calveros, pero las ninfas ya no bailan en corros... Y en el fondo de las cuevas lejanas, solo las aguas murmuran secretamente viejas leyendas de las épocas olvidadas y lloran en manantiales sonoros...

Gabriel Alomar

La selva animada
Albrecht Dürer

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Temblosos de amor, los dos avanzan por el sendero de la olorosa floresta, y sobre ellos, con efusivo murmullo, el bosque apasionado de todos los sueños y de todos los poemas se despliega, indagando en el canto misterioso de la Naturaleza incomprendida y maternal. Por los claros, el cielo deja ver bandas pardas de púrpura vespertina que parecen, en la paz de la hora augusta, inmensos cortinajes victoriosos. Y mientras los dos penetran sin recelo por la sagrada quietud propicia, en la sombra pensativa se despiertan las ocultas miradas de las cosas. Todo revive. Sobre el fondo de la espesura se abren ojos de insomnio que contemplan, con expresión absorta, el amor que pasa; se los ve lucir mientras se sacuden, nebulosos, el velo de la última somnolencia, y se fijan, con mirada magnética, en el paso de los Amantes. El bosque se anima de una extraña viveza. Las raíces monstruosas recobran la energía que perdieron; se enderezan serpenteando y abren un párpado blando, helado, horrible. Los troncos se cubren de párpados por donde atisban la vida mil espíritus ignotos que sienten la espantosa presencia de la muerte. Una visión se posa en cada hoja. Y hormigean por el verde espesor del bosque sombrío los ojos vidriosos, llenos de terror, agónicos, como si se viera el bosque de las driadas, vegetales y divinas prisioneras, o la dantesca selva dolorosa en que cada tronco es un suplicio eterno.

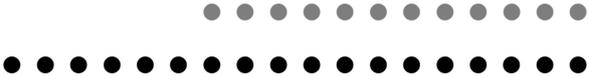
Pero nada distrae a los Amantes.

Pasan entre los enjambres inmóviles, sin ver las miríadas de vidas que los contemplan, ni sentir la visión de los seres atónitos que se fija golosamente en ellos. De los ramajes alzan el vuelo cabelleras de ofídicas Gorgonas, y relucen trágicamente, en la sombre inexplora-

da, las llameantes pupilas de Medusa. En las sierras lejanas y refulgentes se despierta el alma adormecida de los volcanes extinguidos, y en cada cima se enciende de nuevo la mirada soñolienta de los viejos Cíclopes derrotados; las nubes alzan el vuelo en columnas de humareda de los cráteres anhelantes, y con aureolas de resplandor olímpico coronan la frente petrificada de Polifemo. Las agujas de los pinos, cual tentáculos de grandiosos crustáceos, se retuercen y alargan, mostrando en cada punta una pupila de ojo verde, húmedo de sueño, de donde se desprende, escrutador, siniestro, un rayo fosforescente.

Todo parpadea. Las gradaciones difuminadas que se esconden en la sombra de las hojas son como iris de pupilas aceitosas que centellean escudriñando el mundo. En el aire flota una ardorosa emanación de vida. Y con la escalofriante floración de ojos parece un campo de duendes la gran selva. Cada hoja del bosque es un oráculo que piensa eternamente una respuesta. Las ramas retorcidas, dolorosas, son sibilas heladas en el espasmo supremo de una visión desconocida que se apoyan, esperando el próximo encuentro del Amor con su compañera, la dulce Muerte, que vigila eternamente en el fondo misterioso de cada ruta. Las rocas gigantescas, que rodaron de la cresta de los altozanos, levantan vagas grupas de esfinge y, entre sus toscas fisonomías de piedra, se distinguen, justo en medio de unas órbitas de mármol, vívidos resplandores que voltean con afán inquieto o se concentran en visiones espantadas y terribles.

Pero nada altera a la gentil pareja, y pasan los Amantes bajo las bóvedas de la selva sin fin; atraviesan callados, mezclando, entre be-



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

Los frenéticos, las sonrisas en las ávidas bocas. No ven las filas de ojos abiertos encendidas cruelmente en la oscuridad, ni sienten la herida brutal y rencorosa de las miradas que los traspasa. Y alrededor los van siguiendo los ojos de las cosas con obsesión macabra, como si vieses, bajo la soberbia vitalidad del mozo o el frescor de sutil doncellez que colorea a la celestial joven, el terrorífico descarnamiento futuro de las osamentas. Y sobre las cabezas que se juntan del galán y la blanca damisela, coronadas de un aura luminosa, dos ojos más vigilantes, entre los arcos apretados de la arboleda vital, más espantosos, más abiertos, más téticos que los que se podrán ver nunca; son la mirada de la secreta Norma de la vida, que vagamente rige los tenebrosos destinos humanos, y posa en los senderos eternos una sombra negra sobre

el triste viandante, y se difumina, extendiendo sobre el fondo de los precipicios el manto de las brumas misteriosas, en las que se entrevé confusamente, en sueños, el paso de las deidades desconocidas.

Bajo los ojos vigilantes, crueles, hipnóticos, avanza, avanza la gentil pareja, y se va perdiendo y perdiendo en la sombra hacia los fatales destinos futuros. Y, tras su paso, el bosque recobra la primitiva quietud: se apagan las miradas terribles y vuelve la vasta selva a su reposo, tranquila. Solo queda, en la dulzura de la hora augusta, resonando vagamente, la fervorosa canción que elevan los fieles ramajes a la naturaleza incomprensible y maternal. Entre las sombras, madres del Misterio, frescas lontananzas, caminos sin término se funden en la espesura mística...

Aguas

Raul Pompeia

Los continentes

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

on ets?», ai!, on l'hermosa solia els cors atraure,
lo pèlag responia: «Jo l'he engolida anit;
fes-te enllà!; entre les terres per sempre em vull ajaure
ai d'elles, ai!, si m'alço per eixamplar mon llit!»

J. Verdaguer, *L'Atlàntida*¹

¡Atlántida! ¡Atlántida!

¿Dónde están ahora los bosques, los torrentes caudalosos, las ciudades, los reinos? ¿Dónde los hombres, los rebaños, las fieras? ¿Monumentos, grandeza, poderío, ejércitos, ciencias y las gloriosas artes?... ¿Dónde yace sepultado el genio humano, fertilizador de las regiones desaparecidas? ¿Qué se hizo de las propias ruinas? ¿Cómo acabaron consumidos los venerables restos de la arquitectura: fustes truncados, capiteles caídos? ¿Y los túmulos? ¿Las osamentas dispersas que van quedando de las generaciones en el derrotero de los siglos? Murió la propia muerte. ¿Y las montañas, que sospechábamos eternas, en la audaz majestad de la piedra, familiares entre el águila y el rayo, como Júpiter Dios?!

Los monstruos lo saben quizás: los monstruos del mar profundo, que nadan leyendo por los escombros inmensos, con la mirada medrosa, en la transparencia nocturna del abismo; pero guardan tenazmente el formidable secreto de su espanto.

La faz del océano es muda como el mármol sin inscripciones.

En vano agrade el sol, con sus rayos irreverentes, la superficie de la tumba amplísima. Los rayos se quiebran, repelidos por la discreción lapidaria del misterio. En vano devasta y surca la tormenta, ¡chacal sacrílego!, con las furiosas garras, la espesura opresora que se tiende sobre el continente sumergido.

Terror perenne e indefinible de los continentes vivos: la interrogación permanece.

¹ El epígrafe reproduce los versos 41-44 del canto I de este poema de Jacint Verdaguer. En la edición original brasileña, están citados muy incorrectamente y aquí se han recuperado a la vista de la edición crítica siguiente: Jacint Verdaguer, *L'Atlántida*, a cura de Pere Farrès i Arderiu, Folgueroles, Verdaguer Edicions, 2002, p. 114. La traducción castellana en prosa de este pasaje se copia de la edición siguiente: *La Atlántida*, poema de Mossen Jacinto Verdaguer, ab la traducció castellana per Melcior de Palau, setena edició, Barcelona, Fidel Giró, 1897, p. 45. Reza como sigue: «¿Do estás? —¿Mas ay! Allí donde la hermosa cautivaba los corazones, el piélagos responde: —Yo anoche la engullí; ¡plaza! Entre las tierras quiero para siempre tenderme; ¡ay de ellas si me levanto para ensanchar mi lecho!—». (Nota del traductor.)

Arturo Graf

Isla arcana

Traducción de Rubén Molina Martínez

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

En un tácito mar que extiende sus adormiladas aguas de la brea más oscura, el sol, desde el horizonte, brilla oblicuo como una incommensurable esfera de cobre.

Allí (si la verdad se cuenta), en sobrehumana quietud, surge al incierto día, apartada de todo el mundo, para todo el mundo desconocida, una milagrosa isla arcana.

El indolente marinero, sentado perplejo en su muda contemplación, a veces la ve resplandecer, como un sueño, sobre el mar, frente a la errabunda proa.

Sobre fértiles colinas, entre maravillosos jardines, ve chispear palacios de oro y jaspe, y nítidas terrazas, y escalinatas cuyos peldaños son de plata.

Oye vagar sobre la inmóvil onda, por el manso cielo, con lentas alas sonoras, una suave melodía profunda, ebria de voluptuosidad, ebria de amor.

Escucha como absorto y mira, el corazón encendido de anhelo y esperanza, y hacia aquella fúlgida apariencia endereza la proa cansada y tarda.

¡Vano deseo, esperanza fugaz y vana! Sobre el mar, que se allana sin fin, se desliza la isla desconocida, alejándose para luego desvanecerse repentinamente.

El desengañado marinero se vuelve y, con la mirada, escruta el cielo y el mar a su alrededor, y como un sueño, detrás de sí, divisa la isla, perdida, al fondo del horizonte.

Nicolae Iorga

Las sirenas

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Por el mar en calma, echados sosegadamente en los bancos, pasan los remeros. El viento de la tarde juega en las velas, conduciéndolos hacia el pueblo resplandeciente. A lo lejos empieza a resonar un canto: es la voz de las sirenas.

Y el canto flota, traído por la brisa, primero apagado, arrullando como el murmullo del bosque, revelando luego bajo el cielo secreto del verano un mundo de amor, de sueños y placer.

Los remeros, hechizados, escuchan. Los remos se mueven sin querer por el seno del negro mar llevando la leve barca, que desaparece en la lejanía, cortando a duras penas el tropel de las olas.

Ahora es negro el cielo, y el cierzo bate contra la vela que envuelve el mástil quebrado; en la costa que fulgura, las mujeres del

pueblo esperan en silencio, en la noche creciente.

Ya tarde: el cántico parece más triste y bueno. «Está cerca» —grita el timonel viejo—; «¡oh, no, te equivocas!» Perdida en el cierzo pagano, apenas resuena ya la canción embrujada.

Lucharon mucho tiempo en el mar agitado y murieron en la lucha, con los ojos quemados por el dolor: los olvidados del litoral en vano levantaron al cielo la mirada en la noche maldita.

Son bateles extraviados en las aguas de la vida: remeros atraídos por los sueños que avanzan en la noche oyen cánticos sobrenaturales que los llaman a través del aire suave y desaparecen sin rastro en el hechizo de la juventud.

Gian Fontana

El lago alpino

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Cuenta la leyenda en tono grave: «En la montaña, bajo un glaciar, murmura el agua de un límpido lago, y en su ojo riente y manso se reflejan las palmeras de un mundo feliz. Un día misterioso de otoño está la belleza en lo hondo.

Y no tiene ni fondo ni fin ese oculto lago alpino».

Como el lago, deben helarse y suspirar las almas bajo un glaciar en pleno verano, hondas y llenas de sol como el lago que aguarda su despertar.

Apéndice

Texto original de «Los viejos»

Jehan Maillart

Les vieux

Dans le village encore endormi, de grand matin, des vieilles femmes, au visage du temps passé, vont affairées, de porte en porte, frappant à coups redoublés de leurs poings fermés, sur les volets, criant: Levez-vous! Levez-vous! Les feuilles tombent! Les feuilles tombent!

Et les coups sonnent sur le bois, comme des coups de marteau sur un cercueil.

Et les petits vieux alors se lèvent en grande hâte et s'en viennent sur les portes mi-habillés et grelottants. Et tous regardent vers la forêt, la grande forêt tranquille qui apparaît toute rouillée là-bas et qui encercle le village. — Ils regardent anxieux, mal réveillés, se frottant les yeux, ayant peine à comprendre.

Et les vieilles femmes au visage d'un autre âge répètent: Les feuilles tombent! Les feuilles tombent!

Les petits vieux écoutent taciturnes, ne veulent pas croire, écarquillent les yeux pour mieux voir. Serait-ce vrai, pourtant? Il y a si longtemps qu'ils n'espèrent plus! Il y a si longtemps que le vieux bois étrange reste là-bas immobile et comme figé dans on ne sait quel rêve exaspérant! enchaînant leur existence et les empêchant de mourir.

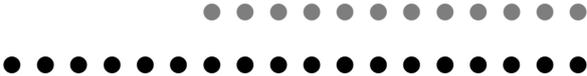
Car, un beau jour, lui qui avait fait pendant de longs siècles, la prospérité et la joie des gens, il était devenu tout à coup morose et inquiétant. Un certain automne, les feuilles des vieux chênes, toutes brunes et déjà sèches, étaient restées quand même accrochées aux branches. Et l'hiver avait passé et les hivers s'étaient succédé et jamais plus n'avaient fleuri et jamais plus n'avaient re-

verdi les vieux arbres. On les voyait de loin, comme de grands squelettes, étendre des bras menaçants sous la moisissure des feuilles.

Et il semblait qu'un lien mystérieux unit l'existence des habitants à la bizarre forêt qui les avait si longtemps nourris de sa sève fortifiante, car depuis ce triste automne, plus personne n'était mort dans le village délaissé.

Et les siècles avaient passé sans amener de changement. A chaque automne, les étranges petits vieux espéraient et tous regardaient chaque matin vers le bois. Mais les ouragans avaient beau se rugir furieux dans les funèbres chevelures des arbres endormis, pas une feuille ne tombait. Elles semblaient devenues métalliques et soudées irrémisiblement aux rameaux. Au printemps, nouvel espoir! Peut-être enfin la sève bienfaisante, en gonflant les branches, ferait éclater de nouvelles feuilles et emporterait les néfastes? Mais les printemps passaient et farouche restait la vieille forêt têtue. Elle n'était pas morte pourtant, car ils y étaient allés voir. Et malgré la terreur qu'elle leur inspirait, maintenant! de leurs serpes, ils avaient fendu les troncs rugueux et la chair des arbres était apparue saine et solide et les incisions avaient pleuré comme de profondes blessures.

Et cela les avait exaspérés. Les poings tendus, ils avaient proféré d'abominables blasphèmes, la bouche écumante, tout en reculant d'horreur. Car pourquoi, puisqu'elle vivait, ne voulait-elle pas vivre? Pourquoi étaient-ils, eux aussi, enchaînés à ce mystère? Pourquoi ce désolant phénomène était-il venu tomber *précisément* sur eux? Bien qu'ils désirassent de-



Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

puis longtemps mourir, par lassitude, ce qui leur mettait la rage aux flancs et les terrifiait, ce n'était pas la crainte ou l'horreur de vivre, c'était surtout l'inexplicabilité de l'anormale situation. Pourquoi nous plutôt que les autres? voilà ce qu'ils se disaient! Et ils se lançaient des regards louches, comme si parmi eux, ils eussent trouvé l'être responsable de leur malheur.

Pourquoi? — Pourquoi? — Voilà le mot qui les hantait et qui restait, même quand ils ne le prononçaient pas, enroulé dans leur cerveau brumeux, comme un ver.

Ils avaient pris en haine la menaçante forêt et eux-mêmes. La vie était devenue impossible dans l'insolite village. Et les beaux jeunes gens étaient partis depuis longtemps. Mais eux n'avaient pas voulu. Ils tenaient à leur sol — malgré tout.

Aussi quelle rumeur! lorsque, debout sur leurs portes, ils comprirent enfin ce que voulaient les vieilles aux visages anciens.

— Les feuilles tombent! Les feuilles tombent! répétaient-ils

Et vite ils jetèrent sur leurs épaules leurs vieilles vestes brunes, ils chaussèrent leurs sabots et tous, courbés et en rangs pressés, se dirigèrent vers le bois. Ils passèrent devant les antiques chaumières qui avaient abrité si

longtemps leurs haines et leurs désespoirs, sans même les regarder.

— Et les porcs grondaient dans les étables.

Ils marchèrent longtemps, longtemps. On eut dit, à voir leur troupe se dérouler le long des sentes et des chemins perdus, ces êtres de rêve descendus des tableaux vieux d'un magnétisant peintre du nord. Automatiques, ils marchaient sans même jeter un regard en arrière. Ils voyaient distinctement, maintenant, la chute des feuilles. De loin, c'était comme une bruine de rouille qui descendait lentement, lentement sur le sol sourd. Alors les vieux courbés comme des gnomes pressèrent le pas et, à mesure qu'ils approchaient, la chute s'accélérait; les feuilles tourbillonnaient maintenant comme poussées par un souffle mystérieux et pourtant aucune brise ne leur caressait le visage. Ils entrèrent dans le sombre bois. Les feuilles tombèrent, tombèrent, et disparurent bientôt sous leurs grises avalanches les vieux aux visages du temps passé.

Mais les bourgeons nouveaux crevèrent l'écorce des vieilles branches, de nouvelles feuilles, vertes et brillantes, se déroulèrent au vent comme des étendards.

Et les beaux jeunes gens revinrent et vécurent de la sève fortifiante de la vieille forêt rénovée.

Author Guidelines

1. Manuscripts should be written in Spanish or English.

2. The journal accepts several types of contribution:

- *Reflexiones* (reflections): original academic articles with bibliography.
- *Miscelánea* (miscellany): brief texts relevant for Science Fiction Studies based on personal reflections with a non-academic essay form.
- *Crítica* (reviews): reviews of recent or older books.
- *Recuperados* (recovered works): translations of essays or fictional texts related to speculative fiction from any language into English or Spanish (except from English into Spanish). The original texts must be the work of authors who died before 1950 and / or should be in the public domain. They should be complete texts (stories, poems, essays, short plays, etc.). 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 about the original author and work, including information on the origin of 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 books or in any publication impossible to find out of the relevant country, provided the original source is mentioned and with previous documented permission by the original publication or pub-

lishing 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.
- 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 contact address for each author should be specified

6. 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.

7. Articles will have a maximum length of 10,000 words, including notes and bibliography. Texts sent to the *Miscelánea* y *Crítica* sections shall not exceed 5,000 words.

8. The text format should conform to the following rules:

- Font type and size: Times New Roman 12, except footnotes, which should be in Times New Roman 11.
- The text should be justified and 1,5 spaced, except footnotes and the Works Cited list, which shall be single-spaced.
- Footnotes should be numbered consecutively and placed 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.

9. 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): (Mailard & Pujol, 2007); when there are more than two authors, it will be enough to cite 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.
- Literal quotations should be in inverted commas («» in Spanish and "" in English) 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 should be separated from the main text, without inverted commas, with bigger indentation and smaller font size (11).
- The titles of works (stories, books, films, TV series, etc.) will always be given in the original language followed or not by their translation, except in cases where the original is not written in Latin script. The year of the original publication will also be given.

10. The complete list of bibliographical references will be placed at the end of the article, 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 on or quoted between inverted commas.
- They must be in alphabetical order according to the authors' (first) surname(s). When several references have the same author, they should be ordered chronologically by year from earliest to most recent. The references by a single author should be listed in the first place, then the works

edited by that author, and, finally, co-authored works.

11. The format of the references should respect the following norms.¹

Books: author's surname(s) in small capital letters, 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 (NY): Methuen.

Book chapters: author's surname, author's name in full, year of publication between brackets, title of the chapter or section between double quotation marks, name of the book editor, title of the book in italics, city of publication, publisher, page numbers (initial and final, separated by a hyphen) as follows:

- GINWAY, M. Elizabeth (2011). "Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English," A. Sawyer & P. Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills: 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 between double quotation marks, journal's name in

¹ Please note that the examples in Spanish are for articles written in Spanish; for articles written in English, the examples in English must be followed no matter the original language of the paper or work included in the bibliography. Their place(s) of edition should be quoted as in the original publication.

italics, volume, issue or number between brackets, and pages (initial and final, separated by a hyphen), 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 (NY): 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 of access, 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 – are 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)

Normas de publicación

1. Los trabajos enviados deberán estar 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».
- *Crítica*: 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 1950 y/o serán de dominio público. Serán textos completos (cuentos, poemas, ensayos, obras dramáticas breves, etc.). No se admitirán fragmentos de textos extensos (por ejemplo, capítulos o pasajes de novelas, etc.). A la traducción precederá una nota introductoria 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.
- 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 deberá enviarse anonimizado, sin citas, agradecimientos, referencias y demás alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor/a.

7. Los artículos de las secciones de «Reflexiones» tendrán una extensión máxima de 10 000 palabras, incluyendo las notas y la bibliografía. Los textos de las secciones *Miscelánea* y *Crítica* tendrán una extensión máxima de 5 000 palabras.

8. 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.

9. 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).
- Los títulos de las obras citadas (relatos, libros, películas, series de televisión, etc.) siempre se indicarán en la lengua original, seguidos o no de su traducción, excepto en los casos en que dicho original no esté escrito en el alfabeto latino. También se indicará el año de la publicación original.

10. La lista completa de referencias bibliográficas se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Obras Citadas». Las referencias se redactarán según las normas siguientes¹:

- Se incluirán todas las referencias a la bibliografía secundaria que hayan sido citada, así como de los textos de bibliografía

¹ Nota importante: los ensayos en español deben seguir los ejemplos que siguen en español, mientras que aquellos escritos en inglés deben seguir los ejemplos en inglés, con independencia de la lengua original del texto incluido en la bibliografía. El lugar de edición se citará como figura en la publicación original.

primaria comentados o con texto citado. Estas referencias figurarán en la lista final.

- El orden será alfabético según el (primer) apellido del autor/a. En caso de varias referencias de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente según el año, de más antiguo a más moderno. 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. *Nota importante:* los ensayos en español deben seguir los ejemplos que siguen en español, mientras que aquellos escritos en inglés deben seguir los ejemplos en inglés, con independencia de la lengua original del texto incluido en la bibliografía.

11. 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. (Para los ensayos escritos)
- 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 (NY): 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,” A. Sawyer & P. Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills: 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 (NY): 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,” *Mullholland 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).

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:

1. Los autores conservan los derechos de autor.
2. 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.
3. 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*.
4. 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

[\(Sara.Martin@uab.cat\)](mailto:Sara.Martin@uab.cat)

Mariano Martín Rodríguez

[\(martioa@hotmail.com\)](mailto:martioa@hotmail.com)

Mikel Peregrina

[\(peretorian@gmail.com\)](mailto:peretorian@gmail.com)



Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905

