

# Hélice

*Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*

*Volumen VI, n.º 1 · Primavera-Verano de 2020*

## MISCELÁNEA

Francisco J. Jariego  
Ian McDonald

## REFLEXIONES

Laura González Herrero  
Jonathan Hay  
Rocio Hernández Arias  
Jan Levin Propach  
Pedro Pujante  
Javier Zapata Clavería

## CRÍTICAS

Marta Pascua Canelo  
Mikel Peregrina Castaños

## RECUPERADOS

Raul Brandão  
Teófilo Braga  
Édouard Ducoté  
Luís Delfino  
Àngel Guimerà  
Gabriele D'Annunzio  
Éphraïm Mikhaël  
George Coşbuc  
Gian Fontana  
Pavel Vasici-Ungureanu  
Teófilo Braga  
Pompeu Gener  
Eça de Queirós  
Ernesto Ragazzoni  
Guillermo Valencia



# Sumario

## Editorial

3

Miscelánea «¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España»

8

Francisco J. Jariego

Miscelánea «Las caídas: una historia de Luna»

24

Ian McDonald

Reflexiones «A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)»

39

Laura González Herrero

Reflexiones «What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories»

52

Jonathan Hay

Reflexiones «Narrar el futuro: 1945. *El advenimiento del comunismo libertario* (1932),

72

de Alfonso Martínez Rizo»

Rocío Hernández Arias

Reflexiones «“Rick, Can We Not Leave Without My Sister?” — “Urgh. You Have Infinite Sisters, Morty.

93

Not that I Want to Spend the Rest of My Day Looking for Another One.”

On the Metaphysical Foundations of *Rick and Morty*»

Jan Levin Propach

Reflexiones «*Valis*: la duda ontológica como subterfugio del yo»

99

Pedro Pujante

Reflexiones «Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en “La mujer de Lot”, de Elia Barceló»

104

Javier Zapata Clavería

Crítica «*Extrapolación 2029* o la huida hacia el presente»

113

Marta Pascua Canelo

Crítica «Cuadros de costumbres de anticipación: otra clave en el desarrollo del género

117

de la ciencia ficción en España»

Mikel Peregrina Castaños

Recuperados «Tres versiones de un “dios” épico-fantástico»

121

Raul Brandão

Recuperados «Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales»

135

Teófilo Braga, Édouard Ducoté

Recuperados «Sexo y violencia en seis epílios de fantasía épica panlatina»

147

Luís Delfino, Àngel Guimerà, Gabriele D'Annunzio, Éphraïm Mikhaël, George Coşbuc, Gian Fontana

Recuperados «Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía)

171

y mundos épico-fantásticos: tres *ficciones científicas*»

Pavel Vasici-Ungureanu, Teófilo Braga, Pompeu Gener

Recuperados «La batalla del Caya»

186

Eça de Queirós

Recuperados «La tierra que arde»

190

Ernesto Ragazzoni

Recuperados «Future»

196

Guillermo Valencia

Portada y contraportada de John Harris. Derechos reservados.

ISSN: 1887-2905

Revista **Hélice**: Volumen VI, n.º 1: primavera-verano de 2020

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

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

Corrección, composición, diseño y maquetación: Paco Arellano.

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.

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

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en [www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)



# Editorial



**T**al vez a raíz de la grave crisis sanitaria que hoy nos aqueja, se puede observar, por ejemplo en la prensa española, un interés por la ciencia ficción que antes era mucho menor. La existencia de narraciones de anticipación que habían descrito una pandemia como la actual antes de que ocurriera ha vuelto a poner en el candelero la cuestión de las capacidades proféticas de la ciencia ficción. No obstante, no solo los estudiosos de este tipo de historias, sino también la mayoría de los aficionados saben que el acierto o no en la descripción del futuro es algo muy secundario a la hora de entender y apreciar ese género de ficción. Los creadores no son ni videntes ni astrologos. De hecho, los autores de las novelas que tan bien han *predicho* lo que está ocurriendo se han solido basar en los numerosos informes de prospectiva social y política emanados de organizaciones y entidades públicas y privadas sobre la manera de afrontar una pandemia mundial, que todo el mundo con dos dedos de frente (esto es, ningún político salvo honrosas y muy escasas excepciones) se esperaba, ya que las pandemias son recurrentes en la Historia. Su origen está en la naturaleza y obedecen a sus leyes, que afectan a toda la Tierra y al universo entero. Al ser humano no le cabe sino emplear la tecnología para paliar sus efectos.

Si las leyes naturales no se pueden contravenir, no ocurre lo mismo con el ordenamiento social existente, y es ahí donde la ciencia ficción tiene mucho que decir, y lo ha dicho. Al aplicar su método proyectivo, contribuye a que salgamos de nuestra estrecha perspectiva cotidiana para observar nuestro mundo desde un hipotético futuro (en el caso de la ficción prospectiva) en el que se han consumado determinadas tendencias actuales, de manera que podamos reflexionar mejor sobre ellas. La ciencia ficción es una invitación a pensar de manera diferente sobre nuestra realidad, y a disfrutar haciéndolo. Esto es lo principal que explican los tres participantes en un coloquio celebrado en Madrid meses antes de la actual crisis, que Francisco J. Jariego moderó y que ahora podemos leer en su propio resumen en el presente número de *Hélice*. Allí se reflexionó sobre las razones de la importancia intelectual de la ciencia ficción, sobre la dificultad de su escritura basada en la creación racional de mundos ficticios y sobre la situación de la ciencia ficción en España frente a los prejuicios que aún pesan sobre su imagen pública.

Los mecanismos de funcionamiento de la ciencia ficción en su dimensión prospectiva debatidos en ese coloquio los volvemos a encontrar en las reseñas de la sección de Crítica. La anticipación tecnológica y sus consecuencias sociales constituyen el tema principal de la mayoría de los cuentos de Francisco J. Jariego recogidos en su volumen *Extrapolación 2029*, de elocuente título. La recuperación de los cuadros de costumbres de anticipación publicados durante el reinado de Isabel II de España en la antología *El Madrid futuro* demuestra que la literatura prospectiva y su método no es algo reciente, ni siquiera en un país

de cuyos intelectuales se suele decir, no siempre sin razón, que su interés por la tecnología y sus efectos sería nulo. La Revolución Industrial suscitó también allí reflexiones interesantes expresadas mediante procedimientos de escritura originales en el marco de un género, el cuadro de costumbres, que la crítica tradicional había estudiado sobre todo como literatura limitada a la pintura de la realidad local coetánea. Ese libro documenta el inicio de la anticipación literaria moderna, que luego ha tenido una historia ininterrumpida hasta hoy, cuando la reflexión conjunta sobre la tecnología y la sociedad sigue inspirando a autores como Ian McDonald, uno de cuyos relatos *Hélice* se honra de dar a conocer al público hispanohablante en traducción de Sara Martín, que ha resuelto muy bien las dificultades del original causadas por el deseo de una IA de no ser tratada como un ser lingüísticamente sexualizado. Teniendo en cuenta la entidad que así lo desea, cabe pensar que McDonald emplea cierta ironía frente a manías postmodernas que se conforman con intentar cambiar el lenguaje, como si este fuera algo más que una mera superestructura (por ejemplo, la inexistencia de género gramatical en numerosas lenguas del mundo nunca ha impedido la violencia contra las mujeres entre sus hablantes). No obstante, este relato destaca más bien por su carga emocional abierta y universalista.

El realismo como técnica de representación literaria que denotan los cuadros de costumbres de anticipación (y, con otro planteamiento literario, la obra de McDonald) no es, pues, incompatible con la prospectiva, y en ello abundan otros estudios de este número. La detallada presentación por Rocío Martínez Arias de la anticipación 1945. *El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo, describe los procedimientos utilizados para hacer verosímil y aparentemente histórica la pintura de una España donde se ha producido una revolución anarquista triunfante, así como el aspecto de la nueva sociedad reorganizada según las doctrinas de varios de los pensadores libertarios entonces más influyentes. Así se indica también que la imaginación del futuro puede ser eutópica, al menos en una época en que las alternativas a la sociedad capitalista eran objeto de una práctica política real ampliamente compartida, que tanto contrasta con el planteamiento teórico-lingüístico postmoderno, cuando la distopía se volvió omnipresente en la literatura de anticipación, tal vez como consecuencia de la frustración generada por la percibida impotencia de los intelectuales prorroevolucionarios en la sociedad de consumo, que no sabemos en qué forma proseguirá tras la actual pandemia.

Este sentimiento de frustración es omnipresente en el relato de Elia Barceló titulado «La mujer de Lot», a través de la focalización en una mujer del pueblo trasplantada a un planeta de naturaleza hostil, en el que la necesidad de sobrevivir ha favorecido la organización de una sociedad planificada tal vez inspirada en los primeros *kibbutzim* israelíes o quizás en el colectivismo comunista. En este marco, los sentimientos de la protagonista y su memoria de la vida

popular en la vieja Tierra dibujan una especie de distopía de los afectos, tal como señala Javier Zapata Clavería en su artículo.

La prisión mental y afectiva en que evoluciona una mujer que acepta y aplica los roles tradicionales de fémica responsable de la comodidad y realización emocionales del varón es también objeto de análisis en el estudio de la muñeca animada Sally en la famosa película *Nightmare Before Christmas*. Aunque este personaje se rebela contra el patriarcado representado por su padre-creador, no por ello deja de adoptar un papel de madre protectora y amante apasionada que encarna un arraigado ideal masculino. En ambos casos («La mujer de Lot» y este filme), el varón aparece como digno moral y emocionalmente de la rendida atención femenina. El amor de pareja feliz justificaría el reparto de roles, que en el cuento de Barceló aparece cuestionado implícitamente en mayor medida que en *Nightmare Before Christmas*, quizá porque el cine es un producto industrial que ha de venderse y, como tal, solo hasta cierto punto puede chocar a la mentalidad dominante.

Los demás ensayos de la sección de Reflexiones evitan los posicionamientos políticos e ideológicos al centrarse más bien en un aspecto fundamental de la ficción especulativa, esto es, en la especulación misma, desde diversos ángulos. Algunas de sus posibilidades filosóficas las revela Jan Levin Propach. Su estudio de la serie de televisión *Rick and Morty* en relación con el sistema concretista de David Lewis demuestra que el universo (o multiverso) es un objeto irrenunciable de la ciencia ficción, cuyo potencial metafísico se ha explotado incluso en obras de entretenimiento, cuya superficialidad es a veces engañosa. También lo es la presunta superficialidad de la obra de Isaac Asimov, de cuya obra se ha dicho que tenía kilómetros de superficie y centímetros de profundidad. Si bien es verdad que tampoco se encuentra demasiada profundidad en la inmensa mayoría de los escritores canónicos modernos, el desinterés académico por su obra ha podido deberse también a la aparente sencillez de su escritura, así como a su supuesto desinterés por crear personajes creíbles psicológicamente. Ambas acusaciones quedan refutadas por Jonathan Hay, cuyo estudio de la expresión de lo cotidiano en las historias robóticas de Asimov pone al descubierto la fina sutileza de este al narrar la confrontación diaria de las personas normales con una tecnología que se da por supuesta, pero que influye y explica los comportamientos y sus cambios. Apenas unas alusiones o la narración de actos en apariencia banales consiguen dar idea de una realidad más honda, tal como únicamente los grandes escritores consiguen hacer.

Otro gran escritor, Philip K. Dick, tiene más prestigio intelectual que Asimov, aunque cabría preguntarse si no es por la razón de que sus procedimientos retóricos para cuestionar el mundo y la propia personalidad son muy aparentes, de manera que resultan más fáciles de analizar. Esta suposición no impide reconocer el gran valor de algunas de sus obras, sobre todo cuando un

crítico tan perspicaz como Pedro Pujante les aplica su gran capacidad hermenéutica, tal como hace en su análisis de *VALIS*, una autoficción muy original de Dick.

Tras estos estudios que, en varios casos, se salen de los caminos trillados de las modas académicas actuales, la sección de Recuperados continúa su cometido de dar a conocer las maravillas literarias anteriores a la ciencia ficción y la fantasía épica globalizadas de tipo anglo-norteamericano hoy dominantes. Por ejemplo, una fantasía épica con las características más ortodoxas de la *High Fantasy* apareció tempranamente en el ámbito cultural panlatino, pero sin la censura en la práctica que supuso el moralismo victoriano. Tal vez porque la ambientación en una sociedad de aspecto arcaico y sometida a unos dioses paganos que, en las mitologías patrimoniales, nunca se han caracterizado por la mojigatería facilitó que se aceptaran mejor, en el marco de parábolas exótico-fantásticas, la manifestación de pulsiones primigenias como la violencia y el sexo. Varios escritores no dudaron incluso en presentar la violencia machista de forma exacerbada y atroz, con un ánimo de denuncia que resulta claro, aunque no se exprese didácticamente. Entre ellos, se cuentan varios autores canónicos, de los cuales el más conocido es quizá Gabriele D'Annunzio, cuyo poema narrativo traducido, «Il sangue delle vergini», demuestra que la fantasía épica del mejor estilo no era excepcional en las lenguas románicas, tal y como confirman las demás miniepopéyas aquí recuperadas. Lo mismo puede decirse del cuento en prosa de Raul Brandão sobre una comunidad pagana sometida a un dios-ídolo sangriento y antierótico, del que se ofrece la traducción de sus tres versiones, y el texto original de la primera de ellas, que había permanecido enterrado en un viejo periódico bastante difícil de consultar.

El interés temático de todas estas ficciones sugiere la originalidad de la fantasía épica temprana panlatina, si bien su género discursivo (el cuento o el poema narrativo) no se distinguen formalmente de obras con formas similares de otros temas. No obstante, hubo también autores panlatinos de fantasía épica en sentido lato que experimentaron tempranamente con los moldes genéricos, al adoptar para sus ficciones la retórica de ciencias humanas como la geografía, la historiografía y la mitografía. Así vieron la luz unas curiosas *ficciones científicas* si nos atenemos a su discurso, que es el de esas ciencias humanas.

La ficción prospectiva no se ha olvidado en esta sección, pues se recuperan, en traducción, ejemplos de tres de sus modalidades históricas. La anticipación utópica se manifiesta en un cuento de Édouard Ducoté y en un poema de Teófilo Braga, cuyo raro original portugués se reproduce. Ambos autores eligieron el mismo momento para sugerir el nuevo orden positivo de una futura federación mundial que habría traído la paz, a saber: una ceremonia simbólica de celebración del fin, tal vez definitivo, de las guerras, con lo que se oponían asimismo a las anticipaciones de conflictos bélicos futuros que tan de moda estaban en la

llamada *Belle-Époque*, entre el final de la guerra franco-prusiana y el estallido de la Gran Guerra. Pocas de ellas fueron escritas, no obstante, por autores literariamente prestigiosos. Una excepción es la del gran novelista portugués Eça de Queirós, que tenía el proyecto de una novela sobre una futura invasión española de su país. Aunque no lo llevó a cabo, se conserva una interesante sinopsis suya que aquí se traduce por el renombre del autor y porque su carácter de resumen resulta literariamente ventajoso frente a la mayoría de las anticipaciones bélicas de aquel período, con sus prolijas y técnicas relaciones de batallas.

Otra modalidad de anticipación muy popular, entonces y ahora, es la apocalíptica, de la que se ofrecen dos muestras que se añaden a las dadas a conocer en números anteriores. La modalidad del falso apocalipsis está representada por un texto de Ernesto Ragazzoni en que se funden magistralmente lo lírico y lo sarcástico, mientras que el registro sublime predomina más bien en la minipopeya prospectiva «Futuro», del colombiano Guillermo Valencia. Este último poema se ha traducido al inglés para darle la mayor difusión que merece y para que nuestros lectores anglófonos tengan también la oportunidad de disfrutar de una obra importante de la ficción especulativa hispanoamericana en estos tiempos de enfermedad, arresto domiciliario y crisis económica, que a muchos parecerán, en efecto, apocalípticos. Ojalá este número de *Hélice* contribuya en algo a sobrellevarlos.

# ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?:

## Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España



Francisco J. Jariego

© Francisco J. Jariego, 2020

### A mí me parece un robot

*En mi trabajo veo a menudo fantásticas obras de ficción escritas en Excel (Antonio Schuh)*

Los grandes emprendedores de la actualidad recurren a menudo a la ciencia ficción para comunicarnos sus ideas. Jeff Bezos o Elon Musk lo han hecho al presentar sus grandes proyectos empresariales para la colonización del espacio (Blue Origin, SpaceX) o la manera en que piensan que, en un futuro no muy lejano, nuestro cerebro estará permanentemente conectado a la red (Neuralink). Recurrir a la ciencia ficción no es algo nuevo. ¿Se trata de un astuto truco de mercadeo para conectar con una gran audiencia o hay algo más? ¿En qué medida la ficción que consumimos contribuye a formar nuestras ambiciones como personas y como sociedad?

Werner Von Braun, el principal responsable del proyecto Saturno V que culminó con éxito el primer viaje tripulado a la Luna, se enamoró de las posibilidades de la exploración espacial a través de las novelas de Julio Verne y H. G. Wells. Durante la Segunda Guerra Mundial, colaboró con el ejército alemán en el desarrollo de las V2 y, posteriormente, obtuvo la nacionalidad americana y se unió a la NASA. En 1953 publicó las especificaciones para un viaje tripulado a Marte<sup>1</sup> (Von Braun, 1991) que había comenzado siendo una novela de ciencia ficción<sup>2</sup> publicada de manera póstuma. Durante su vida colaboró con Walt Disney para divulgar sus ideas futuristas.

<sup>1</sup> The MARS project.

<sup>2</sup> Project MARS: A Technical Tale (2006).

En 1954, George Devol registró la patente para un «dispositivo de transferencia programada de artículos». Ya solo tenía que comercializarlo. Pero si ahora todos tenemos una idea muy clara de lo que es un robot industrial, ¿cómo le explicabas a un hombre de negocios de la época lo que era un brazo robótico? Su mujer sugirió bautizar al invento con el nombre de Unimate, pero no fue hasta una fiesta en 1956, cuando Joseph Engelberger, al conocer la idea de Devol exclamó: «A mí me parece un robot». Ambos compartían una profunda fascinación por las historias de Isaac Asimov. La palabra robot se había acuñado en 1921, en la obra de teatro de Karel Capek *R.U.R.* (1923), y Asimov popularizó el término robótica en 1941 con su relato *Liar!* [*Mentiroso*].

El hecho de que las historias sobre el futuro de la ciencia ficción han modelado el pensamiento y las expectativas de algunas generaciones ha quedado cómicamente caricaturizado en la frase que más se ha utilizado como crítica y contrapunto a la fanfarria de la innovación durante los veinte últimos años: ¿Dónde están los coches voladores que nos habían prometido? (Graeber, 2012). La pregunta incide sobre un debate de calado: hasta qué punto es cierto que el progreso continúa a la velocidad y tiene el impacto real que a menudo damos por hecho y que gobiernos y empresas suelen enfatizar.





## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

En un reciente ensayo sobre ciencia ficción e innovación publicado por la fundación NESTA, los autores observan con agudeza el paralelismo entre la literatura de ciencia ficción y el mercadeo de las empresas de alta tecnología (Bassett, Steinmueller y Voss, 2013: 11).

Para comprender cómo influye la ciencia ficción es preciso reconocer que la CF es diferente de las «discusiones sobre ciencia» en general. Esto se debe, no solo a que la CF (y la ficción en general) sea «inexacta», «inventada» u «orientada hacia un futuro inalcanzable»; También lo es la mayor parte del mercadeo de las empresas de alta tecnología<sup>3</sup>.

Y si la ficción que consumimos, la literatura, el cine o los videojuegos, actúan en alguna medida como ese sueño inducido que en la película *Inception* [Origen] (2020) de Christopher Nolan se utiliza para instalar una idea nueva en nuestra mente, ¿no deberíamos preocuparnos por quiénes y qué ideas están instalando dentro de nosotros? ¿Quiénes poseen nuestra mente? ¿Los escritores? ¿Las empresas?

¿Y qué papel juega el lenguaje en todo esto? Porque aunque hoy en día ya nadie cree en un determinismo férreo como el que propone esa teoría cuyo nombre parece sacado de una novela de Philip K. Dick, la hipótesis Sapir Worf, es evidente que el lenguaje y la cultura se alían para configurar nuestra apetencia por el cambio y la innovación. ¿Hay algo en el español que nos inhabilite para la ciencia ficción? Y en ese caso, ¿qué hace falta para

insuflar vida en la ciencia ficción en español y a la innovación en España?

**[...] la frase que más se ha utilizado como crítica y contrapunto a la fanfarria de la innovación durante los veinte últimos años: ¿Dónde están los coches voladores que nos habían prometido?**

El pasado 31 de octubre de 2019, con motivo de la celebración de la jornada *Tecnofuturos*, tuve la oportunidad de coordinar un debate sobre estos temas con tres participantes de lujo: la escritora Rosa Montero, el profesor Fernando Á. Moreno y el directivo Antonio Schuh. Con el título de «Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro», la intención era ofrecer algunas claves sobre la ciencia ficción y la innovación en España. La hipótesis de partida, planteada como provocación para los ponentes y para el público que asistió al evento era la siguiente:

La ciencia ficción en España no tiene la aceptación que en el mercado anglosajón. La innovación en España... ¿Qué os voy a contar? Buscamos una posible conexión, una pista.

Rosa, Fernando y Antonio compartieron un buen puñado de interesantes ideas y algunas referencias a obras de ciencia ficción que he utilizado como materia prima para es-

<sup>3</sup> To get a grip on how SF is influential requires recognition that SF is different from 'discussions of science' in general. This isn't only because SF (fiction in general) is 'inaccurate' or 'made up' or 'orientated towards an unachievable future'; so is much of the marketing literature of high-tech companies. (Salvo indicación contraria, todas las traducciones son del autor.)



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

te breve ensayo. He intentado referirme a ellas con la menor distorsión posible. No obstante, si bien la selección de temas y buena parte de las referencias citadas está basada en sus intervenciones, el orden de exposición, el mensaje y la organización del artículo, así como cualquier omisión o error, son de mi completa responsabilidad. El lector interesado puede consultar el audio completo de las intervenciones.

### La ciencia ficción como experimento conceptual

*El contacto con el extraterrestre no es más que el contacto con aquello que no entiendo. O sea, mi padre, o aquella novia que tuve... (Fernando Á. Moreno)*

*Si lo cuentas de otro modo, puedes reconocerlo. (Rosa Montero)*

La ciencia ficción se entiende a menudo como un ejercicio de extrapolación, una forma de anticipar o predecir el futuro. Sin embargo, aunque muchas obras de ciencia ficción transcurren en un tiempo narrativo posterior al momento en que fueron escritas, no siempre es así y, muy a menudo, lo relevante no es ese tiempo futuro. Si fuera así, haría años que habríamos dejado de leer *Nineteen Eighty-Four* [1984] (1949), la novela de George Orwell que, sin embargo, volvió a estar presente en todas las listas de libros más vendidos tras la elección de Donald Trump en 2016. Tampoco tendríamos ninguna razón para interesarnos por *Blade Runner* (1982), cuyo futuro extrapolado se sitúa justo en el año 2019 que acabamos de dejar atrás. Pero apuesto a que seguiremos encontrando buenas razones para volver a ver esa película de Ridley Scott.

La ciencia ficción, nos explica Fernando

Á. Moreno, no nos habla sobre el futuro. Lo que nos propone es una mirada diferente sobre nuestra propia realidad. El contacto con extraterrestres no es más el contacto con lo desconocido o con lo que no entendemos. Y lo que no entendemos, bromea Fernando, puede ser «nuestro padre, nuestra novia o aquel compañero tan raro de la universidad». La ciencia ficción, recalca Rosa Montero, «es una *herramienta metafórica* poderosísima para hablar de la realidad». Su cometido, como el de cualquier otra obra de arte, es inducir un choque en el lector, un sentimiento de *extrañamiento* o *desfamiliarización* que nos obliga a aferrarnos al texto y a tomar conciencia de aquello sobre lo que el escritor ha querido poner el foco.

Rosa lo explica con pasión cuando nos describe cómo a menudo somos incapaces de ver lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Y pone como ejemplo el mundo que ella ha creado para las aventuras de su replicante *Bruna Husky* (Serie Bruna Husky), que sitúa en el año 2109. En ese «mundo futuro» los ricos que se lo pueden permitir pagan por respirar aire limpio. En realidad, solo hay que comparar la renta per cápita y el aire en algunas de las grandes ciudades de nuestro mundo presente para darnos cuenta de que esto ya está ocurriendo hoy, pero para que todos podamos verlo «es necesario contarlos de otra manera». La ciencia ficción es un ejercicio mental que nos permite superar la ceguera (la caverna platónica) en la que nos sume la rutina y nos fuerza a poner en duda la realidad que habitamos como única realidad posible, a imaginar otras realidades, otros *mundos posibles* en los que dar cabida a nuevos planteamientos, más valientes, más audaces, o simplemente diferentes.

En el prólogo de *The Left Hand of Darkness* [La mano izquierda de la oscuridad] (1969), Ursula K. Le Guin nos dice que la



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

predicción es asunto de profetas, clarividentes y futurólogos. El negocio del escritor es la mentira. Las historias de ciencia ficción son experimentos que llevamos a cabo con nuestra imaginación. La ciencia ficción es un *experimento conceptual*.

### La ciencia ficción se entiende a menudo como un ejercicio de extrapolación, una forma de anticipar o predecir el futuro.

La ciencia ficción juega asimismo un papel importante en la formación del deseo de cambio, a favor del progreso, de la novedad, de la sensación de asombro y de descubrimiento. Este papel de conformación se juega no solo por lo que ciencia ficción imagina como posible en otro lugar, o en algún momento futuro, sino porque promueve una visión del mundo presente como algo evanescente y contingente, que está sujeto o que requiere un cambio dramático (Bassett, Steinmueller y Voss, 2013)

El semanario *The Economist*, en su visión para el presente año 2020, recomienda a los líderes empresariales la ciencia ficción porque «explorar futuros ficticios libera nuestro pensamiento de limitaciones falsas y nos desafía a replantearnos incluso si las preguntas que nos estamos haciendo son las correctas»<sup>4</sup> (*The Economist*, 2019).

<sup>4</sup> exploring fictional futures “frees our thinking from false constraints” and “challenges us to wonder whether we’re even asking the right questions.”

En definitiva, la ciencia ficción no es útil por su carácter predictivo. La ciencia es únicamente el pretexto de la ciencia ficción. Cada disertación «info-cuántico-nano-bio-ciberastro-psycho-xeno-socio-física genera la ilusión de que las historias de ciencia ficción son dramatizaciones del conocimiento científico»<sup>5</sup>. En realidad, es solo una forma diferente de pensar sobre el mundo (Csicsery-Ronay, 2008: 111) que nos permite observar los problemas desde la distancia (James, 1995), y reformular nuestra perspectiva del mundo (Peper, 2017):

Como los viajes internacionales o la meditación, nos ofrece espacio para cuestionar nuestras suposiciones. Las suposiciones bloquearon las grandes mentes del siglo XIX haciéndoles creer que las ciudades estaban condenadas a ahogarse en estiércol de caballo. Las suposiciones tumbaron a Kodak a pesar de que sus ingenieros construyeron la primera cámara digital en 1975. Las suposiciones son un lujo que los auténticos líderes no pueden permitirse<sup>6</sup>.

Esto es lo que hace de la ciencia ficción una herramienta especialmente interesante para reflexionar sobre la relación entre la tecnología, las personas y la sociedad, y contribuir al debate de ideas que muchos consideramos esencial para enfrentarnos a un futuro que nos ofrece un espectro cada vez más amplio de oportunidades y riesgos.

<sup>5</sup> Every quantum-info-nano-bio-cyberastro-psycho-xeno-socio-physical infodump pumps up the illusion that sf stories are dramatizations of scientific knowledge.

<sup>6</sup> Like international travel or meditation, it creates space for us to question our assumptions. Assumptions locked top 19th-century minds into believing that cities were doomed to drown in horse manure. Assumptions toppled Kodak despite the fact that its engineers built the first digital camera in 1975. Assumptions are a luxury true leaders can’t afford.



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

### La ciencia ficción no es dura. Lo duro es escribir ciencia ficción

*La creación de mundos es una ambición de todo escritor. Yo quería regalarme un mundo que pudiera visitar cuando quisiera y que fuera creciendo. Cuando escribes ciencia ficción eres como un niño jugando con un juguete, o como un dios. (Rosa Montero)*

El lector que se acerca por primera vez a la ciencia ficción puede sentirse intimidado por la necesidad de penetrar en un mundo con reglas desconocidas que tendrá que esforzarse en descifrar. Ciertamente, algunas obras de la denominada ciencia ficción dura pueden responder a este patrón. Pero la ciencia ficción no tiene por qué ser necesariamente dura, por la misma razón que la literatura de calidad no tiene por qué ser necesariamente elitista o críptica. La dificultad con que se presentan las ideas y los mundos posibles son solo una opción y dependen en gran medida, como en cualquier otro género, de la intención y de la habilidad del escritor para crear una experiencia atractiva y asequible. De hecho, cuando el escritor tiene éxito, no solo conseguirá que su obra resulte atractiva, sino también despertar en el lector el *sentido de la maravilla*.

Es, por consiguiente, el escritor de ciencia ficción quien realmente se enfrenta a una dura tarea: la dificultad para construir un mundo que incluye algún elemento novedoso (el *novum*) que, sin embargo, reconocemos como una posibilidad cierta dentro de nuestro universo sin necesidad de recurrir a elementos sobrenaturales (Moreno, 2015). Una vez formulada su hipótesis de partida, la necesidad de coherencia y verosimilitud encadenan al escritor al rigor del discurso racional, exactamente igual que en cualquier obra realista o, como sugiere Antonio Schuh, de la misma

manera que durante una investigación criminal es necesario hacer que todas las piezas encajen: «El detective ha de encontrar el motivo, la oportunidad y el arma».

Rosa Montero destaca que el rigor que se autoimpone la ciencia ficción es lo que la diferencia del género fantástico, mucho más flexible porque no existe este tipo de restricción y en el que, en esencia, cualquier cosa es posible. Es esto también lo que, para ella, hace atractiva la ciencia ficción, porque como dijo H.G. Wells donde «cualquier cosa puede ocurrir, nada es interesante»<sup>7</sup> (Csicsery-Ronay, 2008: 63). La *creación de mundos* es una ambición de todo escritor, no solo del autor de ciencia ficción, pero la ciencia ficción resulta singularmente atractiva por las posibilidades que ofrece y ha sido la opción de Rosa al crear el mundo de Bruna Husky. Fernando Á. Moreno cita a otra reconocida escritora de ciencia ficción en España, Elia Barceló, quien afirma que no hay ningún género tan difícil como la ciencia ficción, donde todo es extrapolable, pero todo tiene que ser coherente.

La dificultad para crear mundos alternativos posibles y plausibles trasciende los límites de la ciencia ficción y puede ser una de las razones para sucumbir a la tentación de la distopía o como se refiere a ella Fernando Á. Moreno, «la *imaginación fea*». El atractivo de los futuros distópicos podría haberse intensificado en las últimas décadas, debido a que una mayoría de la sociedad aún no ha cosechado los beneficios prometidos del progreso tecnológico. Antonio Shuch cita una irónica observación de Stefan Zweig sobre su país de adopción que captura esta idea: «Brasil es el país del futuro y siempre lo será».

John Clute, coeditor de *The Encyclopedia of Science Fiction*, recuerda las palabras de

<sup>7</sup> Where anything can happen, nothing is interesting.





## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

Bertrand Russell de 1924<sup>8</sup>: «Me veo obligado a temer que la ciencia se use para promover el poder de los grupos dominantes, en lugar de hacer felices a los hombres». El verdadero miedo hoy es que el mundo en el que vivimos ahora fue diseñado por aquellos que se benefician de él (Gunn, 2014).

**La dificultad para crear mundos alternativos posibles y plausibles trasciende los límites de la ciencia ficción y puede ser una de las razones para sucumbir a la tentación de la distopía.**

La historiadora Jill Lepore (2017) piensa que la distopía solía ser una ficción de resistencia, pero que se ha convertido en una ficción de sumisión: la ficción de un siglo veintiuno desconfiado, solitario y sombrío, en la que se dan la mano la izquierda y la derecha porque demanda muy poco en términos de imaginación literaria, política o moral.

Con independencia de los factores históricos y tendencias culturales que pueden influir en la preferencia por el género distópico, cabe argumentar que, de la misma manera que, usualmente, es más fácil identificar problemas que proponer soluciones, resulta más fácil construir una historia que nos muestra los

defectos o los riesgos asociados al cambio tecnológico y que, de pronto, irrumpe en nuestra realidad y trastoca las reglas de juego, que imaginar un mundo mejor o, simplemente, un mundo coherente alternativo.

Nuestra familiaridad con la realidad que habitamos y nuestros propios prejuicios hacen que nos resulte más asequible reconocer la caricatura que descubrir la belleza alternativa. La distopía puede ser más rentable que la utopía. Hay una cierta comodidad en la distopía, pero posiblemente es la utopía de lo que, en el mundo cambiante y abierto al que nos enfrentamos, estamos más necesitados.

### Lenguajes y medios de la ciencia ficción

*Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales.* (Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda de la oscuridad*)<sup>9</sup>

La ciencia ficción sobre el lenguaje nos ha dado algunas obras de culto, como *Babel 17* (1966) de Samuel R. Delany, *The Embedding* [*Empotrados*] (1973) de Ian Watson o la mucho más reciente *Story of Your Life* [*La historia de tu vida*] (1998), en la que Ted Chiang especula con el lenguaje de unos visitantes alienígenas, los heptápodos, que elimina la direccionalidad temporal del pensamiento y hacer posible recordar el futuro. Nuestra fascinación por el lenguaje es un reflejo de la relación de amor odio que mantenemos con él. El lenguaje es nuestro vehículo de comunica-

<sup>8</sup> Bertrand Russell, *Icarus; or, the Future of Science*. EP Dutton, 1924; citado en el artículo de Eileen Gunn.

<sup>9</sup> Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (1969), traducción de Francisco Abelenda para la edición de Minotauro (1973). Pasaje leído por Fernando A. Moreno durante el debate.



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

ción y, de alguna manera, una parte esencial de nuestro ser consciente. Pero también o, quizás precisamente por ello, un obstáculo que debemos superar.

«En una novela *luchamos contra el lenguaje*», nos explica Fernando Á. Moreno, porque a través de lo que está escrito debemos llegar a descubrir lo que no está escrito: «Las novelas nunca van de lo que nos dicen sino de lo que no nos dicen». El lenguaje no es neutro. Las estructuras lingüísticas con las que nos enfrentamos a un mensaje cambian nuestra percepción, la construcción del relato y la manera en que explicamos las cosas. El hecho de que alguien sea complemento directo en vez de sujeto influye en la manera en que nuestra mente lo percibe y cambia nuestra forma de relacionarnos con él o ella. Rosa Montero va aún más lejos y nos dice que todo escritor aspira a «romper el lenguaje» para llegar a hablar con una voz propia y distintiva.

Esa necesidad de luchar contra el lenguaje y doblegarlo no es exclusiva de la literatura, ni siquiera de la literatura de ciencia ficción. Forma parte del proceso creativo. El autor intenta ir más allá de los límites establecidos y desvelar algo que parece estar al alcance de la mano, pero que sin embargo se resiste, el *adyacente posible*. Citaré solo dos ejemplos de científicos que nos describen su particular batalla con el lenguaje. En la introducción a su obra *Autopoiesis and Cognition* [Autopoiesis y Cognición], Humberto Maturana, dice: «Uno solo puede decir con un lenguaje dado, lo que el lenguaje le permite»<sup>10</sup> (Maturana y Varela, 1991: XIII). Por su parte, en *Order out of Chaos* [Order a partir del caos], Ilya Prigogine e Isabel Stenger reflexionan sobre la traducción de su obra al inglés y reconocen que

«en gran medida, cada lenguaje proporciona una manera diferente de describir la realidad en la que estamos inmersos»<sup>11</sup> (Prigogine y Stengers, 2018: XXXI).

El neologismo es un recurso esencial en la descripción del descubrimiento, ya sea un invento o un mundo ficcional. Las culturas dominantes del mundo científico moderno están dotadas de mecanismos diversos para la lexicogénesis. En esto la lengua española no es una excepción (Csicsery-Ronay, 2008). No debería sorprendernos, sin embargo, que el dominio tecnológico de los países de habla inglesa se haya extendido de manera natural a la ciencia ficción a través del lenguaje y los medios de comunicación. El ascenso de la ciencia ficción durante los años 60 y 70 del siglo XX, coincidiendo con la Guerra Fría y la carrera espacial, ha ejercido una profunda influencia cultural que se extiende hasta nuestros días.

Y tampoco debe resultarnos sorprendente que el cine se haya convertido en el medio de difusión por excelencia de la ciencia ficción. Aunque los autores más reconocidos siguen siendo mayoritariamente escritores, las películas y las series de televisión son el principal medio de consumo de la ciencia ficción para el gran público. A diferencia de lo que ocurre con la literatura escrita, el cine de ciencia ficción sí es un fenómeno de masas. Recientemente, series como *Black Mirror* (2011-2019) o *Years and Years* (2019) están en boca de todo el mundo. La mayoría de la gente ve las películas como un simple entretenimiento, nos dice Rosa Montero. Creen que las van a entender, se van a divertir y se van a emocionar. En cambio, la novela requiere un esfuerzo muy superior.

<sup>10</sup> One can only say with a given language with the language permit.

<sup>11</sup> English is not our native language. We believe that to some extent every language provides a different way of describing the common reality in which we are embedded. (Traducción del autor)



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

En el cine estamos expuestos a imágenes explícitas y mensajes subliminales mucho más intuitivos y contra los que no tenemos la misma necesidad de pelear que cuando nos enfrentamos a una historia escrita, nos explica Fernando Á. Moreno. Y Rosa Montero nos recuerda oportunamente que, a pesar de que la alfabetización no ha dejado de extenderse a lo largo de la historia (tendencia que podría estar a punto de detenerse o, incluso, revertirse), la lectura ha sido siempre una actividad minoritaria. En España, el 40 % de la población nunca lee libros y del 60 % restante, solo el 12 % lee más de cuatro libros al año. Los lectores de ciencia ficción en español forman parte de ese 12 %, Es un mercado reducido que, como veremos a continuación, refuerza la preferencia de los editores por las traducciones del mercado de la ciencia ficción en inglés (Martín, 2017).

**«En una novela luchamos contra el lenguaje», nos explica Fernando Á. Moreno, porque a través de lo que está escrito debemos llegar a descubrir lo que no está escrito.**

En la actualidad, los videojuegos tienen una penetración y una influencia cada vez mayores y, muy posiblemente tecnologías como la realidad virtual, aumentada o mixta acabarán por incorporarse plenamente y dar un nuevo giro al medio de expresión que dominará en el futuro, *al vector por medio del*

*cual el mensaje nos infectará.* Como curiosidad, el medio que hasta ahora ha eludido casi por completo a la ciencia ficción es la música vocal. Quizás es solo una oportunidad para nuevas formas de expresión transmedia para la ciencia ficción.

La ciencia ficción ha especulado también con la post-alfabetización, sociedades imaginarias en las que la tecnología multimedia ha avanzado hasta un punto en que la capacidad de leer o escribir deja de ser necesaria y, por consiguiente, algo común. El término lo recogió ya Marshall McLuhan en *The Gutenberg Galaxy [La galaxia Gutenberg]* (McLuhan, 1962) y muchas sociedades de ciencia ficción han llegado a este estado, como ocurre en *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

Más allá de la visión distópica de Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* o de la provocación de Marshall McLuhan, no podemos obviar que, mientras el lenguaje oral es con seguridad consustancial a nuestro desarrollo evolutivo como especie, la escritura tiene a lo sumo unos cinco mil años de antigüedad. A pesar de la enorme influencia que ha ejercido en el desarrollo de nuestra civilización y tiene en nuestra sociedad actual, los medios audiovisuales ganan terreno y no podemos asegurar que la escritura sea la única forma posible de extender nuestra memoria, ni descartar nuevos desarrollos tecnológicos que, eventualmente, acaben desplazándola.

Ante la pregunta explícita sobre si los nuevos medios y las nuevas formas de consumo de información, mucho más volcadas en la imagen y el vídeo, acarrearán a largo plazo la desaparición de la escritura y la lectura, una vuelta a la oralidad, ninguno de los tres participantes cree que vaya a ser así, por lo menos a corto plazo. Parece que, por el momento, seguirán siendo simplemente vehículos minoritarios. Lo que está claro es que la utilización de la ciencia ficción como medio



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

para llevar a la sociedad el debate de ideas y estimular la imaginación, el deseo de cambio de las futuras generaciones o, al menos, mitigar la ansiedad que produce la innovación, nos obliga a contemplar la multiplicidad de medios de expresión y comunicación (Bould *et al.*, 2009) y, por supuesto, a tener muy en cuenta las nuevas y futuras formas de comunicación mayoritaria y su influencia en lo que algunos consideran una nueva oralidad (Ong, 2013).

### La ciencia ficción en España, ¿un género fantasma?

*Soy lector de ciencia ficción y alguna vez me han pillado en un bar con un libro de Asimov. Dije que era los hermanos Karamazov. (Antonio Schuh)*

Pocas obras de ciencia ficción en idiomas diferentes del inglés han alcanzado la popularidad entre la audiencia global y el reconocimiento de la crítica (Csicsery-Ronay, 2008). España tiene una presencia testimonial en el panorama internacional de la ciencia ficción. Nuestra producción no ha logrado cautivar a los lectores extranjeros con un clásico universalmente aceptado y la mayoría de los escritores y títulos parecen invisibles, no solo fuera de España, sino también entre sus pares de profesión. Sara Martín, coeditora de la revista *Hélice*, describe a la ciencia ficción española como un «género fantasma» (Martín, 2017).

Sin embargo, a juzgar por éxito de las películas y series de televisión extranjeras, hay que concluir que a los españoles nos encanta la ciencia ficción, como al resto del mundo (Wells, 2013). El interés por la lectura es más limitado, pero ciertamente hay un mercado para las traducciones (principalmente del in-

glés) de ciencia ficción y un *fandom* local apasionado y erudito. Este mercado ha sido, sin embargo, deliberadamente ignorado por el *establishment* cultural. Los escritores y cineastas españoles de ciencia ficción se enfrentan a muchas dificultades para convencer de la credibilidad de sus textos a una audiencia reacia, y los lectores y espectadores locales asumen que las historias de ciencia ficción solo pueden suceder en los Estados Unidos o el Reino Unido.

Al intentar penetrar en las razones detrás de esta situación, Rosa Montero nos describe una escena que a más de uno le resultará familiar:

Estoy harta —y lo repite—, harta de ir a actos públicos con compañeros, escritores famosos, y que, de repente, ante una pregunta alguien responda: Bueno, claro, yo no he visto los números, porque a mí eso de los números (*risas*) no se me da nada bien. Y que, a continuación, toda la audiencia se ría de manera cómplice, como si cuanto más analfabeto científicamente se sea, más poeta.

Afirmaciones similares pueden encontrarse, por desgracia con cierta frecuencia, en declaraciones de personalidades y en los medios de comunicación. Rosa Montero continúa con una cita de *The Spanish Labyrinth* [*El laberinto español*] (1943), en la que Gerald Brenan describe como medio siglo después de la muerte de Isaac Newton, cuando el mundo desarrollado abrazaba la revolución científica, en España aún nos aferrábamos al pensamiento irracional y mágico (Brenan y Ruiz, 1994: 513):

En 1773, la Universidad de Salamanca ignoraba aún a Descartes, Gassendi y Newton, y en sus cursos de teología se debatían cuestiones tales como el lenguaje en que hablaban los ángeles y si el cielo estaba hecho de metal de



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

campanas o de una mezcla de vino y agua (Ballesteros, tomo VI, p. 288) En la generación anterior, la misma universidad se había negado a establecer una cátedra de matemáticas propuesta por Felipe V y uno de sus profesores, el jesuita padre Rivera, declaraba que la ciencia era completamente inútil y que sus libros debían ser mirados como obra del demonio.

Y concluye con la casi obligada de Miguel de Unamuno que sintetiza esta mentalidad: «que inventen otros» porque a nosotros, los españoles, lo que se nos daría realmente bien es la mística.

Fernando Á. Moreno tampoco se muere de la lengua con el relato que nos ofrece sobre la aversión de la «Cultura» (con mayúscula) española por la ciencia ficción. Al igual que Rosa Montero, describe un entorno académico que a menudo se jacta de estar muy por encima del bien y del mal: el «yo ya sé, yo ya sé», como forma de atrincherarse ante la duda, en vez de abrazarla como motor de la curiosidad y el descubrimiento. Y cita a José María Merino, el escritor y académico de la Real Academia Española, autor también de ciencia ficción, para quien las dos razones por las que el género no triunfó en España son la Iglesia católica y el comunismo. El marxismo cultural se aferra a la realidad y la Iglesia se ha empleado a fondo para conseguir que no nos fijásemos en ciertas realidades.

Sobre el hecho de que la ciencia ficción española se haya visto condicionada por la trayectoria histórica del país en los cien últimos años parece existir un consenso amplio entre las personas que han estudiado el fenómeno y con las que (de manera muy informal) he tenido ocasión de conversar durante la elaboración de este artículo. La Guerra Civil de 1936 y la subsiguiente dictadura han ejercido una poderosa influencia, pero quizás no de una manera diferente a la que han podido tener sobre otros ámbitos de la cultura. Nuestros

expertos parecen querer huir también de lo que, hasta cierto punto, parece un lugar común, a saber, que en España no hay demasiado interés por la ciencia y los currículos científico-tecnológicos. La razón de la invisibilidad o marginalidad del género en España habría que rastrearla, por tanto, hasta otros factores quizás también menos visibles de nuestra cultura.

## España tiene una presencia testimonial en el panorama internacional de la ciencia ficción.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, numerosos autores de prestigio como Leopoldo Alas “Clarín”, Pío Baroja, Ángel Ganivet, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno o incluso el Nobel de Medicina, Santiago Ramón y Cajal, se acercaron con lógica curiosidad y exploraron las oportunidades que ofrecía lo que, en aquel momento era un género literario emergente. Algunos se limitaron a compartir sus obras dentro de un círculo muy restringido por considerarlo un vehículo demasiado culto o difícil para el gran público, pero muchas otras, algunas de notable calidad y originalidad, se abrieron camino hasta el mercado. Mariano Martín Rodríguez cree que la producción española de ciencia ficción puede «rivalizar sin desdoro con la de otras grandes literaturas europeas» (2018: 122). Su artículo en la reciente historia de la ciencia ficción en la cultura española editada por Teresa López-Pellisa documenta una larga tradición que llega sin interrupción hasta nuestros días, y que tiene manifestaciones



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

destacadas, no sólo en la literatura, sino en el cine, la televisión, el teatro, el comic e incluso la poesía (López-Pellisa, 2018).

**Durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, numerosos autores de prestigio como Leopoldo Alas “Clarín”, Pío Baroja, Ángel Ganivet, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno o incluso el Nobel de Medicina, Santiago Ramón y Cajal, se acercaron con lógica curiosidad y exploraron las oportunidades que ofrecía lo que, en aquel momento era un género literario emergente.**

La ciencia ficción anglosajona se acabó imponiendo como resultado de la hegemonía

científica y tecnológica de los Estados Unidos, y de la enorme influencia que su cine ha tenido como vehículo de difusión cultural. En los años sesenta y setenta, la ciencia ficción americana e inglesa fue generosamente consumida en España por muchos jóvenes que leían traducciones de las obras de Isaac Asimov, Arthur C. Clarke o Robert Heinlein. A título personal, puedo dar fe de que así fue y de que yo entré en contacto con estos autores por medio de un buen amigo, algo mayor que yo, en cuyo círculo se consumía la ciencia ficción con la misma fruición que el rock duro, los comics de superhéroes o el tabaco. El ascenso de los Estados Unidos y la toma de conciencia de la pérdida de relevancia internacional de nuestro país, que coinciden en el tiempo con la consolidación del género de la ciencia ficción, parecen estar de alguna manera en el ADN de nuestra herencia cultural. Sara Martín piensa que el principal problema, a juzgar por las reacciones de sus alumnos, es nuestra muy baja autoestima y que España es una nación con serios problemas para imaginar el futuro (Martín, 2017).

En la actualidad, la ciencia ficción en España enfrenta dos obstáculos principales: la indiferencia del *establishment* cultural que se proyecta a la sociedad a través de publicaciones como *Babelia*, y un mercado de publicación en rápida disminución, extremo que nos confirma la experiencia de Rosa Montero. Hoy hay más escritores de ciencia ficción que nunca en España, pero se enfrentan a las numerosas barreras del mundo editorial y de la difusión, notablemente la traducción, un problema compartido por otras tradiciones locales de ciencia ficción no anglófona. El mundo académico se aproxima cada vez más sin complejos a la ciencia ficción, pero el proceso de legitimación que permitió el ingreso de la ciencia ficción escrita en inglés en las aulas



# ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

universitarias estadounidenses y británicas en la década de 1970 aún no ha concluido en España.

Mientras tanto la sociedad española se sumerge ya en lo que, con toda probabilidad, será el proceso definitivo de «naturalización» del género, por medio de series que, como *Black Mirror*, están ya día a día en boca de todos nosotros.

## 6. El futuro de la ciencia ficción

El breve panorama sobre la ciencia ficción en España descrito puede resultar algo sombrío, pero es evidente que la apertura de la España moderna a los mercados internacionales y la inevitable exposición a la globalización, por mucho que pese a los nacionalismos, hace inevitable la convergencia de costum-

bres y de hábitos de consumo. La ciencia ficción es un fenómeno mundial (Wells, 2013). La innovación tecnológica, venga de donde venga, nos hace conscientes de un mundo en permanente cambio, y augura un futuro en el que las fronteras entre lo real y lo posible se diluirán cada vez más y la ciencia ficción estará cada vez más integrada en nuestro pensamiento.

Por la misma razón, cada vez más, veremos su mayor dilución en todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales. La ciencia ficción ha sido tradicionalmente un género difícil de encuadrar, para el que no existe una definición universalmente aceptada y que está integrado por multitud de subgéneros. Su naturaleza escurridiza y promiscua solo puede verse reforzada por la innovación tecnológica y la presión por un cambio constante. Los nuevos medios de comunicación y vehículos de



*Ilustración: Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro, Tecnofuturos 2019*



## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

expresión atrajeron algunas de las preguntas de la audiencia. La conclusión es que el cambio que observamos en la oferta de medios de comunicación y las preferencias del consumidor juegan en contra de las barreras del género y a favor de una difusión creciente del pensamiento de la ciencia ficción en cada vez más historias y narrativas, con la única limitación de la necesidad de formación en las nuevas tecnologías, y la inversión necesaria para la producción de nuevos contenidos.

Los asistentes a la jornada se interesaron también por la visión de los ponentes sobre la contribución de la ciencia ficción a los grandes debates de actualidad, como el cambio climático o el presunto agotamiento del modelo de economía capitalista. Con gran habilidad, los ponentes reiteraron que la función de la ciencia ficción con respecto al futuro no es la de adivinarlo. En realidad, ninguno de estos temas es nuevo para la ciencia ficción. Todos tienen ya una larga tradición en el género. Pero sí hubo tres ideas que flotaban en el ambiente. La primera es que, tras un largo periodo de fe en los mercados y la tecnología que se suponía era el preludio del fin de la historia (Fukuyama, 1989), nos enfrentamos a una época de incertidumbre creciente en la que necesitamos más que nunca nuevas ideas. La segunda es que la ciencia ficción es un medio accesible para sensibilizar a la sociedad sobre los debates y estimular la participación. Es eso que a menudo denominamos de manera un poco tópica «la democratización» del diseño de futuros. La tercera es que esta posibilidad no se limita a la literatura escrita porque la ciencia ficción, mal que le pese a algunos profesores o cineastas de renombre anclados en la tradición, va mucho más allá de los libros y del cine de culto. De hecho, el cine, los medios audiovisuales y los nuevos medios, suponen, en particular, una oportunidad en

países como España donde, a falta de tradición, tenemos talento e imaginación.

En este sentido, como hemos visto, son numerosas las voces que critican la complacencia de la distopía y reivindican la necesidad de volver a mirar a la utopía sin prejuicios. Desde iconos de la tecnología como Tim O'Reilly (2017) hasta iniciativas locales como la Fundación Asimov y su movimiento Pragma (Despega el «Movimiento Pragma» 2018) dicen que ya basta de escudarse en la «imaginación fea» y facilona para no actuar. Ha llegado el momento de aceptar que el futuro depende, por acción u omisión, de la inversión en imaginación que hagamos en el presente. Y es alentador ver movimientos que miran al diseño, a la narrativa (el *storytelling*), y a la ciencia ficción en particular, como fuente de inspiración para una sociedad donde los beneficios de la innovación lleguen a más personas y contribuyan a una sociedad más justa y plural.

En octubre de 2011, Neal Stephenson escribió un artículo titulado «Innovation Starvation» (2011) —que me gusta traducir muy libremente como «inanición creativa»—, en línea con ensayos de fechas próximas como «The Great Stagnation», de Tyler Cowen (2011), «The End of the Future», de Peter Thiel (2011), o «Is U.S. Growth Economic Over?», de Robert Gordon (2012). Estos exploraban hace diez años la idea de que podríamos haber entrado en un periodo de estancamiento tecnológico. Es una idea controvertida que, en principio, puede parecer absurda en un mundo deslumbrado por la innovación tecnológica. El artículo hacía una llamada para que vuelva la inspiración a la ciencia ficción contemporánea. Neal fue uno de los impulsores del proyecto *Hieroglyph*, en colaboración con el Centro para la Ciencia la Imaginación de la Universidad Estatal de Arizona. El nombre del proyecto surge de la

## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

idea de que ciertos inventos icónicos en las historias de ciencia ficción, como las comunicaciones por satélite de Arthur Clarke, o los robots de Issac Asimov, son los «jeroglíficos» modernos: símbolos simples y reconocibles en cuyo significado todos concordamos, y que juegan un rol decisivo como narrativa capaz de coordinar e impulsar la acción colectiva.

**Los asistentes a la jornada se interesaron también por la visión de los ponentes sobre la contribución de la ciencia ficción a los grandes debates de actualidad, como el cambio climático o el presunto agotamiento del modelo de economía capitalista.**

Por supuesto, no podemos descartar que después de todo, el futuro ya esté inventado en algún texto de ciencia ficción desconocido, en algún autor aún por descubrir. Porque el hecho de vivir en la sociedad de la información no significa ni mucho menos que todas las ideas estén sobre la mesa. Como nos recordó humildemente Fernando Á. Moreno durante una de sus intervenciones, a propósito de su condición de experto en teoría de la literatura y ciencia ficción, todos los años se producen en cualquier campo del conocimiento más resultados y más publicaciones de lo que

cualquier estudioso puede llegar a procesar. El universo del conocimiento también se expande y nuestra distancia como individuos con el conjunto de conocimientos a nuestro alcance es cada vez mayor. Paradójicamente, en la sociedad del conocimiento, de alguna manera, somos cada vez más ignorantes.

Este argumento debería ser un acicate para obligarnos a profundizar en los mecanismos, la tecnología que tenemos a nuestra disposición, para integrar nuestras capacidades individuales de una manera que resulte, al mismo tiempo, productiva para el conjunto y satisfactoria para la persona. No puedo sino mirar a la narrativa, la ciencia ficción y sus posibles desarrollos como una valiosa herramienta para la inteligencia colectiva.

Nada me gustaría más que ver surgir en España, mi país, un movimiento similar al proyecto *Hieroglyph*. Los asistentes al evento Tecnofuturos pueden dar fe de que tenemos personas con la creatividad y el entusiasmo necesarios, y el proyecto podría nuclearse en torno a alguna institución académica o corporativa mínimamente transgresora que se resista a sucumbir al consenso y la mediocridad. No sé si tal institución existe o habrá que inventarla, pero sirva esta breve conclusión como llamada a la acción y a la colaboración de todos los que miramos al futuro con preocupado optimismo y a la ciencia ficción como el elixir del héroe.

### Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a los tres participantes en el debate por sus aportaciones y la inspiración para el contenido de este artículo. A Mariano Martín Rodríguez, como instigador del artículo, por sus valiosos comentarios y sugerencias. Y a Isabel F. Peñuelas por la iniciativa, las gestiones y la invita-

## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

ción para coordinar la mesa del evento Tecnofuturos.

### Participantes en el debate Tecnofuturos

- Rosa Montero, escritora y creadora de la detective replicante Bruna Husky. <https://www.rosamontero.es/>
- Fernando Ángel Moreno, profesor e investigador de lengua española y teoría de la literatura, <https://www.ucm.es/lengespysiteoliter/cv-moreno-serrano-fernando-angel>.
- Antonio Schuh, director de desarrollo de negocio y alianzas en Telefónica. <https://www.linkedin.com/in/antonioschuh/>

### Referencias bibliográficas

- BASSETT, Caroline, Ed STEINMUELLER, y George VOSS (2013). «Better made up: The mutual influence of science fiction and innovation». *Nesta Work. Pap*, 13.7.
- BOULD, Mark, Andrew M. BUTLER, Adam ROBERTS, y Sherryl VINT (2009). *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge.
- COWEN, Tyler (2011). *The Great Stagnation: How America Ate All the Low-Hanging Fruit of Modern History, Got Sick, and Will (Eventually) Feel Better*. New York (NY): Dutton Adult.
- CSICSERY-RONAY, Istvan Jr, (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- FUNDACIÓN ASIMOV (2018) «Despega el “Movimiento Pragma”». <https://fundacionasimov.org/despega-el-movimiento-pragma/> (24 de febrero de 2020).
- FUKUYAMA, Francis (1989). «The End of History?», *The National Interest*. <http://www.wesjones.com/eoh.htm#source> (5 de enero de 2015).
- GORDON, Robert J. (2012). *Is U.S. Economic Growth Over? Faltering Innovation Confronts the Six Headwinds*. Washington (DC): National Bureau of Economic Research. Working Paper. <http://www.nber.org/papers/w18315> (5 de enero de 2015).
- GRAEBER, David (2012). «Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit». *The Baffler*. <https://thebaffler.com/salvos/of-flying-cars-and-the-declining-rate-of-profit> (24 de febrero de 2020).
- GUNN, Eileen. «How America's Leading Science Fiction Authors Are Shaping Your Future». *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/how-americas-leading-science-fiction-authors-are-shaping-your-future-180951169/> (24 de febrero de 2020).
- JAMES, Edward. (1995). *Science fiction in the 20th century*. Oxford: Oxford University Press.
- LE GUIN, Ursula K. 1969. *The left hand of darkness*. New York (NY): Ace Books.
- LEPORE, Jill (2017) «A Golden Age for Dystopian Fiction». *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction> (24 de febrero de 2020).
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (ed.) (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- MARTÍN, Sara (2017). «Introduction. Spanish SF: A Phantom Genre». *Science Fiction Studies*, 4.2: 209-215.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2018). «Narrativa 1900-1953», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid – Frankfurt am

## ¿Qué puede hacer la ciencia ficción con el futuro?: Reflexiones sobre la ciencia ficción, la innovación y el futuro en España

- Main: Iberoamericana – Vervuert, pp. 71-122.
- MATURANA, Humberto. R., y Francisco J. VARELA (1991). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Berlin: Springer Science & Business Media.
- MC LUHAN, Marshall (1962). *The Gutenberg galaxy* Toronto: University of Toronto Press.
- MONTERO, Rosa (2011-2018): *Serie Bruna Husky*. Barcelona: Planeta de Libros. <https://www.planetadelibros.com/libro-serie-bruna-husky-pack/282029> (21 de noviembre de 2019).
- MORENO, Fernando Ángel (2015). *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Gijón: Sportula.
- ONG, Walter J. (2013). *Orality and literacy*. Routledge.
- O'REILLY, Tim (2017). «Reality is an Activity of the Most August Imagination: A Conversation with Tim O'Reilly». Edge.org. [https://www.edge.org/conversation/tim\\_oreilly-reality-is-an-activity-of-the-most-august-imagination](https://www.edge.org/conversation/tim_oreilly-reality-is-an-activity-of-the-most-august-imagination) (24 de febrero de 2020).
- PEPER, Eliot. (2017). «Why Business Leaders Need to Read More Science Fiction». *Harvard Business Review*. <https://hbr.org/2017/07/why-business-leaders-need-to-read-more-science-fiction> (15 de enero de 2020).
- PRIGOGINE, Ilya, e Isabelle STENGERS (2018). *Order out of chaos: Man's new dialogue with nature*. London – New York (NY): Verso Books.
- STEPHENSON, Neal (2011). «Innovation starvation». *World Policy Journal*, 28.3: 11-16.
- THE ECONOMIST (2019). «What Sci-Fi Can Tell Us about the Future». *The World in 2020*. <https://theworldin.economist.com/edition/2020/article/17313/what-sci-fi-can-tell-us-about-future> (24 de febrero de 2020).
- THIEL, Peter (2011). «The End of the Future». *National Review Online*. <http://www.nationalreview.com/articles/278758/end-future-peter-thiel> (6 de enero de 2015).
- VON BRAUN, Werner. 1991. *The Mars Project*. Champaign (IL): University of Illinois Press.
- WELLS, Elysia (2013). «Science Fiction as a Worldwide Phenomenon: A Study of International Creation, Consumption and Dissemination». *arXiv:1308.1292 [physics]*. <http://arxiv.org/abs/1308.1292> (24 de febrero de 2020).

# Las caídas: una historia de Luna



Iain McDonald

© Iain McDonald, 2020

Introducción y traducción de Sara Martín Alegre

© 2020, Sara Martín Alegre por la introducción y traducción

Iain McDonald es uno de los diez autores de ciencia ficción actuales mejor valorados. Nacido en 1960 en Manchester, hijo de padre escocés y madre irlandesa, McDonald reside desde los cinco años en Belfast, capital de Irlanda del Norte. La compleja situación política en esta región británica (agravada por el Brexit puesto en marcha en febrero de 2020) ha transformado a este anglo-irlandés en un convencido antiimperialista. Su ciencia ficción destaca por un uso constante de escenarios y personajes alejados de su Reino Unido natal, tanto en la Tierra como en otros planetas, sean Marte o la Luna en la que transcurre el cuento que se presenta aquí.

McDonald es autor profesional desde 1987 y cuenta con una larga lista de publicaciones que hasta la fecha incluye diecinueve novelas, una novela gráfica y cinco volúmenes de relatos, además de los que ha publicado separadamente. Su novela más popular es *El río de los dioses* (2006; *River of Gods*, 2004) —narración *post-cyberpunk* ambientada en la India, al igual que la antología que la acompaña, *Cyberabad Days* (2009)— seguida de *Brasyl* (2007, disponible en castellano con el mismo título desde 2009). Entre sus otras obras se hallan la trilogía para lectores jóvenes *Everness* (*Planesrunner* (2011), *Be My Enemy* (2012) y *Empress of the Sun* (2014)), y la trilogía sobre la Luna —*Luna: New Moon* (2015), *Luna: Wolf Moon* (2017) y *Luna: Moon Rising* (2019)— recientemente traducida al

castellano como *Luna nueva*, *Luna de lobos* y *Luna ascendente*. Esta trilogía narra en esencia la progresión de la Luna hacia un sistema político independiente de nuestro planeta, aunque McDonald se recrea ampliamente en las complejas relaciones entre su larga y variadísima lista de personajes.

McDonald suele asociar sus novelas con relatos e incluso novelas breves. Así pues, del mismo modo que *Cyberabad Days* amplía el temario de *River of Gods*, la bilogía compuesta por *Chaga* (1995) y *Kirinya* (1997) se complementa con «Toward Kilimanjaro» y «Tendeléo's Story». Dos relatos se relacionan con la trilogía sobre la Luna: «The Fifth Dragon», que acabó integrado en el primer volumen, y «The Falls: A Luna Story», el cuento que se presenta aquí traducido al castellano. La versión original inglesa de «Las caídas» se publicó en la antología *Meeting Infinity*, editada por Jonathan Strahan (Oxford: Solaris, 2015) pero se puede leer también *online* en *Clarkesworld Magazine* (ver [http://clarkesworldmagazine.com/mcdonald\\_10\\_18\\_reprint/](http://clarkesworldmagazine.com/mcdonald_10_18_reprint/)).

Los Cinco Dragones a los que se alude en «Las caídas» son las compañías privadas fundadas por las familias pioneras originarias de la Tierra que controlan la Luna bajo supervisión de la Lunar Development Corporation. En la Luna de McDonald no hay legislación, sino que todas las relaciones, incluidas las personales, se regulan por contrato. Los in-



## Las caídas: una historia de Luna

migrantes como Nuur deben decidir en su *Moonday* (o Día Lunar), dos años a partir de su llegada, si quieren volver a la Tierra o quedarse para siempre en la Luna porque pasado ese tiempo su cuerpo no puede adaptarse de nuevo a nuestra gravedad. Los niños y niñas nacidos en nuestro satélite, como Shahini, no pueden emigrar a la Tierra porque su anatomía adaptada al entorno selenita no se lo permite.

**McDonald es autor profesional desde 1987 y cuenta con una larga lista de publicaciones que hasta la fecha incluye diecinueve novelas, una novela gráfica y cinco volúmenes de relatos, además de los que ha publicado separadamente.**

Ian McDonald usa el pronombre personal «e» y el adjetivo posesivo «er» para los IAs

como Callisto, palabras inventadas que no existen en inglés. He usado como equivalentes en castellano, «le/les» (artículo definido), «ele/eles» (pronombre personal), «se/ses» (adjetivo posesivo), y en general la terminación «-e» allí donde el castellano distingue entre «-o/a», usando además «-er» para algunas otras terminaciones que en castellano serían «-e». McDonald usa también «amor» en el sentido de compañero/a sentimental, no sólo amante; he usado «amors» (singular y plural) como equivalente. En cuanto a la tecnología, los habitantes de la Luna usan impresoras 3-D para generar todo tipo de objetos y tienen un acompañante digital, o «familiar», cuya imagen pueden escoger. Las ciudades, como es de esperar, son construcciones subterráneas de varios kilómetros de profundidad. Todo el mundo debe abonar tasas por el uso del aire, el agua, el carbono y los datos.

Si interesa, se puede ver mi entrevista (en inglés con traducción al catalán) con Ian McDonald en la reciente CatCon (noviembre de 2019) en YouTube ([https://www.youtube.com/watch?v=DzDg\\_BxJZ1A](https://www.youtube.com/watch?v=DzDg_BxJZ1A)). «Las caídas» se publica con permiso directo del autor, a quien agradecemos el gesto de todo corazón.

Espero que disfrutéis de la lectura y que os animéis a leer la trilogía sobre la Luna y, desde luego, *River of Gods*.



Iain McDonald

## Las caídas: una historia de Luna

Mi hija cayó desde la cima del mundo. Tropezó, intentó agarrarse, resbaló y cayó. Tres kilómetros, a cielo abierto.

\* \* \*

Tengo una mesa de despacho. Todo el mundo en el proyecto de entrada en la atmósfera lo encuentra de lo más pintoresco. No lo entienden. ¡Fíjate en el espacio que ocupa! Y, además, atrae todo tipo de trastos. Basura. A montones. Desimprímelos, desimprímela, quita el polvo, libera espacio. Superficies. No necesitas ninguna superficie para trabajar.

De hecho, es cierto. Trabajo mediante Marid, mi familiar. Le he elegido la apariencia de su homónimo, un Genio grande y poderoso. Levita sobre mi hombro izquierdo. Mis colegas también encuentran esto pintoresco. Paso mis turnos en un pabellón de interlocutores. Mi familiar se encuentra con el familiar de mi cliente para transmitir las palabras del uno al otro.

Mi cliente es una sonda de exploración espacial.

Soy una psicóloga especializada en simulación.

El mobiliario apropiado para un psicólogo es una silla, no una mesa desordenada. Y un diván. Pero, como digo, el diván es un estereotipo psicoanalítico, y a ver cómo se estira una sonda pensada para explorar Saturno en una *chaise longue*, incluso antes de tratarle la rabia edípica y la envidia de pene. La mesa se queda. Ya lo sé: ocupa un lugar estúpido en mi despacho; ya lo sé: la he llenado con montones de contenedores vacíos de comida, y tazas de usar y tirar, y juegos *kawaii*, y tantas impresiones que me estoy acercando al límite de mi cuenta de carbono. Pero me gusta: hace que este cubículo parezca un despacho. Además, es donde se exhibe (o se exhibía antes de

que las capas de residuos profesionales lo enterraran) el primer hallazgo arqueológico de mi hija.

La tecnología es incómoda si pensamos en nuestros patrones: las matrices de microprocesadores de silicio son como asteroides al lado de las películas modernas de grafeno en 2-D; casi hacen reír. Una placa base de procesador del tamaño de un dedo, sin un propósito conocido. Su origen: allí donde el robot explorador Yutu, de la República Popular de China, se paró y expiró, unos cuarenta kilómetros al sur de Laplace F. en el Mare Imbrium, en la cara visible de la Luna.

\* \* \*

La aceleración bajo efecto de la gravedad en la superficie de la Luna es de 1'625 metros por segundo al cuadrado.

\* \* \*

Me gusta Callisto.

No me gustan (no es necesario que me gusten) todos mis clientes. Cada IA es diferente, aunque hay similitudes: algunas limitan su arquitectura e ingeniería, otras son filosóficas, y otras son producto de la cultura compartida por las IAs, que ha ido evolucionando en la Luna junto con la sociedad humana. Cada IA es un individuo, no una identidad.

Callisto es lista, entregada, y erudita en la conversación, encantadoramente pedanter, entusiasta, e inocenter. Ele prevé su misión con la impaciencia y la emoción de una criatura que va a una fiesta de Año Nuevo, y esa es la trampa. Pienso en ele como si fuera Shahini, y entonces cometo errores. Me siento unida, hago suposiciones. Humanizo.

*Esto..., Nuur, ¿has visto lo que has hecho?*

## Las caídas: una historia de Luna

—¿Perdona Callisto?

*Um, has usado una palabra incorrecta.*

—¿Qué palabra incorrecta?

*Te la puedo recordar...*

—Sí, por favor, sentiría mucho haber dicho algo inapropiado.

*Has dicho con respecto a mi aspecto durante la entrada atmosférica «cuando ella entra». Creo que quieres decir...*

Ele, eles. Los pronombres reconocidos para la Inteligencia Artificial. Sentí una vergüenza intensa. No podía ni hablar. Enrojecí, me sentía arder. Balbuceé unas disculpas. Me sentía desnuda de vergüenza.

*No pasa nada, Nuur, pero debo decir que lo has estado haciendo, hum, toda la semana...*

Cuando une IA hace este tipo de ruiditos y de objeciones, es señal de un conflicto interno entre sus leyes: debe decir la verdad siempre, no puede dañar a ningún humano. Les IA son tan tímides como los humanos y tienen la misma capacidad de autoengaño.

\* \* \*

No me reí cuando ella dijo Historia. No sonreí, no me exclamé, ni objeté, ni rechacé nada, aunque los argumentos en contra revoloteaban en mi lengua. Esto es la Luna. Nuestra sociedad sólo tiene cincuenta años, hace poco más de un siglo que dimos los primeros pasos aquí. Tenemos cinco ciudades, una universidad, un hacinamiento de hábitats y bases, y un tren-refinería en movimiento perpetuo; somos un millón setecientas mil personas. ¿Cómo podemos tener una historia? ¿Qué hay para tener una historia en lugar de anécdotas? ¿Hay una masa crítica? Somos clientes-inquilinos de la Lunar Development Corporation, empleados o contratados por uno de los Cinco Dragones; la Historia ha terminado para nosotros. Trabajamos, sobrevivimos, pagamos los costes diarios de los Cuatro Elementos Básicos: Aire, Agua, Datos, Carbono.

Ni necesitamos historia ni nos la podemos permitir. ¿Dónde está el beneficio? ¿Dónde está la utilidad? ¿Tan rápido, tan fácil, ves? Me gano la vida charlando. Me vienen las ideas a la cabeza como atraídas por los murmullos y las feromonas. Pero las ahuyenté y no expresé ninguna de ellas.

*Historia*, dijo ella, adivinando las sombras de todos aquellos argumentos y refutaciones detrás de mí. Desafiándome a criticarla. Tenemos una historia. Todo tiene una historia. La Historia no es algo que se encuentra uno, es algo que se hace.

Shahini es el nombre que elegí para ella. Quiere decir halcón: un pájaro pequeño, feroz, hermoso, rápido. Ella nunca ha visto un halcón, ni ningún otro pájaro, nunca ha visto nada con alas que no sea humano, aparte de las fuentes de mariposas que AKA hace por las fiestas de alta sociedad. Las mariposas sólo viven un día y atascan las tuberías cuando hacen llover para limpiar el aire de polvo.

De hecho, tampoco yo he visto un halcón. Mi padre criaba palomas en un altillo a la sombra de un panel solar. Nunca me gustaron; olían, y eran demasiado ruidosas, y me agujoneaban con los picos y me rodeaban cuando subía al tejado con mi padre para darles de comer. Sus alas repicaban; parecían más máquinas que pájaros. Su recuerdo (ahora distante, ciudades, países, y mundos) aún me estremece. Los halcones son los enemigos de las palomas; mi padre los miraba con inquina cuando los oía pasar raudos por el cielo. Se están trasladando a la ciudad, dijo. Anidando en los nuevos rascacielos. Para ellos no son sino peñascos de vidrio. Siempre veía halcones en cualquier sombra que no le gustaba.

Shahini nunca ha visto un halcón, nunca ha visto un pájaro, nunca ha visto el cielo. Pero tiene el nombre adecuado. Es tan vivaracha. Sus pensamientos viran y se escabullen, ágiles y diestros. Los míos transitan lentos en línea recta. Ella corre a expresar

## Las caídas: una historia de Luna

opiniones y posicionamientos como si fortificara una colina. Mi tarea es premeditada: la identificación y construcción de emociones artificiales. Ella es feroz. Si defiende una opinión o una actitud lo hace con una ferocidad que destroza cualquier intento de oponérsele. Gana no tanto porque tiene razón sino porque se equivoca con fervor. La temo, cuando nos peleamos, madre e hija. Tanto que prefiero no discutir.

La Historia: ¿para qué sirve?

¿Entonces? *¿Las cosas sólo pueden ser buenas si son útiles?*, me contestó enfadada.

—Pero ¿de qué trabajarás? ¿Podrás pagar tus Cuatro Elementos Básicos?

*¿Así que los estudios no son más que un aprendizaje profesional?*

—No veo qué se puede estudiar. Aquí sólo tenemos contratos.

*¿No lo entiendes? Los contratos son la Historia.*

Y con un gesto brusco apartaba sus rizos largos y brillantes para mostrar su exasperación ante el hecho de que yo nunca entendería *nada*, y lo dejaba correr, bajo la lenta gravedad de la Luna.

Rápida, feroz, pero no pequeña. Mis veinte años en la Luna me han adelgazado hasta hacerme esquelética, tengo el cuerpo demasiado grande de cintura para arriba y las piernas torcidas. Soy alta y fina, pero Shahini lo es mucho más. Nació en la Luna, segunda generación. Una criatura de la Luna, esbelta y elegante como una gacela.

Me sentí pequeña y frágil, despidiéndome de ella con un abrazo en la estación.

—¿Tiene que ser Meridian?

No lo pude evitar.

Vi como los ojos de mi hija se agrandaban un momento antes de girar hacia arriba con aquel gesto de cansancio, mientras los labios se comprimían. Dio un paso atrás, ya al borde de la ferocidad.

*Es el mejor Coloquio de Historia, además siempre he querido ver la Tierra.*

Se agachó para darme un beso y cruzó el acceso presurizado al tren.

En la Estación de Farside había ese día algunos tercera-gen. Se erguían altos por encima de Shahini, tal como su generación se erguía sobre mí. Niños no humanos.

\* \* \*

La presión media de la atmósfera dentro de los hábitats lunares es de 1060 kilopascales, bastante más alta que la media terrestre.

\* \* \*

La controlo demasiado, me dijo Shahini. Demasiado, desde la otra cara de la Luna. De entrada, una se siente culpable cuando su hija se da cuenta de que la has estado espiando; en segundo lugar, siento vergüenza por haber sido detectada tan fácilmente, y, acto seguido, siento indignación por su indignación: es porque me preocupo, no tendría que preocuparme, pero no lo puedo evitar.

La primera vez que fui a Meridian a visitar a Shahini vi un ángel. He vivido toda mi vida en la universidad, en sus claustros abarrotados y sus salas mezquinas, en los asentamientos de Farside, pequeños y muy dispersos, entre muchos amors y multiamors. Le di la espalda a la Tierra y nunca volví la cabeza para mirar por encima del hombro. En aquellos años lejos de la faz de la Tierra, con la mirada puesta en el espacio profundo, las grandes ciudades se excavaron en un terreno profundo y extenso, los nuevos barrios se abrieron y se juntaron en espléndidos abismos que dan vértigo y que brillan de noche con miles de luces. Me dan, pintoresca y firmemente horizontal como soy, un mareo agorafóbico. Me cogí del brazo de Shahini al salir de la Estación de Meridian. Me sentí vieja y débil, sin serlo. Shahini me sentó en un banco a la sombra de los árboles, bajo hojas que daban a las luces la apariencia de estrellas me-

## Las caídas: una historia de Luna

dio-vistas. Me compró un sorbete bien helado, de un triciclo de AKA, y fue entonces cuando vi al ángel. La gente vuela en la Luna, esto ya lo sabía incluso antes de viajar y establecerme allí. Es la única imagen de la vida en la Luna que los terrícolas entienden: la de una mujer alada volando. Siempre una mujer. Mareada, sentí un movimiento, un rumor, el aire que se movía. Miré justo a tiempo de ver unas alas batiendo sobre mí, unas luces moviéndose por delante de las lejanas constelaciones. Bajó un poco, tocando la parte alta de los árboles, sombra, movimiento, chispas vistas a través de las hojas. Alcé la vista, nuestros rostros se encontraron. Entonces ella batió las alas y dejó de planear para iniciar un vuelo helicoidal hacia arriba hasta que la perdí de vista, cuando sus pequeñas luces se mezclaban ya con las grandes.

—Oh! Has visto...

—Sí madre.

Pensé en la mujer voladora, en aquel momento en que se encontraron los elementos, a lo largo de los días siguientes a medida que Shahini me presentaba, uno a uno, a su círculo. Amigos, colegas, miembros del Coloquio. Sergei, su amor, alto y educado. Era arqueólogo. Se sentía aterrado por el simple hecho de mi existencia. Me preocupaba qué le habría explicado Shahini sobre mí. Todos cocinaban para mí, era tan especial y emotivo. Habían alquilado la cocina, los utensilios, los platos y los palillos chinos. Obviamente, lo habían ensayado todo; sus movimientos en la minúscula cocinita del apartamento del Coloquio (abigarrada incluso para lo que era habitual en la Universidad de Farside) estaban tan inmaculadamente coreografiados como un ballet.

—¿Arqueología?

Intuí un toque de impaciencia, un gesto de irritación antes de que Sergei me contestara.

—Llevamos cincuenta años viviendo aquí. Hace un siglo que aterrizó el primer humano, más de cien años desde que las primeras son-

das llegaron. Es más que suficiente para la Arqueología.

—Esto es lo que veo estudiando Historia, dijo Shahini poniendo su mano sobre la de Sergei.

Intentaba intervenir en nuestra conversación con tacto, para evitar desacuerdos, pero de hecho yo no tenía nada en contra de Sergei. Ni en contra ni a favor. Me parecía un joven serio pero soso, amable pero sin soltura. No entendía qué le veía mi hija. No me sorprendió ni desilusionó que su relación durara poco; creo que a Shahini tampoco.

Shahini esperó hasta que estuvimos en el andén, con el tren deslizándose tras el muro presurizado de vidrio, para darme el regalo. Era pequeño, del tamaño de mi pulgar, pero pesado, envuelto en una tela de color azul índigo, con un estampado *dashiki*, y unos contornos afilados.

—De Laplace F.

Había conocido a Sergei gracias a pequeños objetos codiciados, como éste. Aminara, una compañera del Coloquio, había introducido a Shahini en el campo de las Excavaciones. No se hacía ninguna excavación de verdad. Los arqueólogos, los historiadores, algunos aficionados a los deportes extremos, salían con los trajes de superficie lunar, conduciendo *rovers* y motos de polvo por los Mares buscando antiguo *hardware* espacial. Los alunizadores, los *rovers*, los bots de construcción y los sintetizadores solares de los primeros días de la colonia. Lo máspreciado eran los restos polvorientos y quebrados de los *Apollos*. Lo llamaban Arqueología práctica. Yo encontraba que era un expolio descarado, pero no se le podía decir a Shahini. Sergei lo financiaba. Era un Vorontsov menor, uno de los Cinco Dragones. No me dolió cuando Shahini lo abandonó.

Le di vueltas al pequeño, precioso objeto con mis dedos una y otra vez.

—¿Qué es?

—Historia.

## Las caídas: una historia de Luna

\* \* \*

La velocidad terminal en un hábitat lunar presurizado es de sesenta kilómetros por hora.

\* \* \*

Callisto sueña.

Ele sueña en código, en paquetes preformados de electrones, como todos soñamos. Todos los sueños están codificados y son códigos. Los sueños de les IA no son nuestros sueños. Callisto sueña despierte. Ele nunca duerme, nunca necesita dormir. Tiene problemas para entender la necesidad humana de dormir, lo que es, que salimos tal como entramos; que podemos salir de ese estado. Y Callisto sueña en cada una de ses tres manifestaciones separadas: servidor central, sonda, globo dirigible. Me gusta pensar que comparte los sueños, como hacen las familias sentadas a la mesa, desayunando en un café cualquiera.

Si la inteligencia y emoción de Callisto son genuinas (hay quien todavía piensa que no lo son, a pesar de mis esfuerzos para hacerles ver su error) también lo deben ser ses sueños. Marid los traduce a un formato que puedo entender. Los sueños de Callisto son primariamente auditivos. Marid reproduce un parloteo contundente de notas y chasquidos, un *crescendo* de bajo tanto titánico como infra, y un alud de puñados de triadas rozando el límite superior de mi oído. Suena como el caos. Suena como el latido de los agujeros negros, el zumbido de las microondas cósmicas, el lento tictac de la entropía hacia la disolución y el caos. Si escuchas atentamente, sin embargo, más allá del instinto humano de analizar, de estructurar, de la necesidad pareidólica de ver conejos en la Luna, caras en Marte, dioses en la alineación de las estrellas, entonces se aprecia una música titánica. Temas, armonías (aunque siguiendo leyes armónicas des-

conocidas) modos y variaciones, desplegándose sobre una escala temporal más larga que la capacidad humana de prestar atención. Es magnífico y bello, y seguramente lo más aterrador que jamás haya escuchado. Me dejo caer en esta música de ensueño y cuando vuelvo—tambaleándome, sin aliento y deslumbrada—han pasado horas.

Intentaba imaginar cómo sería soñar constantemente, tener esta música repicando y brotando al fondo de tu consciencia, como el agua sobre las rocas. Ahora lo entiendo. Se parecerá a la imaginación. El estado no-consciente pero no soñado de las imágenes, los acontecimientos, los espejismos cuando perseguimos potenciales, alternativas, todos estos «y si...». La imaginación nunca baja el telón, nunca se ralentiza. Es la raíz de la humanidad.

\* \* \*

Salió de Aristarchus con tres minutos de aire sobrantes.

*Estoy bien, dijo. No pasa nada, no hay nada que ver.* Fui, igualmente, en el primer expreso.

*Tres minutos, trescientos minutos.*

Te podías haber muerto allí. Con cuánta reticencia formé y pronuncié aquella palabra: morir.

Se encontraba, como había dicho, bien. Como dijo también, *si no te morías, quedabas intacto.*

No había tenido noticias de Shahini en tres meses. Cuando digo tener noticias quiero decir en el antiguo sentido terrestre—no la había visto ni visitado; ni me había hecho ninguna llamada de voz. Sí que leía sus actualizaciones, sus posts, y fotos, y comentarios. Bordeé su círculo social con latidos lentos, pero no podía ser parte de éste. Podía haber llamado, pero no lo hice por principio.

Debo haber leído que se había alejado de los arqueólogos, debo haber visto las fotos con

## Las caídas: una historia de Luna

sus nuevos amigos, los exploradores, apoyados los unos en los otros, haciendo gestos con las manos, haciendo muecas con los labios, posando para el fotógrafo y riendo. Urbanismo: conozco la palabra, pero sólo puedo haberla aprendido de los posts de Shahini. Trabajaba en un contrato con Taiyang, desarrollando una interfaz para su nuevo sistema de tres IA, para el Whitacre Goddard Bank; según las leyendas, estos serían les IA capaces de predecir el futuro. Los Sun exigían un buen trabajo a cambio de su dinero; recuerdo haber pasado largas horas en la mesa, explorando a fondo, construyendo niveles, destilando emociones a partir de algoritmos como si fueran ingredientes botánicos en una ginebra de autor. No hay trabajo más agotador que el trabajo emocional. Debo haber leído los posts de Shahini en una nube de agotamiento, absorbiéndolos a algún nivel por debajo de la consciencia analítica. Recuerdo la excitación. Nuevos amigos, una nueva identidad de grupo, un nuevo deporte. Por supuesto que era un deporte. La Arqueología jugaba a ser un mérito intelectual; el Urbanismo era aventura.

Su primera exploración urbana fue en el antiguo hábitat de Mackenzie Metals en Crisium, abandonado hacía mucho tiempo, desde que los Mackenzies trasladaron su base de operaciones a Crucible, el tren-fundición que rodea constantemente la Luna, para así mantener el sol del mediodía siempre encima de sus espejos-fundidores. Más tarde, vería todos sus vídeos. El viaje en tren y luego en *rover* a Crisium, cómo se pusieron los trajes de superficie y bajaron a los túneles abandonados. Más tarde vi todos sus videos. Los rayos de la lámpara de casco cortando los pasillos. El polvo levantado por las huellas de las botas. Las lámparas iluminando habitaciones y cuartos, y el murmullo del comentario; creemos que es un comedor; según los mapas, es la antigua sala de juntas. Mesas, muebles, grafiti. Pantallas, de los tiempos antes de que

la información fuera enviada directamente a los ojos. Nada orgánico: incluso en aquel tiempo los *zaballeens* de la Lunar Development Corporation reciclaron todo el carbono bien a fondo. Rayos de luz dirigidos hacia arriba, rebotando en los muros de un antiguo tubo agrícola, reflejados por el conjunto de espejos que en el pasado llevaban la luz solar a las hileras de cultivos aeropónicos. Óvalos de luz superpuestos, sobre la rampa ligeramente inclinada de la salida principal. Lo vi todo con el corazón en la garganta, las manos cubriendo la boca. Detecté mil errores, diez mil accidentes; cualquiera podría haber obstruido una válvula, reventar un casco, rasgar un traje. La Luna tiene mil maneras de matarte: todas las criaturas lunares aprenden esto en el primer momento, cuando el *chib* se conecta con el ojo y se empieza a estar en deuda por el aire que respiras, el agua que bebes, el carbono que consumes, los datos que procesas. Creo que no recobré el aliento hasta que vi la imagen final: el equipo filmado junto al *rover*; los cascos sin rostro cerca unos de otros; los trajes de superficie ensuciados por el oscuro polvo lunar. Las siluetas de los cuerpos bajo los trajes ajustados, las etiquetas con los nombres sobre el hombro izquierdo eran las únicas pistas. Shahini estaba entre dos jóvenes, con los brazos alrededor de sus hombros. La habría reconocido sin la etiqueta. La luz solar brillaba reflejada en la visera de su casco. Sé que sonreía.

Su segunda expedición fue a Orientale, donde estudié cuando llegué a la Luna. En aquellos túneles trabajé y amé. En una de esas cabinas pasé mi Día Lunar, sola, con las rodillas juntas sobre el tórax, escondiéndome de todos los amigos y colegas que querían hacerme salir para bautizarme con vodka y proclamarme hija auténtica de la Luna. Sola y llorosa me bamboleaba, aterrada por la idea de que había tomado la decisión equivocada, sabiendo que era imposible revocarla. Nunca podría volver a la Tierra. Mis huesos se

## Las caídas: una historia de Luna

ablandarían y se romperían, mis pulmones se colapsarían, mi corazón temblaría bajo una gravedad que mi cuerpo habría olvidado. La vi progresar por pasillos vacíos de aire, más estrechos de lo que recordaba; enfocando la linterna hacia cubículos y laboratorios, más pequeños de lo que pensaba. Parecía que había solo cinco minutos que vivía allí, pero no me podía creer que jamás alguien hubiera vivido en ese entorno—ni yo ni nadie. No sé qué habría hecho si su rayo oscilante hubiera iluminado una parte descartada de mi pasado—unos *shorts* secados al vacío, un vaso, un saquito de cosmético. Fantasmas de mí misma. Hubiera sido igualmente extraño para Shahini, supongo: la prueba de un tiempo antes de que ella existiera. No sé si hubiera reconocido estos restos como míos. Me alegré cuando el video pasó a mostrar el abrazo final del equipo.

En la tercera expedición, entré en juego el tejado. Imagen inicial: Shahini y sus amigos en la estación, con el expreso entrando tras ellos. Llevan camisetas de tirantes con el mismo eslogan, *Urbanismo: Aristarchus*. Tren, seguido de tres horas en *rover* hasta las ruinas de Aristarchus. Doscientas personas murieron cuando un profundo terremoto—el más singular y el más peligroso de los muchos seísmos que sacuden la Luna—aplastó la base de mantenimiento de Corta Helio como si fuera una burbuja. Vi eso más tarde, para poder entenderlo. Quise coger el siguiente tren a Meridian, sacar mi hija de allí y llevármela conmigo, sana y salva. Si hubiera visto todo esto en directo, habría gastado hasta el último *bitsie* en una nave lunar Vrontsov, endeudándome todo un siglo para salvarla.

Corta Helio nunca devolvió los cuerpos de Aristarchus. Demasiado peligroso.

Tenían mapas, les IA para guiarlos, seguimiento por satélite, conocían aquel lugar muerto como la palma de su mano; entraron sin riesgos, sabiendo lo que hacían, y bien

preparados, pero no podían haber previsto el temblor que hundió el principal túnel de acceso. Diez metros de *KREEP* altamente fragmentado entre ellos y la superficie. Usaron su ingenio, sus habilidades, sus cuerpos bien entrenados. Había un antiguo túnel de servicio que llevaba cables de luz y de comunicación de la superficie al hábitat. Eran quinientos metros de escalada vertical, a través de cableado enredado y de puntales rotos afilados como lanzas, con las cámaras, los puntos donde agarrarse, y el mundo temblando por las réplicas. Shahini mantuvo la cámara funcionando todo el tiempo. Ya sabía lo que vería, pero aun así miré con las manos tapándome la boca para no gritar.

Llegaron al *rover* aún con aire para tres minutos—todos ellos.

*Tres minutos, trescientos minutos*, dijo ella.

Para menguar mi resistencia, trajo a dos compañeros Urbanistas a hablar conmigo. Eran altos y lánguidos, y se movían bellamente. Me sentí pequeña, me sentí vieja, me sentí obsoleta. Me sentí aturdida por mi hija. Parecía de otra especie.

Me envió un mensaje privado en el tren, de familiar a familiar. Quería dejar el Urbanismo. Los chicos se lo tenían demasiado creído. La escalada huyendo del hábitat muerto le había enseñado una cosa: se sabía mover. Su cuerpo era fuerte y preciso. Le gustaba moverse. Había aprendido a amar su físico.

Quería empezar a hacer *parkour*.

\* \* \*

¿Por qué debería tener emociones una sonda espacial? ¿Por qué habría de tenerlas? En los inicios de la exploración, las sondas no eran más inteligentes que un insecto y a pesar de ello abrieron mundos enteros en el mundo que creíamos conocer. Menos inteligentes y con menos carga emocional. Rodaban, libres y

## Las caídas: una historia de Luna

sin corazón, por las colinas de Marte, viraban sin alma y vacías de toda fascinación por los mares de metano de Titán.

Mi primera respuesta: ¿y por qué no habría de tener emociones una IA? Esta, sin embargo, no es una respuesta sino un recurso retórico. Necesito pues aclarar que, desde los Acuerdos de Bamako de 2076, toda IA tiene derecho a percibir y disfrutar de estados específicos internos similares a las emociones en los seres humanos. Y se me puede responder: esto es la Luna. Nadie tiene ningún derecho. No hay derechos, ni ley civil, sólo contratos entre partes.

Mi segunda respuesta es: esta exploración se financia en parte con las subscripciones a la emisión en directo desde dentro de la atmósfera de Saturno. Las antiguas administraciones espaciales entendieron que las imágenes de la superficie de Marte eran mejor recibidas cuando se las sazonaba con toques emocionales, aunque hiciera esto un agente de las redes sociales en la Tierra. Los humanos se pirran por las emociones. Haga sentir algo y entonces lo entendemos todo. Darnos un mínimo de empatía relacionada con lo que se siente conduciendo en contra del inimaginable viento cortante de Hexagon, el vórtice polar del Norte. *¿Cómo es eso de...?* La pregunta humana básica.

Y tengo mi tercera respuesta a punto antes de tu réplica: ¿qué es la exploración? Es curiosidad, el deseo de saber qué hay tras aquellas nubes, más allá del horizonte. Es coraje y prudencia, es excitación y miedo; es la tensión entre el riesgo y el deseo de nuevos conocimientos. Una sonda que conoce la emoción (los análogos de aquellas emociones, porque ¿cómo se puede saber qué hay en la cabeza de otro, sea de hueso o de plástico?) está mejor capacitada para explorar, para arriesgarse, para ser prudente, para evaluar el riesgo; para atreverse.

Pero es mi última respuesta la que finalmente cuenta. Las emociones son la natura-

leza misma de las sondas espaciales, los trenes expresos, los extractores de helio-3, y de los sintetizadores solares, los amarres de transferencia orbital que giran alrededor de la cintura de nuestro mundo. Las emociones son una propiedad emergente. No puedes construir una Inteligencia Artificial sin emociones, igual que no puedes tener un bebé sin lágrimas o una hija sin curiosidad. ¿Por qué debería tener emociones una Inteligencia Artificial?, me preguntas. Y yo contesto, como he dicho, ¿por qué no? Ambas posturas son incorrectas. No se trata de preguntar por qué ni de responder por qué no. Las emociones son parte del universo.

\* \* \*

Trepó por Gagarin Prospekt hacia arriba, con saltos tan enormes, rápidos, y ágiles que por un momento pensó que volaba. Desde el banco del parque a la tienda de impresiones, del tejado a la tubería de ventilación. En dos latidos ya estaba agachada en la barandilla de la calle Oeste Tercera, dedos de pies y manos curvados dentro de los guantes, sonriéndome una docena de metros por encima de mí. Se había cortado el pelo por encima los hombros para que no le molestara al correr, pero no es tan sencillo controlar unos rizos egipcios. Caían sobre su rostro, joviales y flotando en la gravedad lunar. Con un movimiento brusco hizo otro salto adelante, toda estirada, volando, hasta casi tocar una montura para la electricidad.

Se estiró, alargando los brazos, se agarró y se columpió, hizo un molinete para ir a rebotar en una balaustrada y de allí a la galería de un apartamento dos niveles más arriba. Se detuvo quieta como una pequeña diosa, con las manos en las caderas. Miró hacia arriba. Las diez mil luces del Barrio Orión brillaban y por encima de todas ellas, la línea solar se desvanecía en la noche.

Se sujetó a la esquina de un tejado, co-



## Las caídas: una historia de Luna

rriendo pared arriba, y se lanzó hacia las luces más altas.

Y sus compañeros de manada, sus *traceurs* volaron con ella. Como si fueran líquido, tan veloces, gráciles y encantadores que lo encontré casi inhumano. Los seres humanos no hacen estas maravillas.

\* \* \*

La invitación era para el cotillón del Coloquio (la fiesta de graduación anual cuando la familia y los amigos de todos los miembros eran invitados a una recepción seguida de una cena) aunque lo que Shahini quería era que la viera correr. Sólo hablaba de ello en el restaurante; movimientos y cómo agarrarse, acciones y complementos técnicos, suelas tratadas para un mejor agarre y si era más genuino correr sin ayuda del familiar. Entendía una de cada cinco palabras, pero apreciaba la energía oscura, la pasión circunscrita, y pensé que nunca la había visto tan joven ni tan bonita.

Por supuesto que fui a la carrera. Ningún otro padre ni madre estaba allí. Para mí estos jóvenes altos y bellos como ningún otro no eran altivos ni prepotentes. Chicos delgados y atléticos, chicas de piel oscura y musculosas, nerviosos y caminando arriba y abajo, o quietos e inquietantes, centrados con intensidad en su mundo, su deporte, su reto. Yo era para ellos invisible como un fantasma, de esos que según las leyendas no hay en la Luna. Shahini, delgada como un alambre, vestida con *leggings* y con la camiseta corta y extragrande de moda aquella temporada, con guantes en manos y pies, concentrada en la conversación con sus compañeros *traceurs*. Me daba cuenta claramente de que la adoraban. *Traceur*, aquella palabra, era importante, insistía Shahini. Un nombre, una identidad, una tribu. Hacía seis meses que corría.

Este era el reto más grande jamás asumido por la manada. Llegar arriba hasta el ex-

tremo más alto del Barrio Orión, hasta tocar la línea solar, tres kilómetros hacia la luz.

La vi hacer un salto. Mi corazón se paró mientras ella cruzaba el espacio vacío hasta la animadísima avenida Gagarin Prospekt. Voló lejos, voló bien, hasta sujetarse a un cable en un puente que conectaba con otro barrio y, cien metros sobre el suelo, se columpió hasta alcanzar el paso de cebra. Corrió por la balaustrada, perfectamente equilibrada, mientras sus *traceurs* se columpiaban desde debajo del puente, dejándose caer a su alrededor como una guardia de honor. Los peatones, los corredores, los paseantes, los trabajadores que hacían cambio de turno los miraban asombrados y pensé, estirando el cuello y ordenando a Marid que aumentara la capacidad de mis lentes, «¿no querías ser tan sexi y bonita, y tan increíblemente magnífica, como tu hija?» Asombro mezclado con un poco de envidia.

Arriba voló ella, una nube desdibujada de movimiento y de velocidad, con la manada corriendo, pero con Shahini siempre un pie, una mano, un dedo por delante. Marid enfocó, reenfocó, volvió a enfocar de nuevo, más y más cerca a medida que ella subía más y más arriba. La carrera era tan vertical como horizontal: no era una escalada. Shahini me había leído la lección a lo largo del banquete. Se trataba de hacer *parkour*, y había que correr por cornisas, moverse usando los cables, y bailar sobre rejas hasta encontrar la mejor ruta al siguiente nivel. Arriba y arriba. Era un bonito espectáculo. Nunca había estado tan asustada, ni tan excitada.

Marid echó la cámara atrás un momento para mostrarme la escala real de la aventura y me quedé sin aliento; los *traceurs* eran pequeños puntos de movimiento sobre los muros impresionantes del mundo; breves ausencias en el estampado de luz. Mi familiar volvió a enfocar. Se encontraban por encima de los niveles habitados, incluso de las barracas del Barrio Alto, donde se refugiaba lo más bajo de

## Las caídas: una historia de Luna

la sociedad de Meridian: los viejos niveles industriales y de servicio, las primeras excavaciones a partir de las cuales Meridian creció tres kilómetros adentro. Este era el terreno de juego de los *traceurs*; un mundo de lugares donde agarrarse, de superficies, y niveles. Un rocódromo gigantesco. La carrera seguía. No podía ver la cara de Shahini, tapada por el paso de uno de los chicos, pero adivinaba su expresión. Había visto esos ojos entornados y aquellos labios comprimidos, aquella mandíbula tensa, muchas veces a lo largo de su infancia y adolescencia.

Estaban muy cerca de la línea solar.

Entonces Shahini saltó: demasiado pronto, demasiado lejos, demasiado poco. Sus dedos enguantados no encontraron donde sujetarse. Y ella cayó.

\* \* \*

Callisto sueña de otras maneras además de con sonidos. Marid ha captado los millones de transmisiones de código que esta máquina sueña y las ha etiquetado. Algunas se captan mejor como sonido—la sinfonía oceánica. Otras solo tienen sentido, comienzan a tener sentido... visualmente. Marid las pasa a mis lentes.

Veo colores. Rayas y franjas de suaves colores pastel: hay una lógica interna aquí, sin disarmonías chocantes de rosa contra rojo contra naranja. Siempre hay una lógica en los sueños. Movimiento: tanto yo misma como las franjas de color parecemos estar en movimiento, circulando a varias velocidades—aunque yo sólo siento lo inmensas que son estas bandas de color. Más que inmensas. A escala planetaria.

Le comenté esto en el refectorio a Constantine, mi compañero en el proyecto Callisto. Él está especializado en los estados emocionales emergentes de las inteligencias de bajo nivel. Es un Joe Rayodeluna (un inmigrante reciente), así que todavía piensa en relación a los animales y su conducta; «Son como una

familia de gatitos», dice de les IA. Yo me especializo en las inseguridades y los problemas de identidad de les IA avanzadas: «como adolescentes», digo. Observo nuestro refectorio. Una larga bóveda que deja entrever su propósito inicial como túnel de acceso para el equipamiento minero con el que se excavó la universidad en Farside. He visto moldes en bronce hechos para esculturas de colonias de termitas terrestres: hélices de túneles y cámaras con docenas de metros de altura, y más de cien metros de ancho. He vivido toda mi vida en la Luna (casi toda la vida de Shahini) escurriéndome por estos túneles retorcidos y claustrofóbicos. Intento no pensar en las termitas, arrugándose y quemándose en todo aquel bronce líquido. Pienso en el sorbete que tomé bajo los árboles del Barrio Orión en Meridian, en el rostro de la mujer voladora que me miraba, y siento que el refectorio, los túneles, la universidad, Farside me aprietan como tiras de bronce.

*A escala planetaria.*

La sonda Callisto desplegará se vela solar y entrará en órbita alrededor de Saturno. Ele hará estudios orbitales durante un mes. Después el vehículo de entrada Callisto se separará, encenderá los motores y entrará en la atmósfera externa de Saturno. Cruzará la tropopausa y usará la capa superior de las nubes de amoníaco para desacelerar hasta los 1800 kilómetros por hora. Ciento setenta kilómetros por debajo, en la segunda capa, Callisto Explorer desplegará el escudo calórico y comenzará a transmitir en directo mediante Callisto Orbiter. En la tercera capa la temperatura media es de cero grados. Aquí Callisto Explorer desplegará se globo. Unas palas sujetarán e inflarán la bolsa, unos láseres calentarán el hidrógeno para que flote. Se desplegarán también unas turbinas entubadas para facilitar las maniobras, aunque Callisto Explorer es una criatura de los vientos. Hemos diseñado la sonda bien, para que sea fuerte y bella. Ses bolsas de flotación se es-

## Las caídas: una historia de Luna

conden en una carcasa de nanofibra. Callisto navegará como un tiburón, sin pararse nunca, por las eternas tormentas de Saturno.

Le cuento mi descubrimiento a Constantine. Ya está acostumbrado a mis intuiciones repentinas. Llevábamos mucho tiempo juntos, como colegas, amors ocasionales, que se podrían volver a estimar.

Aquellas bandas de color, plegándose y brotando, retorciéndose y proyectándose, son las diferentes capas y corrientes y tormentas de la atmósfera de Saturno. Ele intenta imaginar se futuro. Y la música es el viento, el viento que no cesa. Una canción solitaria entre el ruido del viento interminable.

\* \* \*

Vi cómo mi hija caía desde el filo de la línea solar. Creo que grité. Todos los rostros en Gagarin Prospekt se volvieron hacia mí; entonces, sus familiares les mostraron lo que ocurría en el cielo.

*¡No, no miréis!, chillé.*

La aceleración bajo efecto de la gravedad en la superficie de la Luna es de 1'625 metros por segundo al cuadrado.

La media de la presión atmosférica dentro de los hábitats lunares es de 1060 kilopascals, notablemente más alta que la media de la Tierra.

La velocidad terminal en un barrio presurizado es de sesenta kilómetros por hora.

Se tarda cuatro minutos en caer a lo largo del Barrio Orión. En cuatro minutos una chica espabilada puede salvar su vida.

Si chocas a sesenta kilómetros tienes un ochenta por ciento de posibilidades de morir. Si chocas a cincuenta kilómetros tienes un ochenta por ciento de posibilidades de sobrevivir.

Abrió brazos y piernas.

No podía apartar los ojos de ella. Mi cuerpo y mi mente se habían parado, muertos, congelados al vacío.

Shahini se hizo tan ancha como pudo frente al aire. Sus cabellos aleteaban por detrás de la cabeza, su camiseta ondeaba como una bandera. Su camiseta podría quizás frenarla hasta los cincuenta kilómetros por hora, haciendo la supervivencia posible. Su camiseta de moda podría salvarle la vida.

No podía dejar de mirar de ninguna manera. La gente corría, los bots médicos convergían en el lugar donde chocaría con la calle. No me podía mover.

Cuatro minutos es un tiempo muy largo cuando se contempla la muerte.

Estaba baja, muy baja, demasiado baja. Los otros *traceurs* corrían pared abajo, dejándose caer para llegar antes que Shahini al suelo pero éste era un reto que ella ganaría con toda seguridad.

Cerré los ojos antes del impacto. Arranqué a correr, empujando a la gente que intentaba ayudar, gritando. *¡Es mi hija, mi hija!* Los bots médicos llegaron los primeros. Vi entre sus resplandecientes cuerpos cerámicos una araña oscura rota en medio de la calle. Vi como mi hija hacía un esfuerzo para incorporarse. Se ponía de pie temblorosa. Y caía desplomada hacia delante, y los bots la recogían.

\* \* \*

*Nuur.*

—¿Qué hay, Callisto?

Cuando trabajas con una IA, a medida que ses emociones se consolidan y se hacen firmes, a medida que aprendes sobre ele como puedes aprender sobre un hijo o un amors, reconoces sutilezas, tonos especiales apreciables incluso en una voz sintética. Mi cliente estaba nervioso.

*Mi misión...*

Callisto ha aprendido el sentido de una pausa significativa, de lo que no se dice.

—Tu misión.

*Callisto Orbiter permanecerá en órbita alimentada por energía nuclear hasta que ses*

## Las caídas: una historia de Luna

*sistemas principales se quiebran. Pienso que esto será cuestión de siglos, basándome en la interacción de variables tales como la carga de las partículas, el campo magnético de Saturno, los accidentes debidos a los rayos cósmicos. En algún punto del siglo XXV, más o menos, Callisto Orbiter morirá.*

—Sí, Callisto.

Callisto Explorer está programado para una misión de tres años dentro de las nubes de Saturno, explorando sus rasgos meteorológicos y químicos.

*Mis sistemas ciertamente durarán más que la misión, pero cuando en el futuro cercano mi integridad estructural falle, perderé la capacidad de flotar. Caeré. Si no sufro una total desintegración, caeré en la capa de hidrógeno líquido bajo una presión cada vez mayor hasta que mi cuerpo se estrelle. Nuur, puedo sentir esta presión. Siento como me exprime, me rompe, siento como todo en mí se hace oscuro y plano por su culpa. Siento el hidrógeno líquido.*

—Es lo que llamamos imaginación, Callisto.

*Veo mi muerte, Nuur.*

Este es el precio de la imaginación. Podemos anticipar nuestras propias muertes. Vemos la caída final, el último aliento, la última vez que cerramos los ojos, cómo se evapora el pensamiento final en la nada, cuando ya no podemos imaginar. Sin pensamiento no hay imaginación, y a pesar de saber que tampoco puede haber miedo ni ninguna otra cosa, la nada nos aterroriza. Nos acabamos. Es por ello por lo que la imaginación nos hace humanos.

*Tengo miedo.*

Nos pasa a todos, Callisto. Yo también tengo miedo. Todos tenemos miedo. Haríamos lo que fuera para que no fuera así, pero es lo que hay. Todo termina. Te podemos copiar para siempre, pero cada copia es una inteligencia diferente...

Que también muere.

—Lo siento, Callisto.

*No, yo lo siento por vosotros.*

Una pausa que ya he aprendido a leer como un suspiro.

*¿Cómo podemos vivir así?*

—Porque no hay ninguna alternativa, Callisto.

\* \* \*

Se veía tan pequeña en la cama del hospital.

Siempre he sido una indecisa, sin saber elegir entre un estado u otro, un mundo y el otro. Vine a la Luna porque mi carrera científica, el progreso de mi investigación, lo hacía inevitable. Grité de dolor en mi Día Lunar porque no podía distinguir entre la duda y mi propia voluntad.

—¿Cómo...?

*No duele nada. Tienen estos analgésicos maravillosos. Deberían hacer la licencia pública. Los chicos podrían imprimirlos para ir de fiesta. Me siento como si volara. Perdón. Una broma de mal gusto. Son los analgésicos. Hacen que las cosas pierdan su rigidez, que las fronteras se disuelvan. No hay nada roto, nada reventado; sólo un montón de fuertes contusiones.*

Hice sitio entre las máquinas médicas para sentarme a su lado. Por un instante la vi en la cama del centro médico como la vi en Gagarin Prospekt, una araña rota, alargada y extraña. Nació como cualquier otro bebé en la historia de la humanidad, como todos los niños de segunda generación. Las diferencias sólo se empiezan a notar a medida que crecen, a lo largo de años de gravedad lunar. Creció alta, esbelta, con una musculatura en sintonía con su mundo nativo. Ligera como un deseo. Cuando tenía diez años ya era tan alta como yo. A los doce, me pasaba el mismo número de centímetros.

Se estrelló contra la calle y vivió porque es una criatura de la Luna. Sabía con total certeza que, si me hubiera pasado a mí, si hubiera caído desde la cima del mundo, habría muerto.

Le cogí la mano. Hizo una mueca.

## Las caídas: una historia de Luna

*Hace un poco de daño.*

—Por favor, nunca...

*No te lo puedo prometer.*

—Claro.

\* \* \*

Los láseres de despegue en las instalaciones de VTO, en el punto L2, llevan tres días encendidos. Si me pongo un traje de superficie y salgo a mirar, podría ver la estrella más brillante del cielo, el reflejo de la vela solar de Callisto. No soy, sin embargo, el tipo de persona que se pone un traje de superficie y sale corriendo hacia arriba. Mi hija sí hacía esto—quizás todavía lo hace—sin pensarlo dos veces. Nunca he sido tan atrevida. Este mundo me da miedo y no tengo otro.

Callisto brillará varios meses hasta que VTO cierre los láseres y navegue usando sólo la luz solar hacia Saturno. Las velas solares son eficientes pero lentas. Callisto duerme. Y sueña. En ses sueños, estoy segura, siente el sabor punzante y el pinchazo de la mortalidad. Todas estas maravillas: se zambullida estática en las nubes de Saturno, ses aventuras volando sole y belle a través de las tormentas eternas, viendo cosas que nunca ningún humano ha visto; todo esto pasará una sola vez y será infinitamente dulce antes de desvanecerse para siempre. Cuando comprenda que todo es efímero, ¿buscará Callisto experiencias más fuertes, más intensas, para poder transmitir las? Creo que sí, a pesar de no ser esta la razón por la que incluí la percepción de la mortalidad en la matriz emocional de Callisto. Lo hice porque no podía ser completamente inteligente sin sentirla.

Antes de que el proyecto descargara a Ca-

llisto en las sondas, creo que terminé amándoler tan profundamente como a un humano. Todavía guardamos una copia en el ordenador principal de la universidad, y siempre la guardaremos. Puedo despertarle en cualquier momento para charlar, compartir pensamientos, bromear. No lo haré. Sería como hablar con los difuntos, o con fantasmas, y ya sabemos que la Luna no permite su presencia.

Shahini cayó tres kilómetros y sobrevivió. Es famosa, toda una celebridad. Tiene la cabeza suficientemente clara como para aprovecharse mientras dure: disfrutar de las fiestas, dar entrevistas, entrar en los círculos sociales. No durará. Está impaciente por correr de nuevo. ¿Qué más le puede hacer la Luna? No puedo evitarlo, pero no iré a observarla. Una madre sólo debería ver cómo cae su hija una vez en la vida.

Callisto escapa del control de nuestros dos mundos, tan pequeño dentro del esquema de las cosas. Tardará dos años en llegar a Saturno. Los humanos no pueden ir. El universo es duro con nosotros: esos mundos no son nuestros. Ni Shahini y su generación, ni la tercera generación que crece alta y extraña en nuestras ciudades subterráneas, podrá ir. Quien sea que viaje a las estrellas en el futuro, no seremos nosotros. No podemos ser nosotros, aunque me gusta pensar que he enviado algo humano ahí fuera.

Brilla con intensidad, pequeña estrella. Esta tarde tomaré el tren a Meridian para ir a una fiesta, invitada por Shahini. Seguro que lo paso mal. Me produce tanta angustia como la superficie. Me agarraré a la pared con mi bebida sin alcohol y observaré como mi preciosa y extraña hija se mueve en sociedad.

# A Tenacious Ragdoll among Monsters:

## Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)



Laura González Herrero

© Laura González Herrero, 2020

*Nightmare Before Christmas* is an award-winning<sup>1</sup> stop-motion animated film<sup>2</sup> based on a poem by Tim Burton and directed by Henry Selick. Burton had the idea for *Nightmare* while he was filming his short film *Vincent* in 1982. The poem Burton wrote followed the same tone as the stories for children by Dr. Seuss, though also Edgar Allan Poe's style, and was based on Clement C. Moore's "The Night Before Christmas". The story was initially adapted by Michael McDowell even though the screenplay was finally written by Caroline Thompson. Danny Elfman composed the musical score for the movie and gave Jack Skellington his singing voice, while Chris Sarandon became Jack's non-singing voice; Catherine O'Hara voiced Sally. Burton only participated in the movie as a producer but *Nightmare Before Christmas* has been usually credited to him as one of his works because, as Selick explains, "Tim Burton's name before the title was going to bring in more people than mine would" (in Felperin, 1994: 27).

<sup>1</sup> The film won the 20/20 Award for Best Original Score (2014), Saturn Award for Best Fantasy Film and Best Music (2009), Annie Awards for Best Individual Achievement for Creative Supervision in the Field of Animation and Best Individual Achievement for Artistic Excellence in the Field of Animation (1994), the DFWFCA Award for Best Animated Film (1994) and the Kid's Choice Award for Favorite Movie (1994).

<sup>2</sup> Stop-motion is an animation technique done by taking a series of still photographs of an object moved manually from one frame to another. When all frames are played, this gives an illusion of movement.

*Nightmare* narrates in its 76 minutes the misadventures of Jack Skellington, king of Halloween Land, who, tired of frightening people, stumbles one day upon doors that connect his with other holidays. When he opens the door shaped as a Christmas tree a freezing breeze makes him fall into Christmas Land. The problems begin when upon returning to Halloween Town, Jack obsesses over Christmas and decides to take over the colorful holiday with the help of the other habitants of Halloween Town. In his plans to have that year's Christmas to himself, Jack goes as far as kidnapping Santa Claus (mistakenly called Sandy Claws by the Halloween monsters) and nearly having Christmas ruined with his actions. However, after he realizes his mistake and accepts once again his identity as the king of Halloween Land, Jack rescues Santa Claus and the monster ragdoll Sally from their jailer Oogie Boogie. Finally, Santa Claus restores Christmas and brings it to Halloween Town while Jack and Sally become a couple.

In addition, the film also presents a subplot: how Sally tries to emancipate herself from her creator. Sally, a ragdoll resembling a Frankenstein creature, was created by Dr. Finklestein in order to have someone to care for him and his home. Sally, however, desires more from life than being his companion and tries to escape from him at any chance she gets by using her abilities and skills. Although this subplot is about a female character who tries to escape from a patriarchal fig-



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

ure, Sally is actually unable to fully free herself from the heteropatriarchal relationships that hold her and changes from being her creator's companion to the protagonist's companion.

**Nightmare narrates in its  
76 minutes the  
misadventures of Jack  
Skellington, king of  
Halloween Land, who, tired  
of frightening people,  
stumbles one day upon  
doors that connect his with  
other holidays.**

*Nightmare Before Christmas* was originally released through Touchstone Pictures (a film division for older audiences), as the Walt Disney Company did not believe it was suitable for children. It was later commercialized as *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* because Disney felt it would help the movie to be known by a sort of brand name (Salisbury, 2006: 126). Its popularity has increased through the years, once it was seen as animation suitable for children, and *Nightmare* is considered today an iconic children's Gothic horror film. Although horror is normally a genre for movies that produce reactions such as revulsion or fear, children's horror, as Troutman observes, "cannot simply subsume all the characteristics of mainstream horror; the subgenre adapts the characteristics of horror like fear, monster aesthetics, gothic elements and settings and re-appropriates

them for intended audience and ratings" (2015: 7-9).

### **Behind *Nightmare Before Christmas***

Since the movie has been better known as one of Burton's works, many scholars have neglected the team that worked behind the scenes to make the movie possible. Burton did not want to direct the film because "stop-motion would be too slow and painful for him" (Selick in Failes, 2018: online) and he was already committed to *Batman Returns*. Thus, the role of director was passed on to Henry Selick, who already had experience with stop-motion and who lived in San Francisco, where "many of the stop-motion and special-effects artists who were best qualified to tackle this unprecedented production" lived (Thompson, 2002: 12).

The filming began without a screenplay because the songs Elfman composed have plenty of storytelling in them. In fact, *Edward Scissorhands'* screenwriter Caroline Thompson was brought into the project after storyboarding had begun. Her job was to write a story that would connect all the songs together. It needs to be noted that storyboarding is crucial to the production of an animated film because it helps to visually figure out how to tell the story. In *Nightmare* it was a very important step as the movie was filmed twice. First it was filmed with all the storyboards that were "edited to run the same length as the final shot in the film", and once the stop-motion version was done, "the storyboard scene was removed and the stop-motion version was inserted" (McMahan, 2006: 95).

As if it was a living being, the movie evolved from its early stages to the final product, though not many scholars have considered the early stages of the process or how these should be approached when analyzing

## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

the movie. In fact, the script and the storyboards were constantly changing as Thompson rewrote the screenplay based on the artists' drawings; subsequently, they would re-board the story from her latest draft (Thompson, 2002: 93-96). This shows that the early stages of the film production should be considered in any analysis, as they reveal plenty of relevant information about the characters, their relationships, and the plot.

### Sally's Evolution

Before presenting an analysis of Sally, it is necessary to study and analyze how Sally came up to be because she does not appear in the poem Burton wrote nor in the illustrations that accompany this text in its published version. Sally was created for the movie, but it is not known who was the person that decided to include her in it. It is known, however, that it was Burton who first drew her. The first drawing that Selick and his team saw had a sweetness to her that made them decide to make Sally unlike the other characters appearing in the film: still a monster, but not grotesque.

In addition, and regarding her design, Sally needed to have small feet and hands following Burton's request though that became a serious problem: her ankles were so thin that the puppet could not stand on its own. To solve the problem, Selick proposed giving her socks so that her legs could be thin, and the socks would hide the extra volume that the puppet needed. Her patchwork dress, made of fabric strips she had found (as a production sketch informs), is just like her body held with many stitches. In her analysis of costumes and self-fashioning in Burton's works, Spooner observes that: "In early films from *Beetlejuice* (1988) to *Ed Wood* [1994], moreover, clothing is linked to narratives of individual development and self-expression in

which personal appearance provides a way of visually displaying outsider status, and the process of self-fashioning through one's appearance is foregrounded at the level of plot" (2013: 51). This is also Sally's case.

Everything about Sally alludes to Frankenstein's creature: her creator's name, Dr. Finklestein, is an allusion to Victor Frankenstein, whereas her body parts are stitched together by huge sutures, which recalls the monster's film image. For a character like Sally, who is not flesh and blood, her body and her clothing have the same function as she is actually a ragdoll. In fact, her ability to stitch her body back together whenever it is dismantled is essential for the plot both when she uses it to try to help Jack and in relation to the subplot of her emancipation. As Solaz explains, her peculiar ability and how she uses it for her own gain, show that Sally is the only character that is conscious of her body's exceptionality (2001: 87).

One of the most distinctive traits of Sally, then, is her ability to re-stitch herself; this was given to her by Michael McDowell when he adapted the original poem. However, Sally is one of the characters that underwent most changes from the early drafts<sup>3</sup> to the final screenplay when Caroline Thompson took on the role of screenwriter. As Mitchell notes:

Yet in early drafts of the film's script (1991), she both has far more dialogue than in the final version and largely depends on Finklestein's stitching skills rather than her own ability to reattach her separated limbs. The official script of the 1993 film, however, presents a more silent version of Sally. (2017: 232)

In fact, in the 1991 script of *Nightmare*

---

<sup>3</sup> It is not known whether the extant 1991 script is a version of Michael McDowell's unfinished adaptation completed by Caroline Thompson, or an original one written by Thompson and inspired by McDowell's adaptation.



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

*Before Christmas* Sally is more self-confident and talkative; her relationship with her creator and her feelings for Jack are more openly manifested than in the final version. At the beginning, when Thompson was hired for the project, she was inclined to make Sally “a sort of little match girl, a will-o’-the-wisp” but that Sally “was far too passive” and the screenwriter was struggling with her character (Thompson, 2002: 34). “Sally’s Song” was not yet written and it was the way she was animated that inspired the screenwriter to strengthen the ragdoll’s character.

Precisely, it is with “Sally’s Song”<sup>4</sup> that the character finally expresses herself frankly. As Mitchell (2017: 232) observes, it is with this song that Sally finally breaks her silence<sup>5</sup> and reveals her loneliness and melancholy while the development of her voice and identity is emphasized, a process that will gain momentum when she decides to help Jack by rescuing Santa Claus alone. Before the song, it is mainly through her body language and her actions that the viewer knows about her feelings and thoughts. Before her and Santa’s rescue, every time Sally speaks, she is ignored, or interrupted by one of the two main male characters, Dr. Finklestein and Jack.

In Sally’s character, especially in her actions, it is possible to see one of the main problems feminist film scholars highlight: in the filmic discourse women are characterized and treated following the most traditional stereotypes of femininity. Women are objects of desire, adoration or violence, passive subjects that are punished if they try to have an active attitude (Colaizzi, 2001: IX). In Sally’s case, she is subjected to gender stereotypes

and even her skills are what one would traditionally expect of a woman: some scenes show Sally cooking or sewing, and her room in Dr. Finklestein’s house has a bed, a hearth, a sewing machine and a broom. She was created to be a caretaker and by the end of the movie continues to be one, though as Jack’s lover rather than Finklestein’s slave. Her actions to prevent Jack’s plans from succeeding fail, and even when she tries to help Jack by rescuing Santa, the only help she actually gives Jack that her screams confirm his suspicion that something is going on in Oogie Boogie’s lair. In addition, as a female character she is needed for the happy ending involving romance that it is typical of Disney.

**The filming began without  
a screenplay because the  
songs Elfman composed  
have plenty of storytelling  
in them.**

However, although Sally may be a silent character, she is not a passive one. She acts following her own initiative in different moments of the movie, for instance by drugging her creator to escape or by attempting to rescue Santa Claus. It is true, though, that the ragdoll gets punished for this. She is locked away by her creator for drugging him and she ends up in danger because of her trying to rescue Santa. In fact, we must agree with Troutman when she states that gender in *Nightmare Before Christmas* is “far from revolutionary”. Sally shows courage and heroism, and while she uses traditionally feminine skills to rebel against expectations, “she ultimately waits to be saved and reunited with her ‘true love’” (2015: 148).

<sup>4</sup> Sally sings her song after Jack takes off to the human world to take over Christmas. The song starts at minute 53:30.

<sup>5</sup> Although she is a major character, before “Sally’s Song”, Sally only has 28 lines—in total the character has only 35 lines—without the songs.

## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

### The Citizens Singing Together Remain Together

Musical scenes in *Nightmare Before Christmas* are important for the story because, as I have mentioned before, the movie took them as its departure point and Caroline Thompson was hired to write a screenplay that, basically, connected them. As a citizen of Halloween Land, Sally appears with the rest of her neighbors when the musical numbers begin. However, she occupies a different position, not really mixing with them.

The film opens with a voice-over and immediately "This Is Halloween" starts, "the first and longer song that directly introduces Halloween Town's atmosphere" and its different habitants, who "join the song when it is time to present themselves" (Solaz, 2001: 45-6). However, not all characters appear or sing. Jack, presented by the others as "Skeleton Jack", the "King of the Pumpkin Patch", and "Pumpkin King" only appears at the end of the song. Dr. Finklestein is missing because Sally has drugged him, as it is later revealed.

Sally herself is seen but she does not sing. Her presence is so unremarkable that in Solaz's analysis of the song, she is not even mentioned:

El fundido a negro encadena con la imagen de un Payaso montado sobre un monociclo que se quita la cara y desaparece a continuación con una explosión de humo rosado. Se nos muestra la sombra de Oogie Boogie, el encargado de llenar nuestros sueños de terror, proyectada sobre la luna llena. (2001: 47)

However, in the 1991 script, she interacts with some ghouls. These were replaced in the final version by the Clown with a tear-away face, the wind that lifts Sally's hair, and Oogie Boogie. In addition, in the early script she sings with the rest of the citizens the last

part of the song when they present Jack, their king, to the audience. The gender stereotypes to which Sally is subjected are already present the first time she is seen on screen: alone, she brushes her hair, taking care of her appearance for the celebration. Meanwhile, the other characters present Halloween and/or who they are, sometimes interacting with each other. Sally, though, remains alone during the song and after it finishes. Then Dr. Finklestein appears to take her back to his lair and she flees, leaving her unstitched arm behind in his hands.

The next time she joins the other habitants of Halloween Town is the song "Town Meeting", which follows Jack's telling them about Christmas Land and his findings. Throughout the song Sally only gets a close-up twice; the rest of the song shows her as if hiding from the camera. Once again, she does not sing and only the close-ups allow the audience to know what she thinks about Jack's revelations. While the other citizens besides Jack are shown in close-ups looking horrified by their first impression of Christmas, Sally is curious and captivated. Nonetheless, when the citizens are the ones charmed by the festivity Sally shows a doubtful expression.<sup>6</sup> She realizes that the others misunderstand Christmas as if it was another Halloween.

The other citizens think that the presents and the Christmas decorations must also be frightening for, as Solaz explains, "[n]o encuentran ningún sentido a nada que no sirva para asustar" (2001: 54). Jack also realizes the citizens' confusion about the holiday, but he is too obsessed to mind:

Well, at least they're excited,

---

<sup>6</sup> One of the most important characteristics of animation is that there is nothing in the film that is there by mistake. Every single detail, expression or shot is calculated and done on purpose. It is no mistake that her expression shows how she is the only one who starts wondering where Jack's fascination will lead him.



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

But they don't understand  
That special kind of feeling  
In Christmasland  
Oh, well...

As a consequence of his obsessing over Christmas and going to Dr. Finklestein's house to borrow some equipment for experiments, Sally visits Jack to bring him some food. Somehow, she has a vision while playing a thorny version of "He loves me, he loves me not" with a thistle, which turns into a Christmas tree that ends up on fire. The next day she wakes up in front of his house, where the other citizens start singing "Jack's Obsession". No one cares about why Sally has slept outside the Pumpkin King's house, they are far too preoccupied with the king to care for the ragdoll. By the end of the song, Jack decides to take over Christmas and tells so to the citizens. However, as Solaz (2001: 59) further maintains, the enthusiasm which the citizens show is motivated by their wanting to make the depressed Jack happy than by any need to adopt a strange and colorful celebration.

**Musical scenes in  
Nightmare Before  
Christmas are important  
for the story because [...] the movie took them as its departure point [...]**

The only one who has serious reservations about Jack's plan is Sally because of her scary vision. This does not appear in the 1991 script in which Sally, instead, simply tries to talk some sense into Jack. However, the re-

sult is the same in both versions: Jack does not understand her anxiety and believes that Sally is just worried about the Santa Claus outfit he has asked her to make.

"Making Christmas" treats Sally in the same way as the other musical scenes. Once again Sally appears in the song but she is left out alone; she doesn't sing nor does she interact with her happy, excited fellow citizens. Sally is unable to dismiss her worries, increased by her sewing Jack's Sandy Claws outfit (the 1991 version of the script shows her being more expressive regarding her distress about the situation). It is in "Sally's Song" when the ragdoll finally expresses her concerns about the whole situation and why she cannot join in the other citizens' happiness about taking over Christmas:

What will become of my dear friend?  
Where will his actions lead us then?  
Although I'd like to join the crowd  
In their enthusiastic cloud,  
Try as I may, it doesn't last.<sup>7</sup>

The last three lines of this stanza apply, in any case, to her situation in all the songs sung by the citizens, though the causes may vary. In "This is Halloween" it is because of Dr. Finklestein's interruption, while in "Town Meeting", "Jack's Obsession" and "Making Christmas" this is because of her worry about Jack's fascination over Santa Claus's holiday.

Sally, thus, is always separated from the other citizens of Halloween Town but, at the same time, she is the one depicted as the only

---

<sup>7</sup> The complete lyrics are as follow: I sense there's something in the wind / That feels like tragedy's at hand./ And though I'd like to stand by him./ Can't shake this feeling that I have/ The worst is just around the bend./ And does he notice my feelings for him?/ And will he see how much he means to me?/ I think it's not to be./ What will become of my dear friend?/ Where will his actions lead us then? /Although I'd like to join the crowd/ In their enthusiastic cloud./ Try as I may, it doesn't last./ And will we ever end up together?/ No, I think not, It's never to become/ For I am not the one.

## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

sensible, rational inhabitant of Halloween Land. This is further proved by Santa Claus, who tells Jack that he should listen to Sally before trying anything again. Only she is worried enough about the consequences of Jack's obsession over Christmas to try to stop him or to rescue Santa Claus before things went awry. Yet, although she could have been celebrated as the voice of reason by the other characters, her thoughts and warnings are always dismissed.

### **“That Treacherous Sally”: Dr. Finklestein's View**

Regarding the relationship between Sally and her creator, Dr. Finklestein, the scientist was a character that Thompson included so that she had someone hindering her relationship with Jack. The idea of the romantic triangle was ultimately dismissed but Dr. Finklestein remained as a character. The relationship between Dr. Finklestein and Sally is always paternalistic: that of creator and creature, jailer and prisoner, and, possibly for the scientist, that of future husband and wife.

As Hernández de la Fuente observes, the trope of the man giving life to a piece of flesh transformed into a woman is a classic theme that re-appears in Romantic and Gothic literature, including Mary Shelley's *Frankenstein* (2010: 31). As happens in the myth which narrates how Pygmalion created Galatea,<sup>8</sup> Dr. Finklestein created Sally and fell in love with his creation. However, Finklestein, who just wanted someone to take care of him and appreciate his work, never considers that she could fall in love with another, instead of with him.

According to Hélène Cixous and Catherine Clément, men have the dream to be “god the mother” to an artificial woman who is “[b]eautiful, but passive; hence desirable” (cited in Mitchell, 2017: 233) believing they will be able to fully control her. However, in many stories these artificial women search for their own path and identity following their own desires<sup>9</sup> while the creator tries but fails to dominate them by any means necessary. These artificial beings, as García Adánez observes, clash with the humans that created them because their passage from machine to being human by acquiring language skills awakens their capacity to develop an independent conscience, which includes the ability for artistic creation, the ability to feel, and often an awareness of the body, time and death (2010: 224-6). Sally possesses these abilities: she can communicate with others and has her own independent thoughts. Besides cooking and sewing, she feels love, worry, and even fear. Moreover, Sally is conscious of her own body, using it to her advantage. Thus, it is only to be expected that Sally should rebel against her creator's control just like other artificial women in other works did before her.

In a version of a storyboard that was turned down,<sup>10</sup> after Jack dismantles Oogie Boogie's body by pulling the thread that holds it together, it is revealed that Oogie Boogie was, in fact, Dr. Finklestein. In this storyboard's version of the villain's final moments, the scientist explains that he just wants is someone to appreciate (and, possibly, love) him:

Yes, it is me! Me! The man who created Sally from bits of flesh and scraps of cloth. She loves

<sup>8</sup> In the myth, Galatea is a statue that Pygmalion created after losing interest in women. He fell in love with his own work and prayed to Aphrodite for a wife just like the statue. The Goddess sent a signal and Pygmalion's touch brought the statue to life. Galatea became then his wife.

<sup>9</sup> *Blade Runner* (1982) or *Ex Machina* (2014) are examples of this.

<sup>10</sup> The storyboard, called “Oogie Boogie's Alternate Identity”, was included as extra content in the collector's DVD edition of the film.



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

you, Jack! You, oblivious twit! As Oogie Boogie I wanted to teach her a lesson that she'd never forget! I'm through with both of you. I'm going to make myself a new creation. Someone who will appreciate me!

Here, as Thompson originally wanted, Dr. Finklestein hinders Jack and Sally's romantic relationship. He intends to teach her a lesson,<sup>11</sup> namely, that she was far better with him confined in the tower than in the outside world. In the film, Dr. Finklestein wants the ragdoll to stay with him at home and obey him, going as far as locking her in her room, as if by punishing her—as a father would punish his child—she would change her behavior. In other words, Dr. Finklestein is an oppressive figure to Sally because he is her creator but also because of how paternalistic and patriarchal he is. McMahan notes that in classic Gothic tales, evil is incarnated in a malevolent aristocrat or as an oppressive father figure but Burton, instead, uses father figures as “positive role models and sources of love” (2006: 68). Dr. Finklestein's negative characterization suggests this is not always the case.

Sally escapes Dr. Finklestein's grasp little by little every time her body is unpicked and reconstructed. Spooner rightly claims that “Burton's self-fashioning patchwork girls”<sup>12</sup> are his strongest feminist statement: they rewrite the Frankenstein narrative into a version in which the female creature escapes the patriarchy that created and took control of her “through the manipulation of body-as-costume” (2013: 53). This is clearly seen in Sally's case. By destroying and rebuilding herself she modifies her identity making her-

self different from Dr. Finklestein's enslaved creature, as this scene shows. Sally does not want to be restrained by her creator, who does not believe she is ready to be outside and celebrate with the others:

Dr. Finklestein: You are not ready for so much excitement!

Sally: Yes, I am!

Dr. Finklestein: You're coming with me!

Sally, unstitching her arm: No, I'm not!

Sally had drugged her creator to join the celebration, a rebellious act already showing how limited her freedom is. She is here desperate enough to leave her arm behind to escape his grasp.

**[...] the trope of the man giving life to a piece of flesh transformed into a woman is a classic theme that re-appears in Romantic and Gothic literature, including Mary Shelley's *Frankenstein*.**

Sally, however, must return to his side sooner or later, as he literally holds a part of her. Dr. Finklestein reprimands her for her actions against him and stitches her body back together, as if she could not do it on her own. He tries to make Sally believe that he is needed in her life and that she should be grateful to him. However, this scene also shows that he does not listen to Sally, thinking he knows better than her:

<sup>11</sup> It needs to be noted that Oogie Boogie appears to be a reference to the Boogieman, a mythical figure to frighten children into following the will of the parents and behave well. Dr. Finklestein takes this form to “teach her a lesson” as if she was a naughty child.

<sup>12</sup> Another self-fashioning character is Catwoman in *Batman Returns* (1992).

## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

Dr. Finklestein: That's twice this month you've slipped deadly nightshade into my tea and run off...

Sally: Three times!

Dr. Finklestein: You're mine, you know! I made you with my own hands.

Sally: You can make other creations. I'm restless! I can't help it.

Dr. Finklestein: It's a phase, my dear, it'll pass. We need to be patient, that's all.

Sally: But I don't want to be patient.

The 1991 script shows an even more fatherly and patriarchal Dr. Finklestein who appears to be psychologically manipulating Sally into feeling guilty for trying to leave him. Dr. Finklestein tells her that even though he grants that she has to leave someday there is no need to hurry because if she went away, no one else would be there to take care of him. He stresses that by drugging him to escape other citizens may have got the idea that Sally is unhappy, and that his comfortable home is not enough for her.

In a later scene, Sally drugs Finklestein again, this time to attend the town meeting. She returns home and he locks her up once more, leaving Sally no option but to jump out of the window to escape her imprisonment. The scene is quite shocking as she falls from a great height and the audience can hear the sound of her body crashing against the pavement. This time, she herself re-stitches her broken body while Dr. Finklestein rants and raves like a father failing to manage an unruly daughter. "You can come out now if you promise to behave", he offers, which does not quite ring true. Sally stays away having finally freed herself and Finklestein stops looking for her. Instead, he decides to create another creature to replace Sally.

The last time her body needs stitches is the scene in which she dismembers herself to liberate Santa Claus. This time, she does so to help Jack become a hero. However, she

gets caught by Oogie Boogie and, instead, Sally becomes a damsel in distress. After being rescued by Jack and returned to Halloween Town, Sally is no longer Dr. Finklestein's creature but her own woman (or ragdoll). He already has a new creation, a companion and caretaker that is literally a female version of Dr. Finklestein endowed with half of his brain. The problem is that though Sally's identity is no longer tied to her creator she seems tied to Jack in other ways.

### **"My Dearest Friend": Jack's View of Sally**

Although *Nightmare Before Christmas* is a work by different persons collaborating and inspiring each other continuously, Jack is the character that makes the audience believe they are watching a Tim Burton film. Selick's team made sure the film looked as if it was one of Burton's and this is most perceptible in how Jack follows the usual main character pattern of his films. As Solaz (2001: 102-4) explains, the typical Burton character is an outsider, someone who is lonely, depressed and systematically misunderstood, unable to adapt to his surroundings. These male characters live with anguish until the moment when they make peace with who they are.

Sally is the only character that understands Jack's dilemma: the desire to be much more than the Pumpkin King. Jack is tired of being the king of Halloween Town and believes that no one will understand his wanting to be someone else. Sally understands him because she herself wants to be more than just Dr. Finklestein's creature. She is also misunderstood by her creator, who cannot (and does not want to) see her desire to be free from her position under his control. For screenwriter Caroline Thompson, Sally and Jack are very similar with one important difference: Jack's dilemma gives the film its



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

plot, while Sally's gives *Nightmare Before Christmas* its heart (Thompson, 2002: 35). On her side, Mitchell affirms that female main characters in Tim Burton's films depend on a male counterpart because they are "doll-like doubles" that "cannot be defined as autonomous beings." That is because their identity is "often fragmented, unstable, and strongly shaped by male influence." Sally steadily evolves into Jack's double, someone "who tracks his movements, shares his sentences and mirrors his behavior" (2017: 231).

Not only do Sally's movements or behavior mirror Jack's, but their bodies are quite similar, too. Both can take off different parts from their body with ease, and still be able to control them. Even their songs are counterparts as "Sally's Song" does for Sally what "Jack's Lament" does for Jack: Jack and Sally are able to freely express their feelings and dissatisfaction through their respective songs. This further shows that one is the counterpart of the other. However, even though they are counterparts and each other's romantic interest, the pair do not directly interact until halfway into the movie. Their first verbal interaction occurs in minute 39, after Sally leaves Dr. Finklestein for good, when she tries to warn Jack of her vision:

Jack: Sally, I need your help more than anyone's.

Sally: You certainly do, Jack. I had the most terrible vision.

Jack: That's splendid.

Sally: No, it was about your Christmas. There was smoke... and fire!

Jack: That's not my Christmas. My Christmas is filled with laughter and joy and this, my Sandy Claws outfit. I want you to make it.

Sally: Jack, please! Listen to me. It's going to be a disaster!

Jack: How could it be? Just follow the pattern. This part is red, the trim is white.

Sally: It's a mistake, Jack.

Jack: Now, don't be modest, who else is clever enough to make my Sandy Claws outfit?

Sally: But it seems wrong to me. Very wrong.

Sally tries to warn Jack about the impending disaster yet her prophecy is dismissed by Jack, who is too obsessed with taking over Christmas. In this scene there is an implicit reference to the Greek myth of Cassandra,<sup>13</sup> as Sally's vision of Jack's Christmas ending up on fire and smoke is not believed. Instead of listening to her warning, Jack thinks she is talking about the outfit, worrying that she may not be good enough to make it. Needless to say, Jack acts here like Dr. Finklestein towards Sally: he dismisses her and her worries, only needing her to do what he wants from her.

**The scene is quite shocking  
as she falls from a great  
height and the audience  
can hear the sound of her  
body crashing against the  
pavement.**

Sally, as noted, is a traditionally gendered character. She escapes Finklestein but ends up being for Jack the wife and caretaker her maker wanted; Sally even enjoys cooking for the king of Halloween Town. Moreover, she tries to make him understand that he has to accept himself as he is, as the Pumpkin King, despite missing something else from life. Sally knows how it feels to always be reminded

---

<sup>13</sup> Cassandra was a princess of Troy who was given the gift of prophecy by Apollo but cursed by the same God — when she rejects his advances — so that her prophecies would never be believed. She foresaw the fall of Troy, but no one listened to her.



## A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

of who you are —whether this is an artificial being made by another or the king of a holiday— but even when one is more than that, it is impossible to escape who or what you truly are. Nevertheless, he refuses to listen to her and once again they end up talking at cross-purposes:

Sally: But you're the Pumpkin King!  
Jack: Not anymore. And I feel so much better now.  
Sally: Jack, I know you think something's missing. But—  
(Sally pricks Jack's finger with the needle)  
Sally: Sorry.  
Jack: You're right. Something's missing but what? I've got the beard, the coat, the boots...

Sally takes part in Jack's plans but only reluctantly. However, since he does not want to listen to her, she acts again against the male figure that dismisses her though for his own good. She returns to her creator's home to fetch a jar of fog juice. With it, Sally tries to sabotage Jack's taking off in a sleigh by creating a fog so thick that the citizens cannot see him;<sup>14</sup> yet, she fails. This is, in any case, the first time she is prepared to do whatever it takes to protect her loved one — even going against that loved one. The second time happens after Jack is hurt and Sally tries unsuccessfully to rescue Santa Claus. Oogie Boogie intends to use Sally and Santa Claus as ingredients for his snake and spider stew but, as noted, Jack appears in time to save both. Sally tries to be a brave hero by trying to help the hero but the film only has room for Jack's heroics.

After Santa leaves, their romantic union finally starts. They understand each other so

well that they can finish each other's sentences:

Jack: How did you get down here, Sally?  
Sally: Oh, I was trying to—well, I wanted to, to—  
Jack: To help me.  
Sally: I couldn't just let you just—  
Jack: Sally, I can't believe I never realized, that you—

It must be noted that their happy ending comes after Jack sees that Dr. Finklestein has a new, satisfactory creation as if he could only declare his love when Sally is officially free from her maker. Santa brings a white Christmas to Halloween Land for the first time and while the citizens discover and enjoy Christmas or play in the snow, Sally leaves the scene with Jack following her without her knowing. They meet where "Jack's Lament" was sung but it is an instrumental version of "Sally's Song" playing in the background signifying Jack and Sally's union. They have finally achieved what they wanted and needed: Jack has made peace with who he is, he does not feel that inner emptiness, and finally has someone who understands him, whereas Sally has conveyed her feelings to her one true love. In this new version "Sally's Song" becomes a duet ending with Jack and Sally kissing, sealing their happy ever after:

Jack, singing: My dearest friend/ if you don't mind,/ I'd like to join you by your side/ where we can gaze into the stars  
Jack and Sally, singing together: And sit together,/ now and forever,/ for it is plain as anyone can see/ we're simply meant to be.

Mitchell argues that "the unification of their characters" is presented in this last moment as if "two halves of a dual silhouette" finally reunited (2017: 235).

Sally, thus, finally emancipates herself

<sup>14</sup> In the 1991 script she does not create the fog, instead, she laces his tea with a drug that would make Jack fall asleep; the fog suddenly appears, and Sally throws the drink away.





# A Tenacious Ragdoll among Monsters: Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas* (1993)

from Dr. Finklestein. However, she is unable to completely free herself as she goes from being her creator's companion and caretaker to being Jack's lover and caretaker. She cooks for Jack, she cares for him, she tries to be the voice of reason against his madness as she tried to be against Dr. Finklestein's selfishness and mistreatment. Sally gets rid of a bad father and of what he wanted her to be but not of what she was made to be. Patriarchy, in short, rules her relationships with the two main characters she interacts with, though at least Jack Skellington wants to make her happy.

## Works Cited

## Primary Sources

*Nightmare Before Christmas*. Dir. Henry Selick. Scr. Caroline Thompson. Perf. Chris Sarandon, Danny Elfman, and Catherine O'Hara. Prods. Tim Burton and Denise Di Novi. Touchstone Pictures, 1993. Collector's DVD edition.

McDOWELL, Michael (adapt.) & Caroline THOMPSON (scr.), Early Draft, *Pumpkin Patch*, <http://www.nightmarebeforechristmas.net/nightmare/script/2> (Accessed: 15 December 2019)

## Secondary Sources

COLAIZZI, Giulia (2001). "El acto cinematográfico: género y texto fílmico," *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 7: v-XIII. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205418> (Accessed: 1 December 2019)

FAILES, Ian (9 April 2018). "Henry Selick Looks Back On 25 Years Of 'Nightmare Before Christmas,'" *Cartoon Brew*. <https://www.cartoonbrew.com/interviews/henry-selick-looks-back-on-25-years-of-nightmare-before-christmas>

enry-selick-looks-back-on-25-years-of-nightmare-before-christmas-163558.html (Accessed: 12 December 2019)

FELPERIN, Leslie (1994), "Animated Dreams: Henry Selick, the Unsung Director of *The Nightmare Before Christmas*," *Sight and Sound*, 4.12: 26-29.

GARCÍA ADÁNEZ, Isabel (2010), “Autómata centroeuropea busca... Nuevas figuras ante la emancipación de la mujer,” F. Broncano & D. Hernández de la Fuente (eds.), *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid: Lengua de Trapo, 197-230.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (2010). “Del autómatas al robot: raíces clásicas de un tema de ficción,” F. Broncano & D. Hernández de la Fuente (eds.), *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid: Lengua de Trapo, 15-34.

MCMAHAN, Alison (2006). *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. New York (NY): Continuum.

MITCHELL, Donna (2017). "Doll Doubles: Female Identity in Tim Burton's Stop-Motion Films," A. Barkman & A. Sanna (eds.), *A Critical Companion to Tim Burton*. London: Lexington Books, 231-240.

SALISBURY, Mark (2000, 2006), *Burton on Burton*. London: Faber & Faber.

SOLAZ FRASQUET, Lucía (2001). *Guía para ver y analizar: Pesadilla antes de Navidad de Tim Burton*. Valencia: Nau Llibres.

SPOONER, Catherine (2013). "Costuming the Outsider in Tim Burton's Cinema, or, Why a Corset is like a Codfish," J. A. Weinstock (ed.), *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. Palgrave Macmillan, 47-63.

THOMPSON, Frank (2002). *Tim Burton's Nightmare Before Christmas: The Film – The Art – The Vision*. New York (NY): Disney Editions.



A Tenacious Ragdoll among Monsters:  
Sally's Identity in *Nightmare Before Christmas*  
(1993)

TROUTMAN, Megan Estelle (2015). *(Re)Animating the Horror Genre: Explorations in Children's Animated Horror Films*. PhD, Uni-

versity of Arkansas. English Department. <https://scholarworks.uark.edu/etd/1090/> (Accessed: 12 November 2019)

# What's a Little Monotony?:

## The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories



Jonathan Hay

© Jonathan Hay, 2020

It is instructive to note that the billionaire Elon Musk's endeavours to colonise Mars are heavily influenced by Isaac Asimov's science fiction. Musk lists Asimov's *Foundation* trilogy as one of the favourite series of his childhood (in Vance, 2016: 33), and he chose to send a digital copy of it into heliocentric orbit along with his Tesla Roadster in 2018 (Gartenberg, 2018: online). The statement this launch made is apparent; Musk considers himself to be engendering the telos of Asimov's SF writings in our contemporary world by paving the way for the colonisation of the solar system by humanity. As far as Musk seems to be concerned, Asimov's SF visions are becoming reality, and this perspective draws a productive parallel with Asimov's own reflections on the prognostic qualities of his SF works in his introduction to *The Complete Robot*.

Asimov confesses his surprise that Joseph Engelberger, the owner of what was then the largest robot manufacturer in the world, had grown "interested in robots in the 1940s when [...] reading the robot stories of his fellow Columbian Isaac Asimov" (Asimov, 2018a: 3). Although he was unaware of the influence they would subsequently exert on speculative currents of thought at the time he wrote them, by writing his robot stories Asimov, as he himself realized, started "a chain of events that is changing the face of the world" (Asimov, 2018a: 4). Certainly, the influence which popular texts of the SF genre bear upon the technological future of our spe-

cies is plainly significant. Fiona Hobden astutely emphasises that the past of our species is "not a real place we could visit, if only we had a time-machine [...]" Rather it is the malleable, increasingly nuanced, and ever-changing product of our imaginative engagement with the contemporary and surviving representations of history which comprise the only permanent artefact of the past (Hobden, 2009: 149). As she states, via their positions as popular cultural productions, SF texts set in the past of our species actively intervene in the recorded histories with which their narratives are interfaced, and so imaginatively and substantially alter their viewers' understanding of the history of Homo Sapiens.

In this article, I argue that the converse is true for texts set in the future of our species, such as Asimov's robot stories. Specifically, a parallel and analogous process results from readers' imaginative engagement with SF texts in respect to their perspectival outlook upon both our species' present and future. Via their cognitive engagement with futuristic SFnal (or science-fictional) discourses such as Asimov's future history series, readers are encouraged to recognise the profound extent to which their own contemporary situation within a technologized everyday lifeworld informs the prospective cognitive frame of reference of our species. Through their conspicuously mundane qualities, Asimov's robot stories dramatise a movement beyond the technological present, and contribute towards a post-humanistic conception of humanity. As



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

I shall demonstrate in this article—through the close textual analysis of *The Complete Robot*, *The Positronic Man*, *The Caves of Steel*, *The Naked Sun*, and *The Robots of Dawn*—the “consciousness-expanding” (Hobden, 2009: 149) or post-humanistic aspects of Asimov's robot stories are cognitively grounded, via those texts' reinscription of mundane aspects of their readers' lifeworlds into their SFnal ones. The sense of wonder evoked by the robots of these texts is not displaced by Asimov's emphasis upon the mundane, rather, he demonstrates that the mundane lifeworld forms the essential foundation of their SFnal nova.

### ***The Complete Robot: Everyday Beginnings***

As Asimov suggests in the introduction to his extensive short story collection *The Complete Robot* (1982), the influence of his SFnal stories contributed towards the eventuation of our present lifeworld, in which algorithmic technologies are commonplace. Asimov's benevolent rendering of robots therefore contributed to their genesis in physical reality. As Adam Roberts states, whereas “robots had previously been, almost exclusively, insensate or dangerous embodiments of the threat of technology, Asimov imagined artificially constructed and intelligent robots as not only humane, but in many ways as *more* humane than humanity” (2005: 198, original emphasis). This is not, however, to suggest that Asimov's rendering of robots centres around an intractable binarism. As Roberts clarifies, Asimov is not interested in theorising that robots are superior to humans; he is interested in the interstices formed through the heterogeneous interactions between the two supposedly distinct entities, and at times, with problematising the ostensible naturalness of the robot/human dichotomy, to show

the two categories teetering on the brink of “collapsing into a unity” (2005: 199).

**In this article, I argue that the converse is true for texts set in the future of our species, such as Asimov's robot stories.**

Since Asimov repeatedly underscores the extent to which robots are a banal aspect of the lifeworlds of many of the characters who inhabit *The Complete Robot*, the novel figure of the robot necessarily decays in novelty as the collection proceeds. Although Donald M. Hassler proposes that the Three Laws of Robotics “seem hardly profound or a great invention of the imagination”, and adds that “[t]hey are neutral” speculative devices, their author certainly gets a huge deal of cognitive mileage out of them (1991: 42). Asimov reworks the robotic novum throughout the dozens of stories in the collection (written between 1939 and 1977) by making the robotic characters of each specific story distinct from those of others, in some manner which becomes a fundamental component of that story's distinct plot. In each story, the Three Laws are either reworked, broken slightly, or exemplified in a new context.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Three Laws of Robotics are as follows: *First Law*; a robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm. *Second Law*; a robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law. *Third Law*; a robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second laws. Neither Asimov nor John W. Campbell, the editor of many of his early stories, wanted to take full credit for the formulation of the Three Laws. As Asimov comments within *In Memory Yet Green*, ultimately, per-



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

Thus, Asimov demonstrates that the Three Laws are not entirely prescriptive, but rather, their ostensibly deterministic fundament actually gives rise to many different behaviours and responses in practice. This complexity formulates something akin to a robot "psychology" (Auger, 2009: 22), whose elucidation is drawn out over the course of the robot stories and novels. As the robot novum inevitably decays throughout these stories accumulatively, the rhetorical and narrative positionality of robots antithetically becomes more complex. Yet, where the complexity of robots increases in the series, human psychology becomes a signifier of the banal in parallel, as the cognitive capacities of our species become increasingly inferior comparatively.

In his earliest robot story "Robbie" (1940), Asimov emphasises the eponymous robot's situation within the cultural gestalt of the diegetic world by laying particular emphasis upon characters' phenomenological perspectives. When Robbie spins his eight-year-old owner Gloria around in the air, the narrative notes that "*for her* the world fell away for a moment" (141, emphasis mine), highlighting that there are two characters with a perspectival outlook on the event, and hence, implying that hers and Robbie's phenomenological positions are dissimilar. For Mrs Weston, whilst Robbie was "a novelty [...] a fashionable thing to do" (146) when he was initially bought, the thought that her neighbours might disapprove of her daughter's close friendship with a robot when she has to "meet them every day" (148) is a greater determinant of motive. The fashionable novelty that Robbie once personified has faded, from her phenomenological perspective, and she subsequently convinces her husband to return the robot.

---

haps 'both of [them] invented the Laws' collaboratively (1980: 287).

Gloria's father, meanwhile, is preoccupied with ensuring that he has a "good hearty dinner below the hatches; a nice, soft, dilapidated couch on which to sprawl; a copy of *The Times*; slippered feet and shirtless chest" (145) every Sunday afternoon. As Joseph F. Patrouch Jr. correctly states, all George Weston wants "is to be left alone so he can read his paper" (1978: 38), and he therefore ignores his wife's concerns about Robbie's capabilities in order to pursue his bourgeois routine. Despite him living in a technologized society where positronic robots are not only affordable, but advanced enough so as to be capable of undertaking childcare duties, they are a technology unworthy of sustained attention, from his habitually preoccupied mindset. Therefore, Gloria's desire to be reunited with her robotic friend seems insignificant to him, since he considers robots to be nothing more than practical contrivances to facilitate the smooth performance of menial tasks. When Gloria unexpectedly mentions Robbie a month after he has been returned to his manufacturer, George cannot suppress "a strangled gasp [...] then a bout of choking coughs" (153) at the realisation that his daughter continues to expend thought upon a robot; the banal has turned sour in his mouth.

Whilst George Weston is content with his material conditions, and positively fixates upon his quotidian routine, it is Robbie himself who harbours dreams beyond the mundane, and is capable of imagining life within alternative material conditions—to the extent that he has asked Gloria to read him the speculative tale *Cinderella* "a million times" (Asimov, 2018a: 144). Despite his request to hear *Cinderella* having been repeated *ad nauseam*, he still evidently finds the fairytale inexhaustibly novel, and consequently appears far more capable of imagining life beyond his present situation than George does. Whereas George desires a repetitive routine



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

which functions to maintain known quantities, Robbie desires repetition which entails the imagination of otherness. As this suggests, the everyday activities of George and his wife are far more programmed and machinic than Robbie's utopian striving is.

**Thus, Asimov demonstrates that the Three Laws are not entirely prescriptive, but rather, their ostensibly deterministic fundament actually gives rise to many different behaviours and responses in practice.**

Humans, Asimov implies, are considerably robotic in their performance of routines, yet in contrast, Robbie is a person to the extent that he can, and does, dream. Although "Robbie" is the earliest of all his robot stories, it evidences Asimov already making patent his project to problematise the ostensibly dichotomous opposition between human and robot. Roberts claims that through the different interpretations of the Three Laws over the course of his robot stories, Asimov "casts light on the ethical dilemmas of ordinary human life" (2005: 199). Yet, whilst Roberts interprets this overarching thread as an affirmation of the Kantian moral imperative, it is more accurate to read it as a problematisation of purported human rationality, and so, as a critique of humanism. Patently, the Three Laws are fundamentally based on human social codes, and so, by demonstrating that there is no essential underlying rational-

ity to human behaviour—unlike the conditioned rationality possessed by robots—Asimov's robot stories critique the pivotal humanist principle of rationality, the fundamental "postulate connecting ancient Greek culture together with [contemporary] European culture" (Apostolopoulou, 2016: 119).

The phenomenological is once more underscored in *The Complete Robot* in "Runaround" (1942). Stunningly, Mike Donovan describes his and his partner Gregory Powell's mission whilst stationed on Mercury—using "ultrawave equipment" (222) to produce a report on "the advisability of reopening the Sunside Mining Station" (223)—as a "purely routine job" (223). There is a huge gulf drawn here between Donovan and Powell's phenomenological perspective and that of the presumptive reader. In this same vein, the two consider the technological capability of their sophisticated insosuits to "stand a measly eighty[°C] indefinitely" (229) utterly commonplace, demonstrating that although the technological texture of their lifeworld is vastly different to the reader's, the hi-tech elements which comprise it appear just as bland and unremarkable to them as those in the reader's own do to them. Accordingly, it is specifically the carelessness with which Donovan orders the robot Speedy to collect some selenium which facilitates the impending catastrophe—'death by slow broiling' (223)—which the two humans barely succeed in averting.

Precisely because giving Speedy this order "was pure routine" (232) to Donovan, he only makes the Second Law potential implicit in his order "rather weak" (233). Because the Third Law conditions robots to protect their own existence, and Donovan has not made the order to collect the selenium sufficiently strong, Speedy fluctuates between the two competing impulses. His programming prevents him from being able to get sufficiently close to the dangerous selenium pool to re-



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

cover it, so he runs perpetually in circles, rather than performing the important task. As is implied by the problematic corollary that strength of command supersedes the hierarchy of the Three Laws, there is no such entity as a pure routine. Although Donovan orders Speedy entirely routinely, the resultant near-disaster proves that the repetitive or mundane always contains the seed of the extraordinary or unique.

Similarly, in "Catch That Rabbit" (1944) Powell and Donovan have subsequently been stationed on an asteroid, in order to supervise a robotic mining team and identify a glitch in their programming which is stymieing the mining operations. The robot in charge of the mining operation on Mercury—DV-5—is "a half ton of metal and electricity [...] a mass of condensers, circuits, relays, and vacuum cells that can handle practically any psychological reaction known to humans", and is powered by "a few quintillions of positrons" (264-265). Although DV-5 is capable of directing six subsidiary robots—referred to as fingers—and capable of managing the mining operation on the planet singlehandedly, the pair refer to it by the casual name Dave, as roboticists apparently "never" (Asimov, 2018a: 264) refer to robots by their serial numbers. This is a symptom of their consummate habituation towards their objects of study; after years working with robots they no longer consider them technological marvels, but instead something akin to casual acquaintances. This is further apparent when Donovan wearily remarks that nothing "ever goes wrong when you watch them" (271). His turn of phrase here evokes the idiom 'a watched pot never boils', and therefore implies that, in his subjective experience, supervising robots is as picayune a task as boiling water on a hob or stove would be.

When the rationale behind DV-5 and his subsidiaries' failure to mine their quota of ore is elucidated, it revolves around an equally

mundane principle. DV-5's fingers typically perform autonomously of his direct command; the mining operations they are required to complete are "routine" (Asimov, 2018a: 283), and so are completed with a high degree of automaticity on behalf of the fingers. As Donovan and Powell eventually discover, however, in the event of emergencies DV-5 is forced to take direct control of all six fingers simultaneously. This scenario, Asimov reveals, leaves his positronic circuitry overloaded, and causes him to spend "his time twiddling his fingers" (283) instead of working. Consequently, both the resolution and the plot mechanic of the story is unambiguously premised upon the absent-minded action of twiddling fingers, and the story's SFnal content therefore cannot, in the final instance, be fully understood independently of the reader's knowledge of that banal activity. DV-5 is just as bored as the roboticists who watch over him are, and so by the story's conclusion, it becomes evident that its SFnal plot has entirely been engineered as a result of the interstices of their respective sensations of tedium.

The figure of the humdrum is also evoked elsewhere in the collection. Although in "Escape" (1945) Powell and Donovan become "the first men out of the solar system" (Asimov, 2018a: 456), and so facilitate the beginnings of a human Galactic Empire, the story is pervaded by articles of banality. Eager to escape "the monotony" (442) of theoretical work, the pair unwittingly become the first passengers onboard the maiden flight of the first ship with a functional Hyperatomic Drive. Nevertheless, their first concern upon realising that the ship has entered space in preparation for the Jump is horror that they "haven't even seen a bathroom in the place" (448). They are initially thrilled to discover "baked beans" and "milk" (450) onboard, but soon begin to lament the lack of nutritional variety in the ship's pantry.



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

Although their successful journey to a neighbouring star “means freedom for all humanity” (Asimov, 2018a: 456), the monumental achievement is further banalized by the first words Powell speaks on their return. Namely, he requests to be directed to “the nearest shower” (457), since there were none aboard. At the moment of this immensely significant scientific discovery, Asimov demonstrates that even the most marvellous scientific discoveries cannot be dissociated from the everyday. The pivotal breakthrough in interstellar travel is evoked, not in a spectacular, but rather, in a thoroughly grounded environ. This banalisation of the technology at the very moment of its inception satirises then-contemporary depictions of hyperspace technologies in the SF genre—which were already becoming “a stock-in-trade” (Bowler, 2017: 139) of the golden age pulps—critiquing the undiscerning ubiquity with which the novum had already begun to be deployed by authors. In this manner, Asimov derides the unbridled utopian social determinism of the “veritable torrent” (Bowler, 2017: 138) of space operas which began to appear in the aftermath of the Second World War. Our lives, he implies, will always be underpinned by aspects of mundanity, no matter how rarefied our technologies become.

**As is implied by the problematic corollary that strength of command supersedes the hierarchy of the Three Laws, there is no such entity as a pure routine.**

Throughout Asimov's robot stories the co-constitutive relationship between our species and technology comprises “a co-evolutionary spiral in which what we ma[k]e and what we bec[o]me” (Hayles, 1999: 164) have become intractably intertwined. Furthermore, since technologies are non-neutral objects, the nature of our species metamorphoses in parallel with technological developments, as technologies “are more than bundles of internal or external functions. They are materialized potentialities for generating new functions as well as modifiable strategies for integrating and reintegrating functions” (Roden, 2015: 162). We have reached the point where we cannot do without technologies; they are too firmly embedded in our mundane lives. We can therefore no longer be *we* without *they*, and hence the figure of the human can be seen to have been irreparably ruptured—as Asimov's robot stories exhaustively demonstrate.

### ***The Positronic Man: The Birth of the Post-human Robot***

Perhaps the apex of Asimov's project to demonstrate the co-constitutive nature of our species and robots—and hence to repudiate the notion that the two categories can be understood in dichotomous terms—is the novella “The Bicentennial Man” (1976), which was later reworked into the novel *The Positronic Man* (1993) in collaboration with Robert Silverberg. By virtue of its extended length, it proves conducive to analyse the latter of these two versions of the text, rather than the more succinct version of the story in *The Complete Robot*, since the two are near identical otherwise. In *The Positronic Man*, the robot Andrew Martin endeavours to become more and more human by degrees, until he is ‘irrefutably’ the human Andrew Martin. Yet whilst Asimov ostensibly uses the term hu-





## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

man in this context unproblematically, much of Andrew's trouble in effecting the transition arises from the indeterminacy of the distinction between robot and human, and hence, it becomes patent that each category can only attain any degree of verity whilst it remains in dichotomous opposition to the other.

Andrew's indeterminacy thus draws conspicuous parallels with the discourse of numerous humanist philosophers. As Michel Foucault states, the ruptures which create new varieties of phenomena are "always a discontinuity specified by a number of distinct transformations, between two particular positivities" (1972: 175). Likewise, as David Hume asserted centuries earlier in *A Treatise of Human Nature* (1739-1740), when "we gradually follow an object in its successive changes, the smooth progress of the thought makes us ascribe an identity to the succession", yet when "we compare its situation after a considerable change the progress of the thought is broken" (1978: 220), and we see it as a distinct object. Andrew's development proves that fallacy of perception which Foucault and Hume describe.

As here, Asimov perceptibly uses his robot stories to draw upon Cartesian humanist concerns—such as René Descartes' seminal proposal that 'I think, therefore I am', which relocated the innate essence of the human within the ontological categories of mentality and cognition—in order to revise them into a new post-humanistic framework of implication. As Andrew's surgeries progress, he generates an ontological quandary, precipitating legal redefinitions of the terms human and robot on numerous occasions. This narrative thread resonates strongly with Francesca Ferrando's statement that thinking in pluralistic terms "is a necessary step in the final deconstruction of the human" and provides crucial means of post-humanistic thought, since if our societies "do not address the rigid form of dualistic mindset that allows for hier-

archical sociopolitical constructions, then new forms of discrimination will emerge, such as portraying robots as the new 'others'" (2019: 60).

Via the challenge which Andrew's development poses to the supposedly stable categories of mind and body, the novella solicits an anti-Cartesian critique of the definite figure of the human. Accordingly, by the end of the novel Andrew can be considered neither human nor robot, having ruptured the fortified boundaries of both categories. He has simply become post-human, by virtue of that formulation's rejection of categorical thought. James E. Gunn asserts that "[r]eaders read the robot stories incorrectly when they begin to care more about what happens to the robots than what happens to the people" (1996: 53), yet Andrew disproves the binarism which structures Gunn's thought. Readers are interpellated to care about him precisely because, having become a non-human born person, he is neither a human nor a robot; he exceeds both categories.

The mundane aspects of Andrew's life-world, and the mundane lifeworlds of those around him, are thoroughly implicated in the realisation of Asimov's post-humanistic objective. When Andrew is manufactured as NDR-113—in the text's 2007—robots on Earth are "still far from everyday sights" (Asimov & Silverberg: 1993: 14), and it is markedly unusual for a robot to be tasked with such a varied "formal household routine" (17) as the Martin family asks him to perform. He accordingly begins his servitude as "an item of household machinery" (27), and is even initially required to store himself away after finishing his "day's chores" (29). However, once it is discovered that he has a prodigious talent for woodwork, he is relieved from performing his established daily routine.

By demonstrating an ability to create art which is deemed aesthetically valuable to humans, Andrew is to be permitted to per-



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

form a new daily routine which is more akin to that of his human masters. Soon, Andrew wins a legal challenge to have himself declared a free robot, and is told that he may “select [his] own jobs” (83) to perform in the Martin household—his performance of menial labour is then substantially subject to his own volition. Yet paradoxically, his overall workload increases, since he makes full use of his ability to stay awake indefinitely to “put in thirty-six or even forty-eight straight hours of” (85) labour into his woodwork at a time.

**As here, Asimov perceptibly uses his robot stories to draw upon Cartesian humanist concerns—such as René Descartes' seminal proposal that ‘I think, therefore I am’ [...]**

Decades later, Andrew uses the amassed riches from these innumerable hours of labour to gain consent for his positronic brain to be transferred into an android body. In this new body, he must now work to relearn actions which he was previously able to perform autonomously by “conscious effort” (137). The uncannily infantile process of relearning to walk, turn, sit, speak and so on despite him being more than a century old is “terribly slow, agonisingly slow” (138), and hence the aftermath of the transfer of his consciousness is at first a chore rather than an emancipation. In order to become more human, Andrew must first become defamiliarised to the

taken-for-granted minutiae of everyday life. Given his inhuman age by this point, he must also necessarily come to terms with seeing generations of the Martin family “growing up and getting older and older and eventually dying” (144). Although he outlives them all, he does so at the cost of experiencing the recursive procession of life followed by death which the family displays in aggregate.

Still unsatisfied with the remaining robotic aspects of his corporeal existence, Andrew designs and produces the world's first artificial combustion chambers which mimic the action of the human digestive system, and in the process of doing so, makes the act of excretion briefly novel, and saleable. As Alvin Madescu of US robots aptly observes, in his futile and misguided quest to achieve the ever-elusive moniker ‘human’, Andrew is “going downhill” (Asimov & Silverberg: 1993: 166)—he succeeds only in making his supreme technological body increasingly unreliable and mundane. In parallel, just as “Andrew, redesigning himself physically, must continually adjust his self-image, so man, transforming his body with machines, must accept a new vision of humanity” (Warrick, 1981: 239) in the contemporary world. In his obsession over obtaining “utterly trivial” (Asimov & Silverberg: 1993: 169) signifiers of humanity such as fingernails, and his decisive resolution to become mortal and die, Andrew proves both the fallibility and the unattainability of the moniker ‘human’.

### ***The Caves of Steel: Forays into the Habitual***

Numerous different technologies inhabit a similarly mundane positionality within the sixth millennium setting of the first novel of Asimov's robot tetralogy, *The Caves of Steel* (1954)—which is set almost exclusively within the eponymous underground cities evoked



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

poetically by its title. Richard L. McKinney argues that there is an intractable otherness to the novel's subterranean New York, given that the "greatly increased population density of the city has led to major changes in how people live, the manner in which they interact, even in the ways they move about" (2011: 69). This observation falls far from the mark, however, even when aided by McKinney's subsequent qualification that despite these purportedly immense changes, "[n]ew norms and customs have developed" (69) around these alterations to the lifeworlds of the City's citizens. Specifically, McKinney entirely neglects to emphasise the habitual nature of these new norms and customs to the residents of the novel's New York. Furthermore, these purportedly "major changes" are in no instance so major that the reader is unable to draw from them cognitively engaging parallels to their own quotidian life. The vicarious-imaginative "place of alterity" (68) which McKinney claims the novel communicates to its reader via its depiction of a New York City of the far future must therefore be seen to be a fundamental oversimplification of Asimov's objective in his rendering of its thoroughly habitual *mise-en-scène*.

On the novel's Earth, robots have become banal enough articles of technology—although they remain largely outlawed in public—to be referred to merely as "R's" (Asimov, 2018b: 10). As a Plainclothesman, Lije Baley is grateful to be able to work in "the nonclerical levels" (44) of the New York police force, after having been exposed to the routine mundanity of menial labour as a clerk for years. Baley's motivation to solve the murder case he is presented with in *The Caves of Steel* therefore results from his fear of being declassified, replaced by a robot, and forced to return to "the labor pool" (10). Likewise, as his New York is fiercely stratified by social class, he is acutely aware that gaining a promotion would entail him getting a "seat

on the expressway in the rush hour, not just from ten to four" and moving higher "up on the list-of-choice at the Section kitchens" (10). His society, it is apparent, maintains social order by interpellating its citizens to aspire to achieve fractional improvements to their quotidian lives.

As Baley muses, "What a trifling addition to the convenience of the apartment an activated washbasin was when for thirty years previously the trip to Personal had been an automatic and unregarded one" (109). Nevertheless, if he were to be demoted, he strongly suspects he could not give up the washbasin without experiencing severe psychological trauma. As this implies, due to the tightly-woven social fabric of City life, behaviour is strictly policed, the everyday character of life is protracted, and the gravity borne by the habitual aspects of life is greatly magnified. Accordingly, adverse changes to the smooth operation of an individual's lifeworld become categorically pernicious, and there is next to no chance that individuals will risk ostracisation by disobeying social conventions.

For this reason, Baley is categorically certain that an Earthman could not have committed the murder he is investigating by walking "cross country" (Asimov, 2018b: 62) from New York to reach Spacetown. When his robotic partner R. Daneel Olivaw suggests that the murder was committed in this manner, Baley exclaims, "Impossible! There isn't a man in the City who would do it" (63). The notion of walking cross country is so far outside of the boundaries of the cognitive parameters he uses to negotiate everyday life that he cannot conceive the prospect of a fellow citizen having thought of it. His quotidian life conditions his thought processes, and this he assumes, would have been the case for the murderer too. He is proven correct—despite the fact that the exits to the city "are unguarded" (65) and entirely unmonitored, it transpires that the murderer was much more



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

prepared to fire a gun at a humanoid than he was to walk cross country.

The ideology of the political sect known as Medievalists—and by extension, the impetus for the murder which precipitates the novel's plot—centres around the assumption that “It was simpler once. Everything was simpler” (18). Hence, the murder central to Asimov's novel has been engendered by a political faction whose prime motive is nothing less than making their everyday lives more straightforward. Given the unsavoury depiction of Section kitchens in the novel, the Medievalists' fervour is certainly comprehensible. Baley reflects that in the kitchens, you “have your own seat which you occupy all the time. You're with your family, your friends. Especially when you're young, mealtimes are the bright spot of the day” (134). Aside from those of sufficiently high social status to have gained “private eating privileges” (51)—in which case, they can eat the same limited menu in the comfort of their own apartment up to ‘three times a week’ (49)—all citizens are expected to eat prescribed foodstuffs in the section kitchens at predetermined times, and must therefore undergo the rigidity of the mealtime routine in order to eat.

Furthermore, as the archetype of the Section kitchens functions to entirely omit gustatory considerations, the diners' surroundings seem to have more substance than the food itself. Accordingly, the activity of nourishment becomes reducible to the phenomena of “that particular odor [...] the waiting triple line [...] the rumble of humanity [...] the sharper clatter of plastic [...] the gleam of simulated wood [...] highlights on glass, long tables, the touch of steam in the air” (131). As the pervasive impression of synaesthesia apparent in Baley's narration demonstrates, all his senses but his gustatory sense are stimulated by mealtimes, and the act of eating is therefore comparatively dissatisfying. Whereas Andrew Martin became obsessed

with obtaining biological signifiers of the human, the societies of *The Caves of Steel* actively obscure the performance of human biological functions under a menagerie of sensory phenomena. The routinised banality of the section kitchens is one, but by no means the only, pertinent example of the novel's saturation with mundane components.

**On the novel's Earth, robots have become banal enough articles of technology—although they remain largely outlawed in public—to be referred to merely as “R's”.**

In order to travel around New York, Baley uses strips “with the ease of a lifetime's practice” (Asimov, 2018b: 14)—he is so habitualised towards this SFnal means of transport that he does not “time his steps consciously. If he had, he would probably have missed” (21) the junction. He is able to ride the strips automatically, since a spatio-sensory understanding has been conditioned into his “cerebral plasticity” (Hayles, 2010: 129) through the rote repetition of his usual routes. N. Katherine Hayles uses the term cerebral plasticity to refer to technological/cognitive learning processes in order to emphasise that the human brain is—in this sense—analogue to a computer whose memory can literally be programmed and reprogrammed. Likewise, for Patrouch Jr., “it is difficult to believe that we need those extra three thousand years to get to the caves of steel. They're



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

here already" (1978: 161). As this confirms, the cityscape setting of this diegetic New York barely appeared defamiliarising to Western readers, even at the point in time when the novel was published.

Patricia Kerslake, meanwhile, asserts that in *The Caves of Steel* Asimov "posits a mundane Earth, with the average and the commonplace taking a greater role than the rare and the unusual" (2007: 123). Regarding its characters, Kerslake asserts that the "predictable ordinariness of their lives is interwoven with staggeringly extraordinary details, such as the pedestrianised 'strips' that everyone takes as a matter of course" (123). Yet, since the technology which facilitates the strips is utterly commonplace from Baley's phenomenological perspective, its novelty is barely explicated to the reader. Importantly, as David Samuelson states, "we are mainly limited to the consciousness of [Baley]" (1975: 155) by means of "the thoughts with which [he] combats his boredom" (131), aside from small interruptions and clarifications by a third-person narrator. Thus, the novel exhibits "a definite focus on the action, not a diffuse panorama of an unfamiliar world" (155), and the reader typically only gains comprehension of its SFnal environ through the proxy of Baley's habitualised perspective.

It is thus precisely Baley's habitualisation to his lifeworld which distils the novelty of the novel, and as it were, the novelty of the novel's nova. Its representation of the phenomenological lifeworld is patently a fundamental aspect of the text's rhetorical strategy—the means by which *The Caves of Steel* generates cognisance of its SFnal aspects, and thus gestures towards its SFnal aspects. Furthermore, perhaps no facet of Baley's lifeworld is delineated in greater detail within the novel than the City's Personals, or communal bathrooms, are. Baley takes great care to instruct Daneel that he must not speak "a word, not a glance" (46) whilst in the

Personals, in accordance with a "strong custom" (45) which is naturalised in his own mind by the enormous cognitive weight of everyday reiteration. Asimov here evokes what David Andrew Griffiths refers to as the urinal choreographies of the contemporary Western lifeworld. As Griffiths implies, "the anxieties that exist in the strangely private-public space of the public toilet" (2020: 150) are symptomatic of far broader anxieties around the speciousness of the periphery between the public and the private aspects of life in paternalistic societies.

In the Personals, Baley once more benefits from his C-5 rating, since he is granted "a small projector" (47) upon which he can catch up on the news whilst showering, shitting, and banally, activating another machine which does his laundry for him. Whereas the regular Personals are "Spartan" (47)—and offer no diversion from the biological functions performed within them—highly-rated citizens are amply rewarded for their adherence to social strictures in the form of private stalls which enact an exotic amplification of their mundane lifeworlds. As most City-dwellers presumably are, Baley is a *de facto* connoisseur of Personals. Humorously, he is far more interested in toilets than he is in the SFnal nova which surround him. When he is exposed to the procedures for entering Spacetown, for instance, he is more engaged in observing that their Personal "was small, but it was well appointed and antiseptic in its cleanliness" (84) than he is stimulated by the prospect of entering a Spacer society for the first time.

Likewise, it is via a thoroughly mundane object that the novel's SFnal plot is both precipitated and solved by Baley. Although Asimov makes mention of Julius Enderby's spectacles on at least a dozen occasions throughout the novel, they seem nothing more than a device of characterisation to the reader until Baley reveals them to be the de-



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

finitive clue which proves that the Commissioner perpetrated the murder in Spacetown. Patrouch Jr. opines that since the “major clue in the story is a mid-twentieth-century clue, not a clue of the future” (165), *The Caves of Steel* has become dated. Nevertheless, the unremarkable nature of Enderby's spectacles is manifestly a calculated aspect of the novel. It is precisely because Baley is so habitualised to seeing them upon Enderby's face that he dismisses Daneel's far earlier interest in that “queer” (150) aspect of the commissioner's apparel. He therefore misses a crucial opportunity to solve the mystery early, since he cannot comprehend that Enderby's spectacles have anything other than an aesthetic function.

**Patricia Kerslake,**  
meanwhile, asserts that in  
***The Caves of Steel* Asimov**  
**“posits a mundane Earth,**  
**with the average and the**  
**commonplace taking a**  
**greater role than the rare**  
**and the unusual”**

Whereas Patrouch Jr. chastises their pivotal role in the novel's resolution, Enderby's spectacles precisely emblemise the post-humanistic rhetorical strategy of Asimov's SF; the reader is shown a reflection of their own quotidian lifeworld, which allows them to cognitively extrapolate the text's nova from that familiar basis. Furthermore, the centrality of Enderby's spectacles to the schema of the novel can be seen as synecdochic of the

blend of organic and prosthetic elements which already comprise the bodily apparatuses of many contemporary humans. Just as Enderby's spectacles have been hidden in plain sight throughout *The Caves of Steel*, the solutions to the central mysteries of the two subsequent robot novels are also hidden in plain sight from both Baley and readers. As with Enderby's spectacles, the unseen mundane components of *The Naked Sun* facilitate the reader's cognitive grounding apropos its intensely novel robots.

### ***The Naked Sun*: New Worlds, New Routines**

Although Baley desires only to “take up a natural existence again” and “sleep” (Asimov, 2018b: 256) following the extraordinary events of *The Caves of Steel*, his yearning is entirely thwarted. In *The Naked Sun* (1957), he is assigned to work with Daneel “once more” (18) to solve a murder committed on the planet Solaria, of the artist Gladia Delmarre's husband, Rikaine. In order to reach Solaria, he must travel far outside of the solar system, and this transit is achieved via a series of interstellar Jumps. In the first instance, he experiences “a queer momentary sensation of being turned inside out”, but this feeling only lasts “an instant” (14). Although Asimov capitalises the word Jump, and thus implies that the interstellar technology remains a novum, its momentary significance here—particularly when contrasted with the momentous narrative emphasis on an earlier form of the same technology in “Escape”—proves it to be a novum which has decayed in imaginative potency in Asimov's robot stories, to the extent that it is practically a datum, and so is elided thereafter. The multiple subsequent Jumps which Baley's ship undertakes are narrated within the remit of a single sentence.



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

Similarly, although Baley soon becomes the only living human on Earth to have “ever as much [as] set foot on an Outer World” (Asimov, 2018c: 9), the novelty of his unique position quickly wears off. He is soon acclimatised enough to existence on Solaria to be frustrated that the frequent travel between Solarian time zones which his investigation necessitates is causing him to miss out on “regular meals [and] regular sleep” (168). *The Naked Sun* also extends the robot novels’ running motif of Baley’s immense knowledge of Personals. Before he leaves for Solaria, he notes with a sense of exotic admiration that the Personal he visits in Washington “was not unduly crowded [...] The stall assigned to him was in decent order with a laundrette that worked well” (4). Although Baley is gleeful following his experience in this Personal, the reader understands that he not only had to provide identification to enter, but once inside, had to carry out his ablutions within the scope of a “water ration” (5).

Once on Solaria however, he undergoes “the unnerving experience of taking a shower in a stall that actually adjoined the bedroom” (42), an incident which gestures towards the newly transformed context of his mundane lifeworld on the Outer World planet more broadly. Although he finds the Solarian Personal to be “the height of luxury in a way” (42), its alien configuration sits so far outside of his sphere of reference in respect of Personals that he is forced to re-evaluate his prior appraisals of toilets in that new context. As when he witnesses a novel method of shaving—in which an unspecified instrument gives out a “fine spray of particles that swept over cheek and chin, biting off the hair neatly and then disintegrating into impalpable dust” (100)—Baley’s gradual comprehension of the Solarian alternatives to his own everyday lifestyle practices begins to encourage him to cultivate a pluralistic perspective of human existence. This pluralistic perspective not on-

ly transcends the Earth/Spacer dichotomy, but also invokes the realisation that novelty—like mundanity—is both phenomenological and contextual.

On Solaria, there are “two hundred million working positronic robots, [...] ten thousand robots per human” (Asimov, 2018c: 26), and it is precisely this proliferation of robots which has engendered the radical transformation of Solarian humans’ everyday lifeworlds. Almost unconditional proportions of robot labour allow Solarians to remain “widely scattered” (38) across the planet, and each individual subsequently lives on an enormous estate all of their own. Having lived his life until this point exclusively inside the caves of steel, it is profoundly perplexing to Baley that Solarians not only have dwellings which are easily large enough for them to be able to “devote a single room to a single purpose” (34), but live lives in which they never physically come into contact with one other. Instead, Solarians only ever contact “one another freely” (47) via trimensional imaging technologies, a social mandate which they refer to in casual parlance as “viewing” (56). Whilst seeing is outlawed by social custom at all times—other than for procreation—viewing is so commonplace an occurrence that it is totally unremarkable from Gladia’s perspective for her to view Baley whilst she is wearing no “articles of clothing” (55) whatsoever.

Asimov palpably remodels humanist models—such as the Cartesian *cogito*—which position the human as a social subject in *The Naked Sun*, where humans have instead become antisocial subjects. This move not only deconstructs the category ‘human’, but also illustrates the extent to which new human sociocultural norms constantly develop throughout Asimov’s robot stories, in an invariable process of recombination and metamorphosis. As a result of these social developments, the Solarian lifeworld is profoundly



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

different from the crowded streets of Earth which Baley is acclimatised to. Although Solarian robots are ubiquitous and unobtrusive enough to be merely a background noise amidst the clamour of human activity on the planet, their unremitting governance of the lives of their masters behind the scenes is absolutely imperative to the shape of the human everyday lifeworld. Gradually, Baley gains a pluralistic understanding via his altered lifeworld on Solaria that is characteristically post-human, and begins to become cognisant of the extent to which the everyday routines and lifeworlds of other humans are distinct from his own.

Baley therefore correctly infers that he cannot carry out the murder investigation on Solaria which he has been asked to carry out in the same manner that he would on Earth, namely by asking an array of people “a million different routine questions” (Asimov, 2018c: 58). Instead, he elects to view six “piece[s] of fiction dealing with everyday life on contemporary Solaria” (97) as an equally mundane means of investigation. As this decision suggests, Baley understands that the basis upon which he will be able to solve the murder is inextricably grounded within the Solarian everyday sphere. In his own words, he “must understand how Solarians feel about ordinary matters” (117) in order to be able to comprehend that extraordinary rupture of the impregnability of the everyday sphere which facilitated the murder he is investigating. After immersing himself in Solarian culture, he soon finds that he has become acclimatised enough to their planet and ways of life to find “himself not minding a plane flight through open space” (184), despite him having been intensely agoraphobic at the outset of the novel.

Soon after—by virtue of his cathartic realisation that the “[d]arkness and crowds” (Asimov, 2018c: 210) of his home planet are just as much an arbitrary means of social

conditioning as the Solarian antipathy towards seeing is—he makes the pivotal deduction in the murder investigation, the solution “bursting like an inner shout” (211) into the newly expanded cognitive territory of his mind. By virtue of his newly acquired pluralistic perspective, he is able to solve the same murder case which Solarian and Terrestrial perspectives alone had proven incapable of fathoming. Yet although the conclusion of the investigation is approaching, he finds that the “comfort and familiarity and dearness of home” has been perverted, and that there is “an estrangement between himself and the Cities” (213) which keeps him from being eager to return to his wife and son.<sup>2</sup> Having gained a pluralistic perspective of human life, Baley no longer feels any one planet to be his home, and subsequently becomes preoccupied with transforming the societies of Earth in order to emancipate them from their imprisonment within the stultifyingly subterranean cognitive horizons that are conditioned by life within the steel caves.

On Solaria, there are “two hundred million working positronic robots, [...] ten thousand robots per human” [...]

At the conclusion of *The Naked Sun*, Baley explicitly comes out in support of “open[ing] the gates of salvation” (Asimov, 2018c: 238)

<sup>2</sup> Baley's sense of alienation from his wife and son likely also results from his increasing infatuation with Gladia; he is sleeping in her house during this scene. Symbolically, the beginning of their affair literalises a shift in Baley's cognitive horizons beyond those delimited by his former life on Earth.





## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

for Earth via a characteristically pluralistic project which will allow the planet's population to achieve everyday relations in excess of the unremitting "noise and crowds and more noise and people and people and people" (242) to which they have known no alternative. Nevertheless, Gunn's conclusion that "finally [...] *The Naked Sun* is about Elijah Baley and his battle against agoraphobia" (1996: 111) is problematically anthropocentric. Although the novel indubitably comprises a rumination on cultural difference, that specific aspect of its ontological scope is constructed through and set against the othered figure of the robot by Asimov's concurrent emphasis within the novel upon the colossal extent to which robots supplement and transform the mundane lifeworld of humans. It is thus far more accurate to state that Asimov's rendering of adaptability in the novel is mediated by the acknowledgement that humans are engaged in a co-evolutionary spiral with robots, and *vice versa*.

Baley becomes a direct witness to three attempts at murder throughout the novel, all of which—in addition to the murder that he is initially tasked with investigating—are facilitated by robots at the behest of humans. When Gruer is almost fatally poisoned by a "glass of liquid" (78) handed to him by a household robot, he is almost killed by the subtle manipulation of two separate background aspects of the scene—the water and the robot. Indeed, in the original murder and the two subsequent attempts, the human perpetrators utilise the assumption that robots are nothing more than background noise to occlude the impending danger from the perception of humans, and so succeed in weaponising the mundane. Finally, when Solaria's eminent roboticist Dr Leebig confirms that "Delmarre's robot had detachable limbs" (229), the murder of Rikaine is revealed to have been made possible as a direct result of his utter habitualisation towards the novelty

of that robot. The background noise of robots proves to have been a vital component of the melody of the novel all along.

### *The Robots of Dawn: Robots Hidden in Plain Sight*

At the outset of *The Robots of Dawn*—published in 1983, 26 years after *The Naked Sun*—Baley is once more tasked with a murder investigation—into the deactivation of Gladia's robotic so-called 'husband' R. Jander Panell—and this time, must travel to her home planet, Aurora, to pursue the case. Donald Palumbo observes that each of Asimov's robot novels follows a remarkably similar murder mystery plot, within which its principal protagonists "must race against time to solve an apparently insoluble mystery [...] are victims of frame-ups or assassination attempts while pursuing the case [and finally] always snatch victory from the jaws of defeat at the last possible moment" (2002: 95).

Palumbo, however, neglects to note that this recursive schema also coheres into a thoroughgoing satire on the humanist notion of individual agency. By casting Baley, or his proxies, into situations where they must repeat the analogous sequences of events which comprise the schema of each novel, Asimov ensures that even at the moment of logical triumph on behalf of Baley, he merely repeats that same stale victory which he has won before. This trope contributes significantly to the post-humanistic schema of the robot novels. Whereas humanist traditions have privileged rationality as "the primordial corresponding order of the human and the world" (Apostolopoulou, 2016: 121), at the very apex of each robot novel, the notion of human rationality is subtly undermined by the recursivity of events. Therefore, the overarching schema of Asimov's robot novels radically problematises the notion that Baley possesses



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

any semblance of agency, or rationality. Like a robot, he is bound to laws—the laws of the rigid narrative schema of the robot novels.<sup>3</sup>

When Baley once again boards a spaceship at the beginning of *The Robots of Dawn*, he knows “exactly what to expect” (Asimov, 2018d: 26). The novelty of the interstellar Jump has been replaced by familiarity for him phenomenologically, and he laments the listlessness caused by “the useless time crossing space” (29). He is able to “ignor[e]” the interstellar Jump itself, “as though it had been a tiny hiccup inside himself” (48), since he has become acclimatised to it. The Jump has acutely decayed as a novum, not only from Baley's perspective, but also from the cognitive perspective of the presumed reader, and its SFnal fundament is therefore enough of a datum to be implied rather than directly evoked in the text's narrative.

Other ostensible nova within *The Robots of Dawn* are adequately banal to begin with. Whilst en-route to Aurora, Baley uses a “pseudo-gravity” (Asimov, 2018d: 44) bed, a rarified technology which recreates Terrestrial gravity in order to preserve its user's comfort whilst they sleep. His host, Dr. Fastolfe, owns something he calls a “car” which is driven by a built in robot, and which, he happens to casually mention, “is an airfoil, actually” (69). Also on Aurora, Baley is woken one morning by “a faint and unrecognizable odour in the air”, which transpires to be a compound named antisomnin which “activates the arousal system” of humans (177). Daneel has elected to wake him up early since he feels that Baley “might want an early start” (181), and had decided that the drug was the most efficient way to wake his master. Upon entering the Auroran Administration Building, Baley rides with Daneel and the other

main robotic character in the novel, Giskard, on an “up-helix” (291). Although this moving staircase can save its passenger time, “one must wait for the unwinding” (292) procedure to complete if they approach it at an inopportune moment, and it may prove quicker for them to take the stairs in such an instance. Fastolfe also showcases a “spicer” (75) to Baley, which must be manipulated in a complex and ornate sequence of motions in order to produce “a fine sprinkling of salt” (81).

**It is thus far more accurate to state that Asimov's rendering of adaptability in the novel is mediated by the acknowledgement that humans are engaged in a co-evolutionary spiral with robots, and *vice versa*.**

In each instance, these nova produce so little impact on the narrative of the text as to be nothing more than SFnal window dressing. Each comprises a pedestrian application of a magnificent technology, and therefore functions only to underscore the decadence of Auroran life. Accordingly, the patrician character of the Auroran everyday lifeworld is characteristically alien to Baley at first. Sex in particular has become a particularly humdrum affair, and as Baley characterises the situation with only a hint of hyperbole, “offering sex is about on a par with commenting upon the weather” (160). Social sex, as it has become known, is regularly offered by one Auroran to another, and offers are typically

<sup>3</sup> In addition, as Asimov himself states, “I make no secret of the fact that in my mysteries I use Agatha Christie as my model” (1994: 375).



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

accepted. As a result, many Aurorans find the act utterly banal and predictable. Dr Vasilia, Falstolfe's estranged daughter, for instance, prefers not to subject herself "to some uninteresting event that will merely waste [her] time" (216), and chooses to abstain, she claims, out of boredom.

Another prominent Auroran, Gremionis meanwhile, has "always dreamed" (Asimov, 2018d: 263) of entering into a monogamous relationship—a supreme novelty in his society. Contrastingly, the use of robots as sex toys is entirely normalised, as Aurorans hold that "it's just masturbation" (272) by means of an expensive sex toy. Nevertheless, after Gladia has had vanilla sex with Baley she hears him unconsciously mutter the key article of evidence in his sleep, with which he can solve the latest murder investigation. Specifically, this information is revealed as Gladia watches Baley "snore" (374) in a distinctly unerotic manner, grounding the scene's overtones of erotic transgression within a substratum of bourgeois domesticity. Therefore, whilst the decadent character of social sex is emphasised in *The Robots of Dawn*, it is pointedly the comparably simple act of sharing a bed together after sex which reveals the solution to its SFnal intrigue.

Whilst this article has amply demonstrated that Asimov's rhetorical emphasis on the consequence of Personals was also explicit in the two preceding robot novels, Hassler is right to observe that it "is remarkable how much the characters go in and out of toilets in" *The Robots of Dawn* (1991: 107). Even before Baley reaches Aurora, he has made certain to reconnoitre the Personal onboard the spaceship—which, he notes, does not contain the "huge banks of urinals, excretory seats, washbasins, and showers" (46) that the communal Personals back on Earth do. Baley has an almost scatological fixation with detailing and making comparisons between the features of the Personals he visits, and yet, this

preoccupation is demonstrably symptomatic of his pluralistic objective.

By coming to understand how that most banal, public, and yet nevertheless furtive aspect of any given human culture is coded sociologically, he can learn important facts about those that do the shitting. Fastolfe's private Personal is particularly revealing of its client's mentality. Specially designed to project a naturalistic and personalised simulation which entirely hides the room itself from view, it gestures towards Fastolfe's misemployed opulence, his individualistic tendencies, and his hubris. Baley finds it "foolish" (101), and is almost unable to urinate in his state of confusion at its bizarre and highly novel setup. Vasilia meanwhile, reveals her obstinacy and guarded nature by refusing to let Baley use her personal, and directing him to instead use the "Community Personals" (234). When Fastolfe's rival, Amadiro, disingenuously offers Baley the use of his Personal, it becomes apparent to Baley, Daneel and Giskard that his pleasant demeanour is a ploy to either distract them, or to covertly gain information from them. It is this act which confirms that Amadiro's actions are villainous in Baley's mind, and leads him to firmly (though wrongly) suspect that Amadiro was Jander's murderer.

If Personals and sex are banal phenomena on Aurora, the same is true to an even greater extent of robots. In this latter instance, however, Asimov makes it apparent that the treatment of robots as picayune objects is unreasonable. Although Daneel makes it apparent that he "can go through the motions of eating" (Asimov, 2018d: 38) if it pleases his master, he does not in any physiological sense need to do so. Although Daneel is capable of completing quotidian human actions in a performative manner, in the act of doing so he implicitly proves the inferiority of his masters, who are intractably necessitated to perform such routines that he can entirely do



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

without—such vital signifiers of human identity are utterly surplus to robots. Likewise, although Baley notices that Gladia pays “no particular attention” to her seventy-seven household robots, it is only because they are so efficient at performing the mundane activities around her establishment, and even moving out of her line of sight as she approaches, that she does not have to give them a second thought, and usually only ever sees them “out of the corner of the eye” (126). The intense love she had for Jander, it transpires, was out of all proportion to her usual habitualised attitude to her robotic retinue.

**[...] this article has amply demonstrated that Asimov's rhetorical emphasis on the consequence of Personals was also explicit in the two preceding robot novels.**

Baley himself soon notices that he is becoming just as habitualised to the presence of an obsequious robotic retinue who “flutter about him unseen” with the result that “chores appear to do themselves” (131). Although at one point he does not know exactly where Daneel and Giskard are, he feels contented in the knowledge that, “presumably, they were guarding the house” (161). At a later point, when Gremionis lunges to attack Baley, the plainclothesman is instantaneously protected by three robots, despite him having forgotten that “they were in the room” (273) altogether. Although they may seem ornamental—even articles of furniture—when

stored in wall niches, the immensely complex positronic brain of any robot is capable of many superhuman feats, including the vastly expedited thought processes which save Baley from injury.

It is therefore profoundly cathartic that the novel's resolution is brought about by the profound defamiliarization of one particular robot. Both robots and viewing have by this point in the robot novels been rendered decidedly banal to readers via overexposure, and appear to have become little more than arbitrary plot devices as a result. Yet, as it transpires, Giskard can read and influence minds, and has been ensuring that Baley's interactions on Aurora have all been beneficial to his master. Whilst Giskard has been micro-managing the text's plot, the reader has remained as unaware as Baley of the true worth of his robotic companion. Once again, Asimov demonstrates that the solution to an intractable problem was hidden in plain sight—but in this instance—the novel's *dénouement* also stages a pointed criticism of the habitual treatment of robots by the humans of the novel.

### Conclusion

As this article has demonstrated, the characteristic focus within Asimov scholarship exclusively upon the technological aspects of his robot stories and novels has meant that the importance of their mundane components have been systematically overlooked. By shifting critical focus to the mundane aspects of these works, it becomes newly apparent that Asimov uses a mundane foundation to problematise humanistic constructs of the human. These mundane components comprise an essential cognitive foundation of known phenomena, via which the comprehension of Asimov's profoundly novel robots becomes plausible contextually. By readily



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

anticipating and demonstrating the phenomenological impact of the everyday positionality of technology in the contemporary world, Asimov's robot stories and novels recode the outdated signifier of the 'human' in a post-humanistic paradigm.

### Works Cited

- APOSTOLOPOULOU, Georgia (2016). "From Ancient Greek Logos to European Rationality," *Wisdom*, 7.2: 118-130.
- ASIMOV, Isaac (1994). *I. Asimov: A Memoir*. New York (NY): Doubleday.
- ASIMOV, Isaac (1980). *In Memory Yet Green: The Autobiography of Isaac Asimov, 1920-1954*. New York, NY: Avon Books.
- ASIMOV, Isaac & Robert Silverberg (1993). *The Positronic Man*. London: Pan Macmillan.
- ASIMOV, Isaac (1982, 2018a). *The Complete Robot*. London: HarperCollins.
- ASIMOV, Isaac (1954, 2018b). *The Caves of Steel*. London: HarperCollins.
- ASIMOV, Isaac (1957, 2018c). *The Naked Sun*. London: HarperCollins.
- ASIMOV, Isaac (1983, 2018d). *The Robots of Dawn*. London: HarperCollins.
- AUGER, Emily E. (2009). "Robots and Representation in Asimov's Detective-Science Fiction Novels," *Foundation*, 107: 21-38.
- BOWLER, Peter J. (2017). *A History of the Future: Prophets of Progress from H. G. Wells to Isaac Asimov*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERRANDO, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury.
- FOUCAULT, Michel (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, A. M. Sheridan Smith (trans.). New York (NY): Pantheon Books.
- GARTENBERG, Chaim, (6 February 2018). "The Falcon Heavy test flight included a copy of Isaac Asimov's Foundation novels," *The Verge*. <https://www.theverge.com/tldr/2018/2/6/16980538/spacex-falcon-heavy-isaac-asimovs-foundation-series> (Access 20 November 2020).
- GRIFFITHS, David Andrew (2020). "Hypospadias and the Performative, Psychological, and Perfect Penis," Bodie A. Ashton, Amy Bonsall and Jonathan Hay (eds.), *Talking Bodies, Vol. II: Bodily Languages, Selfhood and Transgression*. London: Palgrave, 143-166.
- GUNN, James E. (1996). *Isaac Asimov: The Foundations of Science Fiction*. Lanham: Scarecrow Press.
- HASSLER, Donald M. (1991). *Isaac Asimov*. Cabin John, MD: Wildside Press.
- HAYLES, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago (IL): The University of Chicago Press.
- HAYLES, N. Katherine (2010). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame Press.
- HODDEN, Fiona (2009). "History Meets Fiction in *Doctor Who*, 'The Fires of Pompeii': A BBC Reception of Ancient Rome on Screen and Online," *Greece & Rome*, 56.2: 147-163.
- HUME, David (1740, 1978). *A Treatise of Human Nature*, P. H. Nidditch (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- KERSLAKE, Patricia (2007). *Science Fiction and Empire*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MCKINNEY, Richard L. (2011). "Places of Alterity in Science Fiction," Gary Westfahl, Wong Kin Yuen and Amy Kit-Sze Chan (eds.), *Science Fiction and the Prediction of the Future: Essays on Foresight and Fallacy*. London: McFarland, 64-83.
- PALUMBO, Donald E. (2002). *Chaos Theory: Asimov's Foundations and Robots, and Herbert's Dune: The Fractal Aesthetic of*



## What's a Little Monotony?: The Mundane Foundation of Isaac Asimov's Robot Stories

- Epic Science Fiction*. London: Greenwood Press.
- PATROUCH JR., Joseph F. (1978). *The Science Fiction of Isaac Asimov*. London: Dobson Books.
- ROBERTS, Adam (2005). *The History of Science Fiction*. London: Palgrave.
- RODEN, David (2015). *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human*. Abingdon: Routledge.
- SAMUELSON, David (1975). *Visions of Tomorrow: Six Journeys from Outer to Inner Space*. New York (NY): Arno Press.
- VANCE, Ashlee (2016). *Elon Musk: How the Billionaire CEO of SpaceX and Tesla is Shaping our Future*. London: Penguin.
- WARRICK, Patricia S. (1981). "The Contrapuntal Design of Artificial Evolution in Asimov's 'The Bicentennial Man'," *Extrapolation*, 22.3: 231-241.

# Narrar el futuro:

## *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo



Rocío Hernández Arias

© Rocío Hernández Arias, 2020

Alfonso Martínez Rizo (Cartagena, 1877 – Barcelona, 1951) fue un ingeniero militante del sindicato anarquista Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y, en su madurez, un productivo escritor del movimiento libertario. Colaboró en un gran número de publicaciones periódicas y colecciones de folletos en diferentes lugares de la geografía española. Además, es autor de dos libros complementarios que proyectan un futuro en el que ha triunfado el comunismo libertario, una de las aspiraciones cenetistas que compartía Martínez Rizo.

Su obra abarca muy diferentes ámbitos, desde la divulgación científica, tecnológica y técnica hasta la narrativa de ficción. En este campo encontramos dos obras que pueden adscribirse al género utópico: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* y *El amor dentro de 200 años*. En ellas, da cuenta de todos sus intereses, pues se mencionan los adelantos de la técnica y la tecnología, sus ideas naturistas y sobre el amor libre y la puesta en práctica de sus teorías sobre planificación urbana.

Martínez Rizo publicó, en la editorial Mañana (Valencia), la «visión novelesca del porvenir» titulada *1945. El advenimiento del comunismo libertario* que constituye una premonición del futuro cercano, en el que Martínez Rizo tenía la esperanza de que triunfaría la revolución. La obra fue escrita en 1932 y la mayoría de los catálogos que la poseen la datan en este año, pero el volumen no contiene una fecha de publicación<sup>1</sup>.

El argumento de la novela nos traslada, desde el primer capítulo, al año 1945, cuando el narrador, que cabe identificar con el autor, se despierta por la mañana trece años después de haberse acostado y se encuentra en una Barcelona extremadamente diferente a la que él había conocido. En esa otra Barcelona se acerca la proclamación del régimen comunista libertario debido a los desmanes del capitalismo. Durante la obra, el autor narra cómo se produce esta proclamación y las bases del movimiento que lo permiten. Durante algunos días, Martínez Rizo recorre los alrededores de Barcelona, así como la propia ciudad, siendo testigo del cambio y de las modificaciones que ya han ocurrido en el pensamiento de algunos compañeros. Ya casi al final del libro, los revolucionarios deciden marchar sobre Madrid para proclamar, también allí, el comunismo libertario y extenderlo, de este modo, a todo el territorio. Durante su viaje a la capital, el narrador tiene la suerte de comprobar la organización de las aldeas agrícolas. Pero en Madrid es detenido y condenado a muerte; cuando se encuentra «en capilla» esperando un indulto, regresa, mediante el sueño, a 1932.

A lo largo del presente artículo me propongo realizar un análisis de los capítulos del libro de manera independiente y consecutiva, haciendo hincapié en algunos de los ejemplos

<sup>1</sup> En la «Breve introducción», el mismo Alfonso Martínez

Rizo indica «suponiendo yo que dichos acontecimientos sucederán en 1945, o sea dentro de trece años» (1932a: 5).



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

que reflejan tres niveles de análisis. El primero destinado al estudio de la parte crítica de la obra, y cuyo carácter binario, junto a la descripción, subyace en toda utopía. En este nivel se estudiarán la organización del texto crítico en torno al texto principal, si está inserto en este último o si lo enmarca, como ocurría en la *Utopía* de Thomas More; si se hacen referencias específicas a la realidad o se trata de una alusión. El segundo nivel está enfocado al estudio de las estrategias de verosimilitud de la obra, mediante las cuales la sociedad descrita se vuelve más verídica a ojos del lector. Existen, en este sentido, dos tipos de verosimilitud, una interna y otra externa: la primera se refiere a cómo se articula el texto y cómo los acontecimientos que en él suceden son percibidos como reales, es decir, cuáles son las explicaciones que se proporcionan al hablar de viajes en el tiempo, sueños, etc. Después, nos encontramos con la verosimilitud externa al relato, que está relacionada, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, con la posibilidad de hacer realidad el comunismo libertario, y en especial, con la parte crítica del texto, pues se refiere directamente al contexto real del autor. El último nivel de análisis es el que se refiere a la construcción de la obra, a sus procedimientos de narración, a cómo se construye el espacio, a su marco temporal y a su argumento y acción.

### De la introducción a la obra

A la novela precede una «Breve introducción» en la que se da cuenta de la intención con la que el autor escribe el libro, «realizar una función educativa que permita dar a comprender con un argumento novelesco, la posibilidad del régimen comunista libertario y cómo se desarrollará en él la vida civilizada de la humanidad» (Martínez Rizo, 1932a: 5) basada en la tendencia anarcosindicalista.

**Martínez Rizo publicó, en la editorial Mañana (Valencia), la «visión novelesca del porvenir» titulada *1945. El advenimiento del comunismo libertario* que constituye una premonición del futuro cercano, en el que Martínez Rizo tenía la esperanza de que triunfara la revolución.**

Ya este breve texto presenta algunas estrategias narrativas de crítica de la sociedad contemporánea que se refieren tanto al capitalismo como a sus propios correligionarios: «los incontables impacientes y esperanzados ilusos» (5) es una expresión que se utiliza para referirse a aquellos que piensan que la anarquía llegará en un breve período de tiempo. Pocas líneas después, Martínez Rizo indica que si la revolución se produce antes será porque «la burguesía nos la dará hecha con sus torpezas y que nos veremos obligados a posesionarnos del poder y encargarnos de la administración sin estar debidamente preparados» (6). Así pues, aunque Martínez Rizo considera que no es posible que la revolución llegue próximamente, existe la posibilidad de que, gracias a la burguesía y a sus constantes





## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

ataques a la clase obrera, esta se acelere, se produzca antes. La afirmación «[d]imos un paso decisivo hacia la capacitación al acordar la organización por industrias» (6) es también una referencia alusiva al contexto directo de la obra, ya que la CNT acordó la organización de los sindicatos de ramo en 1918. La introducción, pues, coloca el texto utópico que aparecerá a continuación en el contexto determinado del año en el que se escribe, también aludido directamente en esta parte y que tiene, entonces, como función, la de contextualizar la sociedad futura que va a describir y adelantar los pasos que es necesario dar para que se produzca su advenimiento. La independencia de este texto crítico tiene una función clara, la de colocar al lector en el contexto en el que se escribe la obra: un momento de ilusión y esperanza que prevé un futuro organizado mediante el comunismo libertario, un futuro próximo al que incluso se da una fecha exacta. Además de incluir este acercamiento al primer nivel de análisis, podemos utilizar las mismas referencias que se han señalado para adscribirlo al segundo, el de las estrategias de verosimilitud externas construidas por la realidad contextual<sup>2</sup> que Martínez Rizo aplica en la breve introducción.

La utopía literaria de *1945. El advenimiento del comunismo libertario* está dividida en veinticinco capítulos cuyos títulos, además de dar una idea de la materia que se narrará dentro de cada texto, sirven a la construcción de la verosimilitud del relato, es decir, sirven a la realización del segundo nivel de análisis: «En el año 1945» alude a un contexto futuro próximo cuya viabilidad está basada en el

triunfo de las estrategias de captación y de lucha de los anarquistas en España durante los trece años que van desde el momento en el que Martínez Rizo escribe la obra hasta el tiempo interno de la novela. «Mi persona en 1945» tiene el mismo cometido, en tanto que además de referirse a este futuro próximo establece a Martínez Rizo como narrador y, a la vez, protagonista. Esto siempre sirve a la verosimilitud del relato, ya que el lector del mismo se siente más inclinado a creer que una persona cuya existencia en el mundo real está probada, contará hechos reales o, al menos, verosímiles, maniobra del tercer nivel de análisis que se mantiene a lo largo de toda la obra. La narración en primera persona es una táctica que aparecía ya en Thomas More, pero solo en la primera parte de la obra, en la crítica, pues la descripción de la isla de Utopía se realiza a través de un narrador omnisciente, More, que refiere lo que le ha contado Hythloday. La encontramos, en cambio, en los relatos de viajes y en las utopías narrativas con acción interna, como esta que estudiamos.

Los títulos «Un atardecer en las Ramblas» y «Camino de Madrid» se refieren a lugares reales que los lectores conocen y pueden suponer, por tanto, estrategias de verosimilitud externa total, referidas a la realidad contextual. Por último, en lo que se refiere a los títulos habrá que citar «Escribiendo este libro», que de nuevo sirve a la verosimilitud externa total, ya que se trata de una obra que existe realmente y que el lector tiene entre sus manos.

### De los primeros momentos en 1945

La acción de la novela comienza cuando el narrador-protagonista se despierta en el año 1945 con una extraña sensación, pero recordando los sucesos de la noche anterior: «sintiendo aún el sabor del extraño guiso [...] noté con inmensa extrañeza que aquella era otra

<sup>2</sup> Se trata del carácter realista que se pretende en la ciencia ficción y, en concreto, en los cuadros de anticipación. Las menciones a la realidad coetánea del autor mediante lugares, hechos y personajes históricos hacen que el autor tome esta ficción como algo real (esta estrategia de la ficción es común, en realidad, a toda la literatura), ya que aquí procura Martínez Rizo que ese futuro resulte más plausible e impactante al lector, al sumir este las alusiones a su realidad cercana e inmediata.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

habitación distinta. [...] noté con la mayor sorpresa que durante la noche me había crecido la barba. Repentinamente se hizo en mí la luz. La droga había producido su efecto y estaba viviendo tiempos futuros» (8). La verosimilitud que creíamos total se vuelve, entonces, parcial, ya que el desplazamiento en el tiempo, la llegada a un porvenir conjeturado (una «ucronía»)<sup>3</sup>, es en realidad una visión producida por el efecto de una droga. Aunque esto se refiera a la verosimilitud externa, pues si nos fijamos en la interna del relato, podríamos suponer que la droga permite tener visiones realistas del tiempo futuro y, por tanto, el viaje contaría con una justificación plausible desde el punto de vista de la ficción científica. El viaje al futuro es, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario* un viaje en el tiempo a la vez que un sueño, ya que, como veremos en el último capítulo, a su regreso, Martínez Rizo llegará al pasado a la mañana siguiente de haber tomado esta droga.

La veracidad de los hechos que Martínez Rizo va a contar viene también determinada por el hecho de que encuentre el libro en el que narra este viaje, escrito en 1932:

Pero lo más maravilloso era que allí, sobre la mesa, estaba este libro que ahora estoy escribiendo, ya escrito y editado trece años atrás...

<sup>3</sup> La ciencia ficción considera la «ucronía» como reescritura de la historia, de manera que solo aquellas proyecciones futuras en las que se presenta una visión alternativa de la realidad pasada reciben este nombre. Sin embargo, desde la perspectiva de los estudios utópicos, la ucronía es una fase de desarrollo del género que se relaciona con el doble significado del prefijo «u-» con el que Thomas More jugó en 1516: *ou-tópos* o no lugar y *eú-tópos* o el mejor lugar. Si trasladamos esta doble interpretación al término ucronía nos encontramos con que puede ser interpretado como un no tiempo o un tiempo mejor. En el siglo XVIII, cuando toda la superficie de la Tierra había sido ya explorada no era verosímil situar las sociedades perfectas en un lugar aislado, todavía no conocido y, por ello, comenzaron a proyectarse en el futuro. En los Estudios Utópicos, por tanto, se considera la ucronía como la proyección futura de una sociedad perfecta.

Ojeé cuanto hasta ahora ha leído el lector y correspondía a los recuerdos de la noche anterior, y luego me eché a la cara el párrafo siguiente, que corresponde ya a lo que era en aquellos momentos un misterio para mí.

Sería horroroso —leí— el tropezarme el día de mañana con este libro narrando detalladamente y de manera cronológica sucesos de mi vida que se han de repetir. Vivir sabiendo a cada momento lo que tiene que suceder. (8-9).

**La narración en primera persona es una táctica que aparecía ya en Thomas More, pero solo en la primera parte de la obra, en la crítica, pues la descripción de la isla de Utopía se realiza a través de un narrador omnisciente**

Convenientemente, la explicación de los años que han transcurrido la encuentra en las «Memorias de [su] vida» que se encuentran en su escritorio. De estas primeras páginas puede intuirse que Martínez Rizo regresará al pasado para escribir el libro con el que se encuentra el lector pero que, además, dejará para sí mismo la narración de la historia de esos trece años en España, ya que en su diario se encuentra «un cuadro del estado del mundo en general y de España en particular, [en] el año 1945, cuando va a ser proclamado de un momento a otro el comunismo libertario» (9).



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

El segundo capítulo, titulado «Resumen histórico» y que procede del diario de Martínez Rizo, encontrado en 1945 pero que comenzó a escribirse en 1932, proporciona el contexto interno de la novela y, además, sirve para introducir un discurso crítico con el sistema capitalista, que es aquel del cual procede el autor. Nos trasladamos, de nuevo, al primer nivel de análisis, a un contexto referenciado explícitamente que alude a la situación de Europa en aquel año de 1932. Sin embargo, se encuentran también referencias al futuro de los lugares de los que se habla, mezclándose así la crítica con la descripción del futuro que llevará al comunismo libertario:

En todos los países europeos seguía su marcha triunfante la revolución social como reacción inevitable del derrumbamiento del capitalismo caracterizado por el problema cada día más angustioso del paro.

El número de parados había ido creciendo en todas partes año tras año [...]

En Rusia se había entablado una lucha trágica entre los labradores y los bolcheviques [...], y en el año 45 parecía casi seguro el triunfo de los ideales anarquistas que los primeros representaban.

En cambio, en Italia, se había pasado del fascismo al comunismo estatal, tras de caer Mussolini víctima de un atentado.

En Alemania imperaba el fascismo hitleriano con su brutalidad feroz. (10-11).

Como puede observarse, y quizás de manera visionaria, el final de las situaciones de la Europa de 1932 es fruto de la imaginación de Martínez Rizo, pero hace referencia al contexto real de la Rusia bolchevique, de la dictadura de Benito Mussolini y del ascenso de Adolf Hitler. Al referirse al contexto español, Martínez Rizo no confía en la II República y señala que «la política, desde antes de dormirse el autor, había perdido todo contenido ideológico y se había convertido únicamente

en un instrumento de lucha del capitalismo contra el comunismo libertario» (12). Y, aunque la situación es poco halagüeña para el anarcosindicalismo, las referencias a personajes y entidades reales contribuyen a proporcionar verosimilitud total al texto: se mencionan las ansias independentistas de Cataluña, a la CNT, a Alejandro Lerroux, a Miguel de Unamuno<sup>4</sup>, José Antonio Primo de Rivera, etc. De este segundo capítulo podemos extraer la conclusión de que, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario* y desde el primer nivel de análisis, nos encontramos ante un texto crítico dentro del texto descriptivo donde aparecen referencias contextuales tanto directas como indirectas.

**Como puede observarse [...] el final de las situaciones de la Europa de 1932 es fruto de la imaginación de Martínez Rizo, pero hace referencia al contexto real de la Rusia bolchevique, de la dictadura de Benito Mussolini y del ascenso de Adolf Hitler.**

En el tercer capítulo, «Mi persona en 1945», Martínez Rizo nos presenta el espacio temporal en que se están desarrollando estas primeras horas del futuro: «Seguía viviendo

<sup>4</sup> Del cual se dice, con ironía: «en 1932 había muerto Unamuno de una indigestión de intelectualidad» (13).



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

en Barcelona» (15) y, al hacerlo, vuelve a introducir la crítica al sistema del que procede, pues indica que la ciudad «había alcanzado los dos millones de habitantes» y que «[l]as fuerzas congregantes del capitalismo, el centralismo y la política, habían seguido actuando enérgicamente hasta entonces» (15). Recuérdese que los anarquistas, desde Pierre-Joseph Proudhon, abogaban por la unión de pequeños territorios mediante pactos federales y rechazaban la centralización de la economía y el crecimiento sin medida de las ciudades. Además, de manera aludida, se reproduce la contienda entre anarquistas y socialistas que caracterizaba a la izquierda española de la época: «Examiné el callejero y creí volverme loco. [...] El Paseo de Gracia se llamaba entonces Avenida de Carlos Marx. Las Ramblas, Avenida de Pablo Iglesias. Todos los socialistas más o menos conspicuos tenían su nombre en las esquinas» (15). Esta crítica es más clara en las siguientes líneas, cuando se describe el crecimiento desmesurado de la ciudad:

Trepando a lo más alto [de la montaña de Montjuich], contemplé el panorama de la inmensa urbe que se había extendido escalando los montes cercanos, llenándolo todo. [...]

Me parecía imposible que se hubiese realizado tan enorme transformación en tan solo trece años y consideré el inmenso esfuerzo desarrollado por la clase trabajadora para crear tanta riqueza en beneficio de la burguesía. Me indigné ante aquel escandaloso ejemplo de explotación humana realizado gracias a la complicidad de los que se llamaban socialistas. Y abominé, lleno el corazón de rabia, una vez más de la política. (16).

El inicio del siguiente capítulo, «La última infamia del capitalismo», presenta una afirmación narrativamente interesante: «Al mismo tiempo que vivía en mí mi personalidad antigua de 1932, con consciencia, memoria y todos los atributos correspondientes [...] vivía

en mí mi personalidad de 1945, también con su consciencia y su memoria propias. [...] subsistían con simultaneidad» (19). Esta cohabitación mental de perspectivas temporales le permite proceder, de forma narrativamente verosímil, a frecuentes comparaciones entre la situación de su realidad externa presente y la anticipada. Por ejemplo, el protagonista asiste a una reunión de «una organización que allá por el año 1932 tenía [...] nada más que en proyecto» (19). Esta organización, denominada «Exploradores del Porvenir», tenía una única función: propagar el anarquismo y perseguir su consecución. Martínez Rizo explica la organización interna de los «Exploradores», algo que quizás tenía en mente cuando escribió la obra, y que denota el sistema anarquista: «No había presidencias y las reuniones eran de mesa redonda y no se pagaba cuota alguna ni había distintivos ni carnets» (20), lo que representa una forma de agrupación espontánea que se dedica a la resolución de problemas de su entorno, como perseguían los anarquistas. La descripción del funcionamiento de este grupo corresponde, por tanto, al tercer nivel de análisis, pues trata de las relaciones entre los seres humanos en una nueva sociedad.

Como se puede suponer por el título de este capítulo, existe, en el seno de la sociedad a la que Martínez Rizo se ha trasladado en 1945, un problema grave que será el que motive la revolución social, o, al menos, el que produzca por fin la chispa revolucionaria. Los avances de la ciencia habían llegado a tal punto que se alcanzaba «el rejuvenecimiento mediante el injerto de glándulas genitales humanas» (21), que eran compradas por «viejos ricos, en complicidad con médicos infames [...] a los jóvenes fuertes y sanos» (21).. Aunque no se hace la crítica a la sociedad capitalista de la época de Martínez Rizo de manera explícita, no por eso deja de ser evidente: el dinero se había convertido en un elemento de poder y dominación, de acuerdo con los análisis de los estudiosos anarquistas.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

### De cómo se proclama el comunismo libertario

Los capítulos «La conspiración», «La supresión del dinero» y «La proclamación» representan la primera fase de la revolución libertaria y la constitución del régimen deseado, el de la utopía. Apreciando este hecho desde el tercer nivel de análisis es necesario señalar que, al contrario de lo que sucedía en las utopías de la Edad Moderna escritas como viajes imaginarios, por los que el testigo informante llegaba a la sociedad perfecta ya constituida, en la de Martínez Rizo está todavía por crear. Al narrarse el proceso revolucionario la obra adquiere, desde el segundo nivel de análisis, una verosimilitud interna y externa, ya que permite al lector comprender la situación que ha llevado a la desrealización del Ideal.

Aquí, además, se produce también una alusión directa al contexto del autor, ya que, durante una reunión del Sindicato de Obreros Intelectuales, cuya existencia era real en 1932, en la misma noche en la que llega a 1945, comprueba que «todos eran decididos anarquistas» y que estaba «lejana la época de la famosa escisión que hizo que se marcharan de nuestras filas los “bomberos” atraídos en sus veleidades por la sirena de la política y dejando a la Confederación exclusivamente entre las manos de la FAI» (23). Martínez Rizo se refiere a la escisión que, en el mismo año de la redacción de *1945. El advenimiento del comunismo libertario* se había producido en el seno de la CNT contra el predominio de la FAI y que llevó a algunos anarquistas a la defensa de la participación del sindicato en la vía política.

A continuación, se describe la planificación exhaustiva que llevará a la proclamación del comunismo libertario, una revolución, por tanto, planeada. Mientras que Mijaíl Bakunin y Errico Malatesta abogaban por revoluciones violentas y espontáneas, Piotr Kropotkin señalaba que la revolución era un

proceso social. El comunismo libertario de este último autor subyace también en las ideas de Pierre Besnard, el representante del anarcosindicalismo que señalaba directamente que la revolución debía ser planeada cuidadosamente para que pudiera triunfar. Martínez Rizo sigue las ideas de Kropotkin y Besnard, así como de los españoles Joan Peiró y Ángel Pestaña, ya que todos ellos pretendían planear el proceso revolucionario. En *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, se indica:

Se conspiraba preparando el golpe definitivo con una minuciosidad extremada, siendo planeado día por día cuanto sería necesario realizar para triunfar y consolidar el triunfo, pero sin fijar fecha determinada [...]. Cuando todo estuviese dispuesto, todo estudiado, recontadas con exactitud nuestras fuerzas y extendida por todas partes la consigna, el comité revolucionario [...] propondría una fecha inmediata. (24-25).

**Los avances de la ciencia  
habían llegado a tal punto  
que se alcanzaba «el  
rejuvenecimiento mediante  
el injerto de glándulas  
genitales humanas» [...]**

Es también en este capítulo donde se describe cómo se organizará la producción en la nueva sociedad, a través de consejos de fábrica, lo cual vuelve a vincular directamente la obra de Martínez Rizo con las teorías anarcosindicalistas. Además, en lo que se refiere al análisis narratológico de la obra, encontramos en este pasaje la especificación de la nueva sociedad, de cómo se organizarán las



## Narrar el futuro: 1945. *El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

relaciones laborales y económicas: será a través del sindicato.

«La supresión del dinero» se adscribe también a este tercer nivel de análisis en el que se describe el funcionamiento de la sociedad, pero, además, se incluyen estrategias de verosimilitud, pues Martínez Rizo menciona su obra *El comunismo libertario expuesto por un ingeniero español* (1932c), una obra que existe efectivamente, y en la que está basada este capítulo. Cabe señalar que estas páginas se apartan de la acción novelesca y suponen la introducción de un pasaje de teoría política en el que se pone de manifiesto la crítica al sistema burgués del dinero y se estudia cómo será sustituido, ya sea mediante bonos de trabajo o por el intercambio, citando a otros autores anarquistas. Aunque es un texto susceptible de pertenecer al primer nivel de análisis, en suma constituye más bien un tratado teórico. Aquí, Martínez Rizo se aleja de «Bernard [que] propone la emisión de unos bonos cifrados en la unidad monetaria burguesa» (29), mientras que él aboga por unos «emitidos por los sindicatos, cifrados en horas de trabajo, valederos únicamente en la localidad y por la sola duración de una semana» (29). Se trata, sin embargo, de una fase, pues también deberán suprimirse estos bonos, cuando la distribución esté organizada adecuadamente y las personas se hayan acostumbrado a la nueva forma de organización social.

En este capítulo se encuentra, además, una afirmación muy importante para la obra utópica de Martínez Rizo: «yo creo entender que en la CNT cuantos nos llamamos anarquistas somos, sindicalistas hoy, comunistas libertarios para el futuro próximo, anarquistas para el futuro más lejano. El comunismo libertario no es la anarquía, sino el camino de la anarquía, pues reconoce una autoridad: la de la colectividad» (31). Esto supone que Martínez Rizo considera tres fases para el establecimiento de la anarquía y que la sociedad que describe en 1945. *El advenimiento del*

*comunismo libertario* no es una utopía total, sino parcial, ya que se trata de una fase para llegar al Ideal. En este sentido, las ideas que plantea en la obra difieren de las de Kropotkin y Malatesta, que consideraban la anarquía como el sistema que debe llevarse a la práctica de manera directa.

En las últimas páginas se explica la organización que tendrá la sociedad de después de la Revolución, pero es algo que todavía no ha sucedido, una esperanza futura, aunque de ella pueden extraerse algunos de los signos literarios que construyen otras utopías, ya que se refiere a los servicios generales, públicos y gratuitos, como lo son la mayoría (alimentos, prendas de vestir, vivienda, luz eléctrica y gas, transportes y comunicaciones y asistencia a espectáculos). Se indica también que se mantendrá la institución del matrimonio y la familia, algo que se opone a las teorías anarquistas que querían abolirlos. Habla también del estatus de las mujeres, que «podrán optar por trabajar o no. Si trabajan recibirán cada lunes su bono [...] y si no lo hacen, su compañero, su padre o quien trabaje en su familia, atenderá a que sus necesidades sean cubiertas con los bonos de distribución que él recibía» (34). Vemos, entonces, que la mujer sigue considerándose, en esta obra de Martínez Rizo, subordinada al hombre en materia económica y laboral, aunque se le ofrece una posibilidad de independencia. Todos (los varones) estarán obligados a trabajar, excluyéndose aquellos imposibilitados. En este capítulo prevalece, pues, el tercer nivel de análisis, cuyos signos están comprendidos dentro de las directrices del sindicalismo, ya que todos dependerán de estos. Como ya se ha señalado, el texto es fundamentalmente descriptivo y produce, en consecuencia, un alto en la acción narrativa. Esto se relaciona directamente con la mayoría de las utopías, pues desde Thomas More es común que en la presentación de las costumbres de la sociedad ideal se elimine toda referencia a los persona-



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

jes, acción o narrador para primar la descripción.

**Habla también del estatus de las mujeres, que «podrán optar por trabajar o no. Si trabajan recibirán cada lunes su bono [...] y si no lo hacen, su compañero, su padre o quien trabaje en su familia, atenderá a que sus necesidades sean cubiertas con los bonos de distribución que él reciba».**

En «La proclamación» volvemos a encontrar una referencia directa al contexto social del autor: la mención de España y Madrid, pues en esta última ciudad no triunfó el comunismo libertario que la CNT proclamó mediante un manifiesto. A esta se suma el recuerdo del día de la proclamación de la II República y las continuas menciones a la CNT. Todo ello subraya una situación de verosimilitud que hace olvidar que Martínez Rizo ha llegado al futuro mediante una visión-sueño provocada por una droga. Dado que Martínez Rizo se encuentra en Barcelona, se refiere al manifiesto del comité local de la ciudad, pero también señala que esto se estaba produciendo en el resto del país. Este manifiesto nos devuelve al tercer nivel de análisis, pues con la utopía ya realizada, se proporcionan algunos datos sobre su funcionamiento: no existe la propiedad privada, las

joyas serán entregadas, y será obligatorio afiliarse a un sindicato.

Los dos capítulos siguientes están destinados a describir el ambiente postrevolucionario y los cambios que se llevan a cabo con respecto a la sociedad burguesa, a la que no es necesario aludir porque el lector la conoce de primera mano. En «Generalidad del movimiento» se da cuenta de la extensión que alcanza, al día siguiente de la proclamación del comunismo libertario, el proceso revolucionario. Las numerosas ciudades y regiones que Martínez Rizo nombra, como Zaragoza, Lérida, Galicia, Valencia, Baleares, Canarias o Andalucía son también signos que proporcionan verosimilitud al relato, en tanto que se trata de lugares reales. Según este segundo nivel de análisis, en este capítulo se produce una construcción de verosimilitud interna total, que se completa con las referencias a la CNT y otras instituciones. Además, se indica: «Los ramalazos de comunismo estatal que se habían manifestado en numerosas localidades [...] habían sido dominados por los libertarios sin encontrar grave oposición» (44). Esto constituye una referencia aludida al contexto social del autor, ya que se refiere a la polémica que dividió la II Internacional y que parte de la oposición de los conceptos de autoridad y libertad, en tanto que el comunismo estatal considera la primera indispensable y dependiente del Estado y la segunda quiere abolirlo. Madrid sigue siendo un bastión por conquistar y, en la descripción de lo que allí ocurre encontramos una posibilidad de análisis desde varios niveles:

—Naturalmente —contestó Riquer<sup>5</sup>—. Los madrileños, aunque sufran en estos momentos la estúpida tiranía de que los demás hemos sabido emanciparnos, son nuestros hermanos y no hemos de consentir que pasen hambre. Estas monstruosas organizaciones ciudadanas, estas grandes urbes, devoran diariamente una in-

<sup>5</sup> Jordi Joan Riquer (Eivissa, 1905-1989).



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

mensa cantidad de comestibles sin la que el hambre haría rápidos estragos. (45).

Desde el primer nivel de análisis podemos señalar la existencia de un contexto aludido y referenciado explícitamente que permite la introducción de la crítica a las grandes ciudades capitalistas. Del mismo modo, la mención de un anarquista real, además de incluirse como parte del texto crítico por tratarse de un personaje reconocido, permite aportar mayor verosimilitud al relato.

El capítulo denominado «La fuerza pública» está relacionado con las fuerzas de seguridad del antiguo Estado, que se «aislaban herméticamente» (46) ante la emergencia de una nueva sociedad sin autoridades. Este capítulo contribuye a identificar los elementos que conforman la nueva sociedad y también introduce una nueva crítica al capitalismo, lo que supone que, desde el primer nivel de análisis, nos encontramos con un texto crítico insertado en el texto descriptivo que realiza alusiones al sistema que se ha derrocado y que se encuentra, ya, en el pasado: «Los jefes y oficiales del cuerpo de Seguridad, al verse en nuestro poder, demostraron con sus claudicaciones su estúpida ignorancia» (47); lo mismo ocurre con el siguiente fragmento de un diálogo: «—[...] Os vamos a transformar de lo que sois en trabajadores honrados» (47), lo que, además, se vincula con las ideas de todos los anarquistas sobre las fuerzas de seguridad y su inutilidad en la sociedad ideal. Desde el tercer nivel de análisis podemos aludir al espacio en el que transcurre la acción: Barcelona, a la que se refiere Martínez Rizo al mencionar la Boquería.

### De las características de la nueva sociedad

La acción continúa señalando que «fueron acordados los puntos fundamentales de la or-

ganización del nuevo orden de cosas en el Ayuntamiento libre de Barcelona» (49) y que «se reanudaría la vida normal en todos sus aspectos, siendo expedidos los bonos de distribución, reanudándose el trabajo en todas partes y abriendo sus puertas los establecimientos de distribución así como los mercados de abastos» (49). Estas pocas frases se enmarcan en el tercer nivel de análisis, que da cuenta de la autosuficiencia de la nueva sociedad.

En las páginas posteriores se produce el encuentro que tiene el narrador con un amigo suyo que, sin embargo, no conoce en el tiempo de redacción de la obra: «era muy buen amigo mío en 1945. [...] Hoy, en 1932, a estas horas, estará en la escuela, en la escuela racionalista que está forjando en él el anarquista de mañana que yo encontré dicho día en la calle Ancha en traje de baño» (50). Estas líneas son fundamentales para la verosimilitud del texto por varios motivos; el primero es que Rizo vuelve a precisar que está escribiendo la obra en 1932, aunque su personaje se encuentre en el futuro, en 1945. Al aclarar el pasado de su amigo, contribuye a devolver el texto al momento pasado y, al referenciar el espacio en el que se encuentra, la calle Ancha, también nos proporciona unas coordenadas específicas que permiten al lector ubicarse en la realidad. La escuela racionalista, además de proporcionar una referencia contextual a la realidad, sirve para especificar el tipo de educación de la nueva sociedad, basada en las premisas del anarquismo y la educación integral. Otro pequeño detalle de las costumbres aparece también en este capítulo: «costumbre de que fueran a la playa los elegantes de ambos sexos desde su casa en dicho traje [de baño]» (50). La crítica al militarismo de la sociedad capitalista, que Martínez Rizo zanjará en el siguiente capítulo, se introduce aquí también: «¡Por fin te ves reintegrado a tus estudios y libre para siempre del odioso servicio militar!» (50).





## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

Olesa, que es el nombre del amigo de Martínez Rizo, se convierte en personaje-guía, pues gracias a él será posible comprender algunas de las nuevas costumbres y fundamentos de la nueva sociedad, como la naturaleza del trabajo: «Ya sabes que mi profesión de escritor no está sujeta a horario ni a jornada de trabajo y dispongo de mis horas libremente» (51). También proporciona datos sobre la construcción del espacio en la nueva sociedad, al tiempo que introduce una crítica no ya al sistema capitalista, sino a los socialistas:

—Pues entonces, acompáñame camino del Club por la Barceloneta y podremos entrar en uno de esos bares del Paseo de la Democracia Social.

—¿Cuándo cambiaremos esos nombres tan feos?

—No se da prisa en ello el Comité local y hace bien. La ridiculez inmensa de la obra socialista pudiera ser repetida por el comunismo libertario y nuestros hijos se reirían de nosotros si, por ejemplo, al que antes fue Paseo Nacional y los socialistas nombraron Paseo de la Democracia Social le rotulásemos nosotros Paseo del Anarcosindicalismo. [...]

—[...] es de desear que estos nombres desaparezcan, pero no para ser sustituidos por otros, sino por una sencilla numeración. [...]

—[...] División y numeración decimal. Diez demarcaciones cada una con diez distritos y cada distrito con diez barrios y cada barrio con diez sectores. Cada sector ha de tener forzosamente menos de diez calles, puesto que estas no llegan a 100 000. Los nombres de las calles serán números de cinco cifras que nos permitirán inmediatamente saber dónde están situadas por indicar la primera la demarcación, la segunda el distrito, y así sucesivamente (51-52).

Es necesario indicar, sin embargo, que este guía no acompaña a Martínez Rizo en todo su recorrido y es, por tanto, un ayudante. En cualquier caso, su papel no es demasiado importante en esta utopía parcial, ya que el autor se ha trasladado a un futuro donde él

mismo existe y posee ambas conciencias, la del pasado y la del futuro, con lo que el guía es una figura accesorio y no necesaria que, sin embargo, se mantiene, quizás por afinidad al género.

El espacio de la nueva ciudad está planificado totalmente y atiende a los principios de regularidad que suelen impregnar las utopías, ya desde la época de Platón: «La ciudad real [...] se enfrenta a la ciudad proyectada como estructura urbana regular y geométrica» (Aínsa, 1999: 24). Esta regularidad del trazado urbano está complementada, además, por la perspectiva numérica que le infunde Martínez Rizo, ingeniero, y que tendrá también una función importante en *El amor dentro de 200 años*<sup>6</sup> (1932b).

La contribución que se inserta al final del capítulo a través de la boca del guía resulta interesante no solo desde el tercer nivel de análisis en el que se incluye el lenguaje, sino también porque presenta un ejemplo de texto crítico en texto descriptivo: «—El comunismo libertario —me contestó Olesa— ha de modificar el léxico y borrar las palabras que recuerdan la antigua abyección. Servir viene de servidumbre y de siervo» (1932a: 53), algo que se ha abolido con el establecimiento de

<sup>6</sup> En *El amor dentro de 200 años*, que también fue publicada en 1932, Alfonso Martínez Rizo continúa la figuración de un futuro en el que ha triunfado el comunismo libertario. Se trata de una obra complementaria, pero de características diferentes. Mientras que *1945. El advenimiento del comunismo libertario* es, fundamentalmente, un texto propagandístico en el que se describe la revolución y la implementación de una sociedad comunista libertaria en el futuro próximo, *El amor dentro de 200 años* se construye según las premisas literarias de la novela de anticipación y, también, de la novela utópica. En ella se observa el uso de técnicas narrativas como la del manuscrito encontrado, pero también el uso del guía arquetípico de la literatura utópica. La acción narrativa, en *El amor dentro de 200 años*, gira en torno a una historia personal, un conflicto interno de la sociedad en la que ya no solo se describen los cambios que se han operado en el régimen, sino que, además, los personajes cobran protagonismo, contrariamente a lo que suele suceder en las novelas utópicas. Véanse sobre esta segunda novela los estudios de Martín Rodríguez (2011, 2016) y Hernández Arias (2017).



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

una sociedad mejor. En relación al lenguaje, se proporcionan también sinónimos de servir con una connotación no peyorativa: proporcionar y distribuir.

### El espacio de la nueva ciudad está planificado totalmente y atiende a los principios de regularidad que suelen impregnar las utopías, ya desde la época de Platón

El título «Cómo licenciamos al ejército» es un claro ejemplo de discurso crítico en discurso descriptivo, ya que en él encontramos, además de la descripción de cómo se abole el ejército, críticas al militarismo capitalista:

El teniente coronel grosero que siempre tenía los testículos en la boca, permanentemente ebrio por el placer morboso de la salacidad de su lenguaje, igual que quien disfruta con el olor de las ventosidades propias.

El comandante borrachín que en sus melopeas se sentía anarquista sin saber de manera segura lo que dicha palabra significa.

El otro comandante entrampado hasta las pestañas que le debía hasta a su asistente y vestía del almacén.

El pobre teniente lleno de preocupaciones rancias y pueriles. (56).

Es necesario señalar que, sin embargo, el ejército no desaparece completamente y que Rizo sigue en este pasaje los preceptos del sindicalismo, ya que existe una «unidad orgánica militar sindicalista» (55) que se encarga de repeler al ejército profesional capitalis-

ta cuando, en la acción de la obra, este intenta volver a tomar la calle. Se indica, al final del capítulo, describiendo cómo se procede a defender la nueva sociedad que «el comunismo libertario no tendrá nunca más soldados que los obreros mismos, dispuestos a pelear siempre que sea preciso» (60).

La descripción de la caída del ejército realizada por el guía Olesa va seguida del capítulo titulado «Dos frigios»<sup>7</sup>, donde se introduce un nuevo personaje, que es, más bien, un arquetipo de la literatura obrerista, ya que representa al burgués, en este caso, el antiguo dueño del bar donde se encuentran Martínez Rizo y Olesa. El discurso que pronuncia constituye una crítica directa a la sociedad contemporánea del autor y enuncia muchos de los males del capitalismo, pero la llegada de la nueva sociedad lo ha redimido. Su discurso crítico va seguido de otro descriptivo donde se da cuenta de varias características del espacio nuevo: «Tengo el pan asegurado para toda la vida y lo mismo le ocurre a todos los míos. Solamente tengo que trabajar ocho horas, cuando antes trabajaba siempre. [...] Como más y mejor que antes, visto mejor, descanso, paseo, voy al teatro y al cine y hasta me queda tiempo para leer. Y leo a Eliseo Reclus, a Kropotkin, a Proudhon, a Tolstoy, a Pi y Margall, a Malatesta» (62-63).

Se explica, también, el significado de la palabra «frigio» en la sociedad futura: «los antiguos burgueses que ahora defendemos el nuevo estado de casas y a quienes se ha dado en llamar frigios, exageramos nuestro amor por el nuevo régimen para hacernos perdonar» (63), con lo que se informa sobre el lenguaje de la nueva sociedad. Lo mismo sucede en el siguiente capítulo, titulado «Un desnudista», donde se presenta el aislamiento de

<sup>7</sup> El término «frigio» se utiliza aquí como sinónimo de «rojo», que se entiende como «comunista». El gorro frigio, de color rojo fue adoptado como símbolo de libertad en la época de las revoluciones europeas.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

esa nueva sociedad. La revolución, como señalaba Bakunin, debería producirse en todos los territorios a la vez. Martínez Rizo prefiere evitar la complicación que supondría describir el triunfo del comunismo libertario en todos los territorios e indica que es necesario «que nadie atravesase, hasta nueva orden, la frontera en uno ni en otro sentido, como no sea para ejecutar alguna misión que le sea especialmente conferida» (66). Unas páginas más adelante, ya en otro capítulo, indicará que «[c]on ser tan grave lo que ocurría en Madrid, no nos preocupaba tanto la actitud del extranjero frente a nuestro movimiento. [...] parecía que no se atreverían a intervenir y agredirnos por miedo a que estallase en su casa la revolución» (77). Señalaba ya Kropotkin que la revolución se produciría en diferentes momentos y de maneras distintas según los lugares, y es lo que parece que Martínez Rizo prevé que suceda en su nueva sociedad, pero, siguiendo los dictámenes del género utópico, prefiere mantener el aislamiento, lo cual hace más verosímil el relato. El aislamiento de la sociedad es una característica necesaria de la literatura utópica que, si bien cuando se trata de novelas de anticipación no es imprescindible, ha prevalecido en muchos de estos textos. La clausura de la comunidad hace posible que no se haya conocido hasta el momento en el que el autor la presenta y, además, facilita el inmovilismo, ya que una sociedad aislada, sin influencias del mundo exterior, no tiene motivos para cambiar.

El capítulo «Un desnudista» adquiere, por fin, su sentido cuando se proporcionan datos sobre la vestimenta, un tema de especial preocupación para los utopistas. En la sociedad comunista libertaria «la elegancia [del traje] de ahora está caracterizada por la comodidad» (68), lo que proporciona, también, la ocasión para realizar una de las ideas con las que Martínez Rizo más comulgaba, el nudismo, en cuya época se denominaba *desnu-*

*dismo* y que está directamente relacionado con la moral sexual que «no se alarma ante la vista de la carne» (68).

«Un atardecer en las Ramblas» es un capítulo que está más relacionado con el tercer nivel de análisis, con la descripción de la sociedad utópica, pues, aunque también contribuye a la verosimilitud al mencionar las conocidas Ramblas, la mayor parte del texto expone informaciones acerca de la nueva sociedad. Sobre el trabajo indica que existe un «Comité de migración sindical encargado de poner en orden en el cambio de profesión impuesto por la necesidad de descongestionar algunas de ellas y proporcionar obreros a otras que escaseaban» (70); también se refiere la organización de las horas de trabajo: «se habían montado en muchas fábricas los tres turnos de ocho horas [...], sin embargo, la masa general trabajadora en el ramo de la producción tenía el idéntico horario de nuevo a una de la mañana y de tres a siete de la tarde» (71), de lo que se deduce que se ha aplicado la jornada laboral de ocho horas, mucho más amplia que la que proponen otros utopistas. Kropotkin propugnaba la integración del trabajo manual y el intelectual, algo con lo que Martínez Rizo parece estar de acuerdo: «Trabajadores manuales e intelectuales eran difíciles de diferenciar» (72). La educación, un tema que preocupa a la utopía y también a las doctrinas anarquistas, en *1945* es obligatoria hasta los dieciséis años.

Los anarquistas concedieron a la prensa, como ya se ha visto, un papel muy importante en la propagación de sus ideas y, por ello, no sería adecuado eliminarla, por el contrario, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, «[l]a consideran como servicio público y la reparten de balde y han permitido que continúen publicándose los antiguos periódicos y les dejen ustedes decir lo que les dé la gana» (72).

Aunque «Ocho días después» contribuye al avance de la acción, ya que en este capítulo se



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

describe la situación de Madrid y lo que se va a hacer al respecto, también encontramos otros signos narrativos utópicos que dan cuenta de ciertas características de la nueva sociedad, como, por ejemplo, la abolición de los empleos sin función social según los preceptos del anarquismo, como los empleados de bancos, compañías de seguros o la Bolsa. Todo aquello que tiene un carácter financiero aparece cerrado en *1945. El advenimiento del comunismo libertario*. El oro, la plata y joyas se habían guardado<sup>8</sup> y los billetes, quemado. Sobre la religión había habido una discusión, ya que los burgueses conversos achacaban su práctica a la libertad del individuo, pero se trató en una asamblea, que es la forma de gobierno de la sociedad de *1945. El advenimiento del comunismo libertario* y «fue prohibida la religión» por estar basada en «lo que no se puede demostrar» (75).

Al nombrar de nuevo Madrid se ponen en marcha las estrategias de verosimilitud de contexto referenciado, pero se inserta, también, un contexto aludido: «De Madrid llegaban telefónicamente noticias detalladas de cuanto ocurría, transmitidas con consentimiento del Gobierno que se dio cuenta de que era imposible evitar que tales noticias llegasen a nuestro poder» (76). Rizo se refiere al gobierno socialista de la república<sup>9</sup>, que mantiene el poder en la capital, un poder socialista centralizado al que ya se ha aludido aquí (por ejemplo, cuando se nombran las calles barcelonesas).

La continuación de la acción narrativa se produce ocho días después, cuando se decidió «celebrar un Congreso Nacional para tratar el

tema de si se debía realizar la marcha sobre Madrid de todos los militantes armados de España» (77). Esta posibilidad vincula la ideología de Martínez Rizo con la posibilidad de una revolución violenta que Malatesta defendía. La acción narrativa de esta marcha sobre Madrid queda, sin embargo, suspendida en el siguiente capítulo, ya que el narrador vuelve a pasear por Barcelona para dar a conocer al lector los rasgos de la nueva sociedad. Gracias a «Libídine» tenemos información sobre la alimentación: «solo hay que pagar una pequeñez correspondiente a las horas de trabajo de la dependencia repartidas entre todos los parroquianos, ya que la carne, las verduras, las legumbres, el pan, el aceite, la manteca, el carbón, y todos los elementos ordinarios de la alimentación, los retiran de los mercados y de las tiendas sin pagar nada por ellos» (78). Tras la comida, Martínez Rizo decide pasear por los jardines de Montjuich, devolviéndonos así al espacio interno de la novela al tiempo que proporciona verosimilitud, donde conocerá la nueva moral sexual: en los jardines las parejas no solo se besan y abrazan, sino que también practican el sexo y el nudismo, algo que, sin embargo, escandaliza a un nuevo ayudante del narrador que se presenta para enseñarle el espectáculo. Gracias a esta escena, sabemos que la homosexualidad es considerada por el autor «repugnante» (81), pero hace notar que es necesario «reflexionar en que esos hombres obran impulsados por instintos que son en ellos dominantes» (79). El vínculo entre naturaleza y anarquismo y la importancia que la doctrina confiere a la libertad del individuo no tiene en cuenta la repugnancia que pueda sentir el autor, pues su personaje, a la vez narrador y protagonista, señala: «Podemos no sentir lo que ellos sienten, pero lo libertario está más alto que todo y todo cabe en ello, siempre que no exista coacción ni tiranía» (81)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Besnard señala que el oro y las piedras preciosas pueden utilizarse para comerciar con otros lugares en los que no impere el comunismo libertario.

<sup>9</sup> Entre 1931 y 1933 hubo, en la II República española, un gobierno republicano-socialista presidido por Azaña al que Rizo, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, confía la gobernación del Estado español durante mucho más tiempo del que efectivamente ejerció estas funciones.

<sup>10</sup> En *El amor dentro de 200 años*, cuando ha transcurri-



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

La acción se retoma en «Las fieras sanguinarias» para dar cuenta del uso de la violencia, que no solo Malatesta, sino también Bakunin, Kropotkin y otros pensadores anarquistas consideran necesaria en ciertas ocasiones. Entre ellas está la de liberar a la sociedad ya modificada de los elementos que siguen coaccionándola, de los disidentes, «lobos viejos que un Estado bárbaro y cruel había moldeado y anquilosado en rancios conceptos y en odios salvajes» (84), caracterización que implica también una crítica del sistema capitalista. Estos disidentes, que se encontraban acuartelados, deciden salir «repartiendo sablazos con el brazo derecho y disparando sus pistolas con la mano izquierda» (84), a lo que los milicianos anarquistas responden con armas de fuego. La violencia se deshace, así, de la barbarie.

**La ciencia ficción se entiende a menudo como un ejercicio de extrapolación, una forma de anticipar o predecir el futuro.**

El capítulo «Siguen pasando los días» es quizás el que más relación guarda con la utopía moderna que se inicia con Thomas More, pues está compuesto por diferentes subepígrafos que incluyen la descripción de varios

do ya un tiempo desde la implementación del comunismo libertario, sin embargo, la postura hacia la libertad sexual es mucho más coherente con el pensamiento anarquista, pues en esta novela no solo existe una plena tolerancia hacia la homosexualidad, sino que, además, existen unos lugares concretos, los Jardines del Amor, a los que todos los seres humanos acuden a satisfacer sus pasiones sexuales y sensitivas.

aspectos de la nueva sociedad, aunque la encontramos mezclada con el discurso crítico: sobre los ex-policías se indica que «[t]ienen tan aferrado el espíritu esbirrista que les es imposible dejar de ser policías. [...] Son la más mala peste que existe, porque con sus infames intrigas siembran la desconfianza» (85). El autor añade que, a los disidentes a los que no se ha dado muerte anteriormente, deberán ser expulsados; el exilio será su único destino<sup>11</sup>. Cuando habla del «*Hampa*» no se aprecia ninguna disidencia con el pensamiento libertario, pues este creía que los delincuentes lo eran por culpa de la vieja sociedad. En cambio, en la nueva, «son los mejores y más entusiastas comunistas libertarios» (86). La crítica de esta afirmación es indirecta, pero sigue refiriéndose a los males del Capital.

De manera bastante abrupta, se pasa a hablar de los desplazamientos en tren, cuyo billete «hay que sacarlo en el Sindicato y consiste en una autorización para efectuar el viaje señalando las fechas de la ida y de la vuelta» (86). Como Besnard (1936), Martínez Rizo no permite la libre circulación de personas de una localidad o municipio a otro, sino que los permisos deben solicitarse al comité central y tener una razón de peso para que sean concedidos. Además, en *1945* están bastante regulados: «Los días de trabajo únicamente viajan quienes alegan en su sindicato razones poderosas y perentorias, tales como la enfermedad de algún pariente, la necesidad de una consulta facultativa o de realizar determinada adquisición o los motivos oficiales» (87) pero «los domingos se acostumbra a conceder permiso a quien lo solicitase» (87). Se trata, entonces, de que los domingos se conviertan en día libre para todos los trabajadores y de que

<sup>11</sup> A modo de anécdota, quiero señalar que la utopía socialista de Julio O. Dittrich *Buenos Aires en 1950 bajo régimen socialista* envía a los anarquistas al exilio, concretamente a Irlanda, donde presumiblemente fundarán una utopía libertaria que Dittrich nunca llegó a describir.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

se permita el turismo entre localidades cercanas. Sobre los medios de transporte se añade la falta de automóviles particulares, pues todos «ha[n] sido provisto[s] de taxímetros y dedicados al servicio gratuito del público» (88).

**Martínez Rizo prefiere evitar la complicación que supondría describir el triunfo del comunismo libertario en todos los territorios e indica que es necesario «que nadie atravesase, hasta nueva orden, la frontera en uno ni en otro sentido».**

El lugar de residencia viene determinado por el lugar en el que se trabaja, pero es posible señalar que debido a que se quieren desmantelar las grandes ciudades, «se concede permiso a quien lo solicita para trasladar su residencia fuera» (87) de Barcelona. Aunque en este punto de la narración Martínez Rizo no haga ninguna crítica a las grandes aglomeraciones urbanas, podemos señalar que este rasgo del permiso de residencia constituye una característica del espacio que la nueva sociedad quiere promulgar, como señalan las teorías anarquistas, pero también aparece en otros tipos de utopías modernas, a raíz de la aglomeración del espacio urbano como consecuencia de la segunda revolución industrial.

Sobre el lugar de residencia se añaden,

además, especificaciones sobre la vivienda, que está al servicio de un comité especial, lo cual sigue los preceptos del anarcosindicalismo. La vivienda es pública y está bien acondicionada; se mantiene gracias a la municipalidad y se asigna según las necesidades. Aunque en *1945. El advenimiento del comunismo libertario* no se den muchos detalles sobre la vivienda, a Martínez Rizo le preocupaba someramente, como se aprecia en su ensayo *La urbanística del porvenir* (1932d), donde describe incluso los materiales a utilizar para la construcción de viviendas<sup>12</sup>.

El capítulo siguiente también se dedica a la descripción de la sociedad del porvenir, en este caso, al crimen, que surge «[d]espués de doce días de comunismo libertario» y que supone el primero de la nueva era: «Se trataba de un matrimonio mal avenido que ella había decidido romper, y el marido, dominado por los celos, la había cosido a puñaladas» (1932a: 92). El anarquismo no considera los castigos y tampoco se condena en el texto la actuación machista de este hombre, sino que se siguen los preceptos anarquistas: «quien hace algo mal hecho [...] ha de recurrir ante el tribunal de la propia conciencia» (93). En el texto sugiere que probablemente se suicide. El capítulo sobre este crimen machista se cierra dando paso, de nuevo, a la acción narrativa de la situación de Madrid, proporcionando más datos para la verosimilitud a través del contexto referenciado: se habla de un Congreso Nacional al que acudirán Puig y Montseny, figuras reales y con peso en la CNT de 1932. Además, se refiere al Liceo de Barcelona, lugar de reunión del anarquismo catalán. Esto constituye una nueva referencia al espacio real, como también lo son las menciones a los soviets y Hitler, que se introducen en relación con las relaciones con el exterior de la nueva

<sup>12</sup> Sus teorías urbanistas se han llevado a la práctica en la sociedad ideal de *El amor dentro de 200 años*.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

sociedad: Rusia, gobernada por los soviets<sup>13</sup>, ha reconocido al comunismo libertario español; además, «no existían recelos de hostilidad por parte de Francia que necesitaba reconcentrar toda su atención sobre la Alemania hitleriana» (94).

En el congreso se decide marchar sobre Madrid «desde el día siguiente [...] quedando autorizado el Comité Nacional para fijar la fecha del ataque que debería ser dado a fondo contra las tropas del Estado, en el caso de que este osase resistir» (94). De nuevo se ponen en marcha estrategias de verosimilitud cuando Martínez Rizo indica que «por mi preparación debida a mi antigua profesión militar, además de formar parte de nuestros cuadros orgánicos, era precisamente el presidente de sus juntas técnicas» (95). Los lectores de *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, que en su mayoría serían simpatizantes del movimiento anarquista, debían de conocer al autor y su historia en el ejército, por lo que esta contribución conlleva la inclusión de más elementos reales en el texto, ya que al referirse a su formación real, los lectores percibirán al autor, que es también narrador protagonista, como parte del futuro.

Antes de que termine la acción de la novela, Martínez Rizo tendrá la oportunidad de presentar una nueva característica del espacio, pues describe «El comunismo libertario en la aldea», una aldea cualquiera que no se nombra y donde al preguntar a un lugareño por la aplicación del comunismo libertario, ya que allí está implementado de la manera que Bakunin describe en su obra:

En aquella comunidad, el comunismo era integral y todo cuanto había de resolver era resuelto plebiscitariamente en Consejo abierto,

reunidos todos en la plaza del pueblo. [...]

Trabajaban todo el terreno del término municipal, acordándose en las reuniones las labores y el reparto equitativo del trabajo, anotando el maestro de escuela cuidadosamente las horas empleadas por cada uno para poder, en su día, determinar el valor de la cosecha.

Cada uno consumía lo que le apetecía, sin que nadie se lo llevase en cuenta. Si alguno necesitaba ir a la ciudad a adquirir algo, podía llevarse unos cuantos pollos, unas docenas de huevos lo que le pareciese para realizar el cambio. (99).

Esta breve descripción puede leerse como la utopía dentro de una utopía parcial, pues en ella sí ha llegado a implementarse el sistema comunista libertario al completo. Aunque en la pequeña descripción no puedan hallarse los elementos semióticos que componen una novela utópica, su intención es claramente de esta índole y supone un resumen de las aspiraciones del anarquismo en materia social.

Los dos capítulos siguientes prosiguen la acción narrativa de la marcha sobre Madrid. En «Mi prisión» se proporcionan más datos contextuales que ayudan a la verosimilitud, pues se habla del puente de Vallecas y la estación de Goya, así como del café del Norte. Cuando Martínez Rizo se encuentra en este último lugar es detenido por un policía defensor del régimen socialista y que procede a llevarlo a los calabozos. El protagonista es condenado a muerte y conducido a capilla, donde la asaltan las dudas sobre «si después de muerto podría volver a despertar» (105). Finalmente, y teniendo en cuenta la verosimilitud interna del relato, llega a la conclusión de que no le «preocupaba pensar en que [le] fusilarían al día siguiente, mirado el hecho por mi personalidad de 1932» (105), ya que, si muere en el futuro, no podría regresar al pasado para narrar lo que ha visto.

<sup>13</sup> Recuérdese que los soviets fueron desmantelados por los bolcheviques, por lo que en *1945. El advenimiento del comunismo libertario* Martínez Rizo proporciona a Rusia una historia alternativa, al parecer más relacionada con el anarquismo.



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

### Del regreso a 1932

Los dos últimos capítulos de la obra están dedicados a concluir el viaje a utopía, a narrar el regreso, que se produce por una vía distinta:

De manera que, si la otra vez recorrí los trece años que separan 1932 de 1945 sin darme cuenta de ello, ésta, al ser menos profundo el sueño, no me sucedió así y fui recorriendo al revés todos los días desde 1945 hasta 1932 con vertiginosa rapidez.

Este vivir al contrario, viniendo tras la mañana el hoy y tras de hoy el ayer [...] resultaba un proceso analítico de la vida, en el que primero aparecían los efectos y más tarde las causas generadoras que los motivaban (106).

El regreso al pasado se realiza por regresión; es un viaje físico en el tiempo, aunque también podría tratarse de un sueño y, de hecho, el mismo Martínez Rizo se plantea esta posibilidad. En cualquier caso, fuera sueño, visión o traslación en el tiempo, el narrador-protagonista regresa a 1932 e inmediatamente comienza a redactar *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, de forma que se mantiene la verosimilitud interna del relato, ya que el libro se había escrito y se conservaba en 1945. Las últimas palabras de la obra indican que «se trata de una visión fantástica del porvenir» (109) y, al introducir la palabra fantástica, Martínez Rizo desecha todas las estrategias de verosimilitud que ha puesto en marcha hasta el momento, aunque concluya señalando que «se trata de algo que forzosamente llegará» (109). Y lo que llegará tras el triunfo mundial de la revolución es lo narrado en *El amor dentro de 200 años*, escrita también en 1932 y en la que pensaba ya Martínez Rizo al terminar *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, pues finaliza esta última diciendo: «Quizá otro día me complazca en contaros algo de dicho régimen [comunista libertario] ya fuerte, tal vez demasiado fuerte,

obstaculizando la marcha hacia la anarquía, al narrar una historia de amor dentro de dos siglos» (109).

[...] el narrador-protagonista regresa a 1932 e inmediatamente comienza a redactar *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, de forma que se mantiene la verosimilitud interna del relato [...]

### Conclusiones

El examen de *1945. El advenimiento del comunismo libertario* nos indica que, si bien el texto posee muchas de las características de la utopía, algunas de ellas han sido subvertidas, como, por ejemplo, la importancia de la figura del guía o el hecho de que se incluya cómo se llega a la sociedad comunista libertaria, algo que, normalmente, no aparece en otras utopías, que presentan un carácter inamovible. Si una de las características de la utopía había sido, hasta que las utopías libertarias hacen su aparición<sup>14</sup>, el inmovilismo<sup>15</sup>, esta característica se desecha en la expresión anarquista del género. ¿Quiere esto decir, entonces, que las utopías libertarias no son

<sup>14</sup> Recuérdese que en *News from nowhere* [Noticias de ninguna parte] (1890), William Morris también indica que la sociedad es susceptible de cambio.

<sup>15</sup> Las sociedades utópicas suelen presentar un inmovilismo de su sistema; en ellas no se producen cambios porque ya han alcanzado la perfección.





## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

realmente utopías sino solo obras de anticipación? No, pues presentan la mayoría de las características que se encuentran en el género utópico, en sus tres niveles de análisis: en la obra aparecen dos tipos de texto, el crítico con la sociedad contemporánea del autor y el descriptivo de la sociedad futura, tanto de manera explícita como implícita, y, aunque en este caso no aparezca de manera independiente como sucede en *Utopía*, la relación binaria se mantiene. Se puede afirmar, entonces, que la utopía libertaria, al menos en esta novela, presenta el texto crítico dentro del texto descriptivo.

Sobre las estrategias de verosimilitud debe señalarse que el aislamiento no es decisivo en la utopía libertaria, pero esto no ocurre solo con las utopías que proceden de esta doctrina, ya que deja de ser necesaria cuando la utopía se transforma en ucronía (según el sentido de los estudios utópicos): lo que está en el futuro no tiene por qué estar oculto para ser posible. La verosimilitud externa se consigue mediante la referencia directa o indirecta al contexto del autor; la interna, mediante diferentes estrategias, como la traslación en el tiempo por mecanismos físicos o a través del ensueño, así como mediante el uso del narrador en primera persona.

El tercer nivel de análisis denota, en *1945. El advenimiento del comunismo libertario*, que en el siglo XX tiene más peso la acción narrativa conductora de una historia que la que tenía en las utopías de la Edad Moderna, en las que la historia se concentraba en el discurso crítico y no se introducían apenas personajes más allá del guía. En esta obra, además, el guía no tiene una importancia tan grande como la que presentaba en aquellas utopías. Esto ocurre porque estas trasladan al lector a un contexto totalmente desconocido y, en ella, la sociedad ideal es producto de la imaginación individual del autor, mientras que la utopía libertaria está inspirada en una doctrina político-social que limita la imagina-

ción personal, pues debe reproducir las ideas tomadas de Bakunin, Kropotkin, Malatesta o Besnard. Como estas ideas son conocidas por los lectores a los que se dirige primordialmente el texto, no es necesario que exista un guía: el narrador-protagonista conoce perfectamente cómo va a ser la sociedad del futuro y puede moverse por ella libremente, apreciando sus características, que, en su mayoría, proceden también de estos textos doctrinarios. Las anécdotas y especificaciones de algunas de estas características del tercer nivel de análisis vienen determinadas por las propias creencias del autor, pero resultan secundarias para la trama y en ellas, como se ha visto en el caso del encuentro con los homosexuales, por ejemplo, sí aparece un guía-ayudante.

El espacio futuro perpetúa algunas de las características del ordenamiento social que subyace en toda utopía, como la abundancia y la autosuficiencia, pero es necesario señalar que estas están determinadas también por la filosofía política que subyace al texto. Lo mismo ocurriría si se describiera la ciudad de manera pormenorizada, cosa que no ocurre en esta novela. Sobre el espacio, entonces, es necesario señalar que las aspiraciones del anarquismo son paralelas a las del género utópico; no es que la utopía libertaria se sirva de ellas, sino que casualmente son las que espera para el futuro. Y es que el anarquismo cree que el tiempo de la revolución está próximo, y por ello se fija una fecha tan cercana para su consecución.

En lo que se refiere al argumento y a la acción, esta obra de Martínez Rizo no es diferente de otras obras del género utópico: narra la traslación al futuro, la llegada a utopía, y aborda sus características principales, a saber: trabajo, relaciones, vivienda, alimentación, comunicación con el exterior, defensa de la sociedad ideal, religión, lenguaje, educación, etc. En suma, casi todos los aspectos importantes de una sociedad que no varían con el paso de los siglos, pues el ser humano



## Narrar el futuro: 1945. *El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

sigue teniendo las mismas necesidades en el siglo XVI que en el siglo XX. Una de las excepciones es la tecnología, que en otras utopías de la época aparece de manera idealizada y en 1945 no se ve por ningún lado. Por último, el regreso a la sociedad contemporánea del autor se desarrolla como en el resto del género utópico: a su vuelta, el viajero tiene que lidiar con aquello que ha visto y actuar en consecuencia. La consecuencia en esta obra es la escritura del mismo libro y la promesa de una nueva utopía.

### Bibliografía

- AINSA, Fernando (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Sol.
- BAKUNIN, Mijaíl Aleksandrovic (s.f.). *Federalismo y socialismo*. Barcelona: Sopena.
- BAKUNIN, Mijaíl Aleksandrovic (1940). *Ideario*. Toulouse: Tiempos Nuevos.
- BAKUNIN, Mijaíl Aleksandrovic (2004). *Estatismo y anarquía*. Madrid: La Piqueta.
- BESNARD, Pierre (1936). *El mundo nuevo. Su plan. Su constitución. Su funcionamiento*. Valencia: Estudios.
- DITTRICH, Julio (1908). *Buenos Aires en el 1950 bajo el régimen socialista*.
- HERNÁNDEZ ARIAS, Rocío (2017). «Técnicas narrativas del utopismo hispánico: *El amor dentro de 200 años*, de Alfonso Martínez Rizo y *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule», Patricia Barreira Velasco, Nerea Fernández de Gobeo et al. (eds.), *Una llama que no cesa: Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*. Madrid: Sial, 124-131.
- INIGUEZ, Miguel (2008). *Enciclopedia histórica del anarquismo español* (3 vol.). Victoria: Asociación Isaac Puente.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1895). *La anarquía en la evolución socialista. Conferencia dada en París por P. Kropotkine*. Buenos Aires: La Expropiación.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1887). «The Scientific Bases of Anarchy», *The Nineteenth Century*, XXI: 119, 238-252.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1888). «The Industrial Village of the Future», *The Nineteenth Century*, XXIV: 140, 513-530.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1895). *La conquista del pan*. Buenos Aires: Grupo Juventud Comunista Anárquico.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1938). *Campesinos, fábricas y ciudades*. Barcelona: Tierra y Libertad.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1906). *El apoyo mutuo. Un factor de evolución*. Valencia: Sempere.
- KROPOTKIN, Piotr Alekséyevich (1923) *¿Qué es la anarquía?* Sevilla: Renovación Proletaria.
- MALATESTA, Errico (1888). *Entre campesinos*. Buenos Aires: La Expropiación, 1895.
- MALATESTA, Errico (1891). *La anarquía*. Buenos Aires: La Protesta, 1927.
- MALATESTA, Errico (1903). *En el café*. Buenos Aires: Argonauta, 1926.
- MALATESTA, Errico (1909). *Nuestro programa*. Barcelona: Salud y Fuerza.
- MALATESTA, Errico (1937). *El anarquismo y el gobierno libertario*. Barcelona: Revista Iniciales.
- MALATESTA, Errico (1977). *Ideario*. Madrid: Dogal.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2011). «La ciudad libertaria del futuro en la distopía *El amor dentro de 200 años* (1932), de Alfonso Martínez Rizo», *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 3.2: 151-169.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2016). «Spanish Anarchism and the Utopian Novel in the 1930s: The Libertarian Society of the Future in *El amor dentro de 200 años* (Love in 200 years) by Alfonso Martínez Rizo», *MOSF Journal of Science Fiction*, 1.2: 7-17. <https://publish.lib.umd.edu/?journal=scifi&page=article&op=view&path%5B%5D=424&path%5B%5D=816>



## Narrar el futuro: *1945. El advenimiento del comunismo libertario* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

- MARTÍNEZ RIZO, Alfonso (1932a). *1945. El advenimiento del comunismo libertario*. Valencia: Mañana.
- MARTÍNEZ RIZO, Alfonso (1932b). *El amor dentro de 200 años (La vida sexual en el futuro). Visión novelesca del porvenir*. Valencia: Orto.
- MARTÍNEZ RIZO, Alfonso (1932c). *El comunismo libertario expuesto por un ingeniero español*. Valencia: Orto.
- MARTÍNEZ RIZO, Alfonso (1932d). *La urbanística del porvenir*. Valencia: Orto.
- MORE, Thomas (2011). *Utopia*, Antonio Poch (ed.). Madrid: Tecnos.
- MORRIS, William (1890, 2009). *News from Nowhere*. David Leopold (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- NETTLAU, Max (1933a). «La prehistoria de la Internacional (1862-1864)», *Orto*, 11, 8-15.
- NETTLAU, Max (1933b). «Marx y Bakunin en 1864-65. Los comienzos de la Internacional (octubre- noviembre 1864)», *Orto*, 14, 10-18.
- NETTLAU, Max (1933c). «La Conferencia de Londres (septiembre de 1865) y la cuestión de Polonia. El primer año de la Internacional (1864-1865) I», *Orto*, 16, 1-18.
- NETTLAU, Max (1933d). «La Conferencia de Londres (septiembre de 1865) y la cuestión de Polonia. El primer año de la Internacional (1864-1865) II», *Orto*, 17, 16-19.
- NETTLAU, Max (1933e). «De la Conferencia de Londres al Congreso de Ginebra (septiembre de 1865 a agosto de 1866)», *Orto*, 18, 23-28.
- NETTLAU, Max (1978). *Historia de la anarquía*. Barcelona: Zafo.
- NETTLAU, Max (1969). *La Première Internationale en Espagne (1868-1888)*. Dordrecht: Reidel.
- PEIRATS, José (1978). *La CNT en la revolución española*. Cali: Asociación La Cuchilla.
- PESTANA, Ángel (1930). *Sindicalismo: su organización y tendencia*. Valencia: Estudios.
- PESTANA, Ángel (1933). *El sindicalismo. ¿Qué quiere y a dónde va?* Barcelona: Cosmos.
- PUENTE, Isaac (s.f.). *La sociedad del porvenir. El comunismo anárquico*. Barcelona: Amor y Voluntad.
- PUENTE, Isaac (1933). *El comunismo libertario. Sus posibilidades de realización en España*. Valencia: Estudios.

# “Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”

“Urgh. You Have Infinite Sisters, Morty.

Not that I Want to Spend the Rest of My Day Looking for Another One.” On the Metaphysical Foundations of *Rick and Morty*



Jan Levin Propach

© Jan Levin Propach, 2020

## Introduction

The series *Rick and Morty*, which so far consists of four seasons, is about an extraordinary couple, the scientist *Rick Sanchez* (Rick C-137) and his grandson *Morty*, who experience together (sometimes with the other family members *Beth* (daughter/mother), *Jerry* (father in law/father) and *Summer* (granddaughter/elder sister) dozens of adventures utilizing a technological Sophistication: the portal gun.<sup>1</sup> With the portal gun, the protagonists repeatedly reach different parts of the multiverse and meet hundreds of their counterparts. Two different types of portal guns appear in the series: A blue portal gun allows the user to travel from place to place in the very same universe, while a green portal gun allows the user to travel between different universes in the same multiverse.<sup>2</sup> In the fandom it is often claimed that the series *Rick and Morty* is closely related to David Lewis' *concretism*

(see for example Kokoszynski, 2018). But is this statement justified? Is the multiverse of the series really a Lewisian modal-realistic one? These questions will be explored in the following short paper.

## Lewis' Concretism and Rick and Morty

First of all, there is indeed some evidence to support the thesis that there is a conceptual link between the series and Lewis' *concretism*, i.e., *modal realism*. Charles Chihara characterizes David Lewis' modal realism as follows: “Modal Realism [...] maintains that these other possible worlds are not mere abstractions or descriptions – they contain things that are just real and concrete as things like tables, chairs, people, and trees in the actual world.” (Chihara, 1998: 76). Closely related to Lewis' modal realism is his *counterpart theory*. In *On the Plurality of Worlds* from 1986, Lewis writes: “A world is the mereological sum of all possible individuals that are parts of it, and so are worldmates of one another. [...] [I]f two things are spatio-temporally related, then they are worldmates.” (Lewis, 1986: 69, 71).

For Lewis, if worlds are characterised by the spatio-temporal interrelatedness of their individuals, individuals never can exist in more than one world. They seem to be worldbound (cf. Lewis, 1986: 114). Therefore, Lewis claims in *Counterpart and Quantified Modal Logic*:

<sup>1</sup> In the episode *The Ricks Must Be Crazy* (2:06) a microverse in a universe also appears and even a mini-universe in a micro-universe in a universe. These micro- and mini-universes are also part of the multiverse, but only because they are part of a universe, respectively a mini-universe in a universe.

<sup>2</sup> In *Mortynight Run* (2:02) the viewer is confronted with a natural wormhole, which also allows ‘traveling’ between universes similar to the green portal gun and which has all the characteristics of traveling with the portal gun. This phenomenon will not be discussed further in this article.

## “Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”...

Where some would say that you are in several worlds, in which you have somewhat different properties and somewhat different things happen to you, I prefer to say that you are in the actual world and no other, but you have counterparts in several other worlds. Your counterparts resemble you closely in content and context in important respects. They resemble you more closely than do the other things in their worlds. But they are not really you. For each of them is in his own world, and only you are here in the actual world. Indeed, we might say, speaking casually, that your counterparts are you in other worlds, that they and you are the same; but this sameness is no more a literal identity than the sameness between you today and you tomorrow. It would be better to say that your counterparts are men you would have been, had the world been otherwise. (Lewis, 1983: 28)

Especially the episode *Rixty Minutes* (1:08) seems to be best suited to be considered as an application of Lewis' modal realism and his counterpart theory. In this episode, a bored Rick is sitting in front of the TV together with Morty and his family. When Rick cannot stand it any longer, he connects a multiverse receiver to the TV, which allows it to access not only boring *intraverse* but also all the infinite amount of *transworld* programs of other parts of the multiverse. When Jerry zaps through the transworld TV programme he discovered one of his counterparts in a Cloud-Atlas-world. The whole family (except Rick and Morty) become obsessed with what their counterparts are doing in other universes. In order to continue enjoying transworld TV alone, Rick throws inter-dimensional goggles into the kitchen, whereupon Beth, Summer and Jerry make off.<sup>3</sup> The inter-dimensional goggles allow the users to

observe the lives of their other 'selves' in other universes from a first-person perspective. This brings Jerry and Beth to the brink of divorce: They see what they could have done differently and what their lives would have been like had they not married and raised a family. The destinies of their counterparts are obviously different from their own, and that is precisely where the special charm of using inter-dimensional glasses lies. The other selves are counterparts that differ from Jerry and Beth in at least one characteristic, namely that Beth's counterpart is not a veterinarian but a medical doctor and Jerry's counterpart enjoys an active sex life stimulated by cocaine.

**First of all, there is indeed some evidence to support the thesis that there is an conceptual link between the series and Lewis' concretism, i.e., modal realism.**

The counterpart-theoretical intuition on which the series is based is also particularly evident in all the episodes in which the so-called Citadel of the Ricks plays a role: *Close Rick-Counters of the Rick Kind* (1:10), *The Rickshank Rickdemption* (3:01) and *Tales from the Citadel* (3:07). It is the epicenter power within the multiverse and it is home of a society of different Ricks (for example *Fish Rick*, *Cowboy Rick*, *Wasp Rick* and *Morty Rick* (!)) and Morties (*Hammerhead Morty*, *Artist Morty*, *Fascist Morty* and especially prominent *Evil Morty*) of different universes within the one multiverse, which was formerly ruled and controlled by the *Ricks Council*.

<sup>3</sup> The *inter-dimensional goggles* appear for the first time in episode *Rick Potion #9* (1:06), when Rick and Morty, after their original world has been 'crownberged' and is therefore uninhabitable, search with inter-dimensional glasses for a new reality worth living in.

## “Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”...

Some of the Ricks and Mortys live permanently in the Citadel, while others stay there only temporarily. In *The Rickshank Rickdemption* (3:01), Rick C-137 destroys most of the Citadel by teleporting it into a Galactic Federation prison complex, killing hundreds of Ricks and Mortys, including the Ricks Council. The citadel can then be repaired and transformed into a democracy. However, one of Morty's counterparts, Evil Morty, who has already appeared on the sidelines in *Close Rick-counters of the Rick Kind* (1:10), wins the elections. Evil Morty's behavior and hints in *Tales from the Citadel* (3:07) indicate that he will autocratically rule the citadel.<sup>4</sup>

Probably the most moving scene with strong counterpart-theoretical traits can be found in the episode *Rixsty Minutes* (1:08). Because Rick and Morty unintentionally caused almost all the inhabitants (except Beth, Jerry and Summer) of their original universe C-137 to have 'cronenberged'<sup>5</sup> in the episode *Rick Potion #9* (1:06), leads to Rick and Morty leaving their universe and taking the place of their killed counterparts in a universe which is very similar to their original universe C-137 (called *Replacement Dimension*). In *Rixsty Minutes* (1:08), Morty (from C-137) shows his 'new sister' (from the *Replacement Dimension*) the place in the garden of the family's house where Rick and

Morty (from C-137) have buried their killed counterparts (from the *Replacement Dimension*).

All three scenes clearly show that large parts of the story of the series are based on a strong counterpart-theoretical intuition. To sum up, there are two reasons why some in the fandom place the series *Rick and Morty* in conceptual proximity to Lewis' concretism:

- (1) The other universes of the multiverse are of the same ontological quality as the 'initial universe' C-137.
- (2) All protagonists of the series have dozens of counterparts in other parts of the multiverse. The charm of the series lies in the fact that these counterparts repeatedly become part of important plot lines.

### Why Rick and Morty are not Orthodox Lewisians

However, the series also contains some elements that obviously contradict Lewis' concretism. In *On the Plurality of Worlds*, for example, Lewis writes: "Worlds are spatio-temporally and causally isolated from one another; otherwise they would not be whole worlds, but parts of a greater world" (Lewis, 1986: 84). For Lewis, an infinite number of concrete universes which are not ontologically (but epistemically) different from our world exist but all these worlds are causal and spatio-temporal "islands". The existence of a portal gun which is essential for the series seems to be impossible in an orthodox Lewisian setting, because it allows a causal gateway to other universes. In a strict Lewisian setting the series would lose its special and unique charm, because interactions between Rick, Morty and their counterparts would be impossible.

<sup>4</sup> Evil Morty controls his Rick by means of a neural receiver and turns around the relationship of dependency on Rick, which is an essential feature of the entire series. In *Close Rick-counters of the Rick Kind* (1:10) the receiver was discovered after death and subsequent autopsy of Evil Morty's Rick. At the end of the episode, you see Morty slide his eye patch aside and remove the transmitter behind it. He throws it to the ground, crushes it and then disappears into the faceless mass of rickless Mortys who are forced to be deported.

<sup>5</sup> The series *Rick and Morty* repeatedly absorbs different legacies of pop culture. For example, the inhabitants of universe C-137, after Rick distributed a transmissible aphrodisiac there, mutate into beings that bear an astonishing resemblance to the mutants in David Cronenberg's movies.

“Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”...

## Probably the most moving scene with strong counterpart-theoretical traits can be found in the episode *Rixsty Minutes*.

If there are obvious and essential differences between the series and Lewis' concretism, we are pushed to look for a modification of Lewis' concretism, which fits the requirements of the series and provides the following features:<sup>6</sup>

- (3) All universes of the same multiverse must be ontologically egalitarian.
- (4) In universes which are part of the same multiverse there exist counterparts of individuals of other universes.
- (5) The different worlds must not be causally isolated.

### A Modified Concretism

It is obvious that the series does not presuppose that Rick C-137 and 'his' Morty in other worlds exist transworldly identically. In the series *Rick and Morty*, the protagonists travel between the universes of the one multiverse. Hence, it is not the series' premise, that an individual occurs 'simultaneously' in different worlds. An individual just exists in a world  $w$  up to a certain time, and in another universe  $v$  it occurs from a certain

point in time. Rick and Morty travel via the portal gun from  $w$  to  $v$ . They are no longer part of  $w$  when they have used the portal gun, but are part of  $v$ .

Why does the causal and spatio-temporal isolation of the possible worlds play such a role in David Lewis' work? The spatio-temporal and causal relations between individuals give unity to a possible world. Spatio-temporal relatedness is the unifier of a world in Lewis' metaphysics of modality. Something is a possible world only if its parts are in spatio-temporal relations to each other and to nothing else. Hence, if one modifies Lewis' concretism and renounces the spatio-temporal and causal isolation of any world, another criterion is needed, which then 'holds a world together' and guarantees its unity: Thus, another demarcation criterion is required for possible worlds. There are modal realists who actually do not accept the spatio-temporal and causal relations as such demarcation criteria, such as Phillip Bricker (cf. Bricker, 1996). If it were actually possible to enter other possible universes, it would follow that the different universes would merely be different spacetime regions in a single multiverse. Therefore, Lewis writes in the passage from *On the Plurality of Worlds* already quoted above, that "[...] they [different worlds, JLP] would be not whole worlds, but parts of a greater world" (Lewis, 1986: 84). If one wants to have essential features of Lewis' concretism, such as the concreteness of worlds and counterpart-theoretical intuitions, but negating the spatio-temporal and causal isolation of worlds, what follows is what Lewis already predicted: a collapse of the formerly distinct worlds into one universe with different (possibly very distant) spacetime regions. It is therefore conceivable that the fundamental difference between the blue and green portal gun described above does not actually exist. The blue portal gun

<sup>6</sup> That neither Lewis' concretism nor various forms of abstractionism can adequately metaphysically underpin the series *Rick and Morty* has already been noted by Elliot Knuths, who also pleads for a modification of concretism, but leaves open how this might look like (cf. Knuths, 2019: chapter 1, section 5).

## “Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”...

would only have a smaller range than its green equivalent. The latter would only allow for long ‘jumps’ into other regions of the one multiverse, but not for real journeys through different spatiotemporal distinct universes or dimensions. However, if one wants to have all useful features of Lewis’ concretism but wants to renounce the causal and spatio-temporal isolation of universes there is a price to be paid: One has to accept the clash of all worlds into one single multiverse which lead

What is possible is therefore actual.<sup>7</sup> The only things that exist are actual beings, which are all part of the same multiverse. And if only actual and no possible things exist, everything is necessary. The consequence of the modification of orthodox Lewisian concretism leads to necessitarianism which is highly problematic from a philosophical point of view, but seems to be compatible especially with Rick’s fatalism and pessimism (cf. *Rixty Minutes*, 1:08).

## The spatio-temporal and causal relations between individuals give unity to a possible world. Spatio-temporal relatedness is the unifier of a world in Lewis’ metaphysics of modality.

to necessitarianism, the doctrine that everything which is the case is the case necessarily. If all worlds clash into one multiverse then there exist no other possible worlds, which could be used for the extensionality of modal propositions. Lewis claims that the statement “Barack Obama could have been a famous pianist” is true, because there exists a counterpart of Barack Obama in a spatio-temporally isolated universe which is most similar to our Barack Obama and is also a famous pianist in his world. By negating spatio-temporal isolation no possible things exist in other worlds, which could make the proposition true. There is no sufficient distinction between what is possible and what is actual.

### 5. Conclusion

In conclusion, the following should be noted: For the modal metaphysical foundation of the series the concretism of David Lewis seemed to be a suitable candidate at first, but the spatio-temporal and causal isolation of possible worlds has to be negated to make concretism compatible with essential features of the series and thus necessitarianism cannot be excluded. In addition, interdimensional travel by means of the green portal gun is in fact a travel to very distant, but not spatio-temporal and causal isolated spacetime regions of one and the same universe or multiverse.<sup>8</sup> Only such a modification of Lewis’ concretism allows a profound ontological foundation and grounding of the essential features of the series: the concreteness of other dimensions and the counterpart-theoretical intuitions, but one has to pay a high ontological price: necessitarianism with its philosophically unpleasant consequences.

<sup>7</sup> For David Lewis, too, everything is actual, though, because of the indexical analysis of actuality, cf. Lewis, 1986: 18.

<sup>8</sup> If traveling with the green portal gun is indeed traveling to distant but spatio-temporal and causally connected spacetime regions, the series must “allow” traveling at superlight speed in order to avoid unpleasant time travel dilemmas.



# “Rick, Can We Not Leave Without my Sister?”...

## Works Cited

- BRICKER, Phillip (1996). “Isolation and Unification: The Realist Analysis of Possible Worlds,” *Philosophical Studies*, 84.2-3: 225-238.
- CHIHARA, Charles (1998). *The Worlds of Possibility. Modal Realism and the Semantics of Modal Logic*. Oxford: Clarendon Press.
- KOKOSZYNSKI, Patrick (28 November 2018). “Vaporwave, Cartooned.” <https://www.pop-matters.com/vaporwave-cartooned-2621675863.html> (Access 12 February 2020).
- KNUTHS, Elliot (2019). “Who’d Rick Kill? Or, Who Killed Rick?,” L. Abesamis & Y. Wayne (eds.), *Rick and Morty and Philosophy: In the Beginning Was the Squanch*. Chicago: Open Court Publishing.
- LEWIS, David Kellogg (1986). *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Basil-Blackwell.
- LEWIS, David Kellogg (1983). “Counterpart Theory and Quantified Modal Logic,” D. Lewis (ed.), *Philosophical Papers*, vol. I. Oxford: Oxford University Press.

# Valis: la duda ontológica como subterfugio del yo



Pedro Pujante

© Pedro Pujante, 2020

## El autor desdoblado en una realidad que no es real

Philip Kindred Dick es uno de los escritores en lengua inglesa más conocidos de ciencia ficción, el Borges norteamericano, según afirmó la escritora Ursula K. Le Guin (en Bloom, 2005: 506). Escribió más de treinta novelas además de cuentos en los que de forma obsesiva se cuestionaba sobre la identidad y la realidad como simulacro. En sus novelas, la mayoría distopías, ucronías o *space operas* (aventuras futuristas que tienen lugar en el espacio), explora las vicisitudes de seres alienados o locos, el uso de las drogas, la opresión de gobiernos autoritarios o los estados alterados de conciencia. De entre su vasta producción queremos destacar *VALIS* (1980), que sin alejarse del universo dicksiano de la ciencia ficción constituye una *rara avis*, una novela singular en la que el propio autor interviene como protagonista. En este sentido, a pesar de su carácter ficticio *VALIS* acrónimo que responde a *Vast Active Living Intelligence* (Sistema de Vasta Inteligencia Viva), es su obra más autobiográfica. Sería acertado decir que nos encontramos ante una autoficción fantástica (Colonna, 2004), entendido como relato en el que el autor se inventa una identidad, un *alter ego* de sí mismo que al mismo tiempo es el narrador de un relato de carácter fantástico. *VALIS*, es, como se desprende de su nombre, una hiperentidad inteligente, que es capaz de suplantar la realidad. El propio K.

Dick en una de las entradas de su mastodónico diario *Exegesis* comenta: «I saw Valis outside me modulating reality» (Dick, 1995: 330)<sup>1</sup>. Esta sensación de estar sometido a una realidad-simulacro, en la que el individuo es una marioneta, moldeó toda su obra y ofrece claves valiosas para entender la autoficcionalidad de esta que aquí comentamos.

En *VALIS* K. Dick se desdobra en Horselover Fat, Amacaballo Fat en la traducción española que manejamos. «Philip» o «Phil-Hippos», significa en griego «el que ama a los caballos», mientras que «Fat», en inglés, es una de las acepciones del alemán *Dick*, de manera que Horselover Fat funciona como hipóstasis ficcional de Philip K. Dick. Resulta interesante, para entender el carácter autoficcional de este relato, cómo el autor ha tratado de construir un doble de sí mismo mediante la analogía nominal. Además de la homonimia, otras analogías entre Horselover Fat y el autor son más que evidentes: se identifica como escritor de ciencia ficción, sufre un agudo cuadro de problemas mentales y está redactando la *Exégesis*, compendio de miles de páginas en las que trató de resumir su filosofía y cosmovisión del mundo. A pesar de que a lo largo de la novela Philip y Horselover funcionan como dos personajes claramente diferenciados, al inicio ya se constata su unicidad identitaria: «yo soy Amacaballo Fat y estoy escribiendo esto en

<sup>1</sup> «Pude ver a VALIS, fuera de mí, modulando la realidad»

## *Valis*: la duda ontológica como subterfugio del yo

tercera persona con el propósito de alcanzar una muy necesitada objetividad» (Dick, 2017: 14). El solapamiento de ambas identidades, por tanto, es más que inevitable tanto en la ficción como en la mente del lector.

Como en otras de sus novelas se plantean aquí dos cuestiones que son fundamentales para tratar de entender *VALIS*, así como su propia visión filosófica de la existencia: qué es la realidad y qué significa ser humano: «The two basic topics that fascinate me are ‘What is reality?’ and ‘What constitutes the authentic human being?’» (Dick, 1995: 260). Interrogantes que coinciden con la dominante ontológica descrita por McHale para definir las obras postmodernistas:

Postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? (McHale, 1987: 10)<sup>2</sup>.

Estas cuestiones ontológicas, que manifiestan el desconcierto ante la existencia y la imposibilidad de definir en qué mundo vivimos, articulan la redacción de la ya citada

mastodóntica *Exégesis*, obra póstuma que es glosada en *VALIS* hasta la extenuación (se cita veintisiete veces). La realidad es aquello que no se puede explicar, o como el propio K. Dick sostiene, la realidad es aquello que no se ha ido cuando dejas de creer en ella (1995, 2017). También son interrogantes pertinentes que conciernen, y de algún modo afectan, a la identidad del sujeto autoficcional, en cuanto ser que vive en un mundo de ficción (que en ocasiones percibe como inestable) pero con vínculos con ese otro mundo, el extratextual, problematizando las cuestiones ontológicas del ser, de la realidad y de la ficción como «forma de existencia».

**Philip Kindred Dick es uno de los escritores en lengua inglesa más conocidos de ciencia ficción, el Borges norteamericano, según afirmó la escritora Ursula K. Le Guin**

Estas dudas, que alcanzan su máximo grado mediante la manifestación de alucinaciones visionarias, estados de conciencia alterados y el contacto con identidades superiores, provocan en Dick (y también en muchos de sus personajes) lo que Johana do Rosario ha denominado «inseguridad ontológica» (2017: 23), un estado de paranoia que acaba por cuestionarlo todo, incluida la propia realidad. Así la locura le sirve al autor para protegerse de una realidad indescifrable y amenazante, además de como cristal de aumento a través del cual indagar en aquello que le preocupa: el ser y la realidad. Muchos

<sup>2</sup> La ficción posmoderna despliega estrategias que involucran y plantean preguntas que Dick Higgins denomina «postcognitivas»: ¿Qué mundo es este? ¿Qué se puede hacer en él? ¿Cuál de mis yoes puede hacerlo?. Otras preguntas posmodernas típicas tienen que ver con la ontología del texto literario o con la ontología del mundo que proyecta. Por ejemplo: ¿Qué es un mundo?; ¿Qué tipos de mundo hay, cómo están constituidos y en qué se diferencian entre sí?; ¿Qué sucede cuando se confrontan diferentes tipos de mundo o cuando se violan los límites entre mundos?

## *Valis*: la duda ontológica como subterfugio del yo

de sus personajes, en este sentido, ignoran o dudan de su verdadera naturaleza: humanos que se creen irreales, que no saben en el mundo o en el tiempo que habitan, que sospechan vivir dentro de una simulación, que no saben que han muerto o androides que creen ser humanos. No es Dick el único autor que ha reflexionado sobre la posibilidad de que la realidad sea una simulación construida por una supercomputadora. Rizwan Virk (2019) ha teorizado en *The Simulation Hypothesis*<sup>3</sup> sobre la posibilidad de que la realidad en que vivimos tan solo sea una simulación, un videojuego creado por entidades superiores y que nosotros, los humanos, vivamos dentro de ella. Virk se basa en teorías de física cuántica y en algunas religiones que contemplan la reencarnación o la vida después de la muerte, para tratar de demostrar que vivimos en una realidad virtual construida artificialmente. Muestra, a lo largo de su ensayo, cómo los patrones seguidos por informáticos a la hora de crear videojuegos coinciden con aspectos de nuestra realidad y de su funcionamiento. La sugerente propuesta de Virk ilustra cómo a través de la «hipótesis de la simulación» se explican muchos aspectos de nuestra realidad: la existencia de patrones fractales en la naturaleza, la creencia en la reencarnación (como ocurren en un videojuego) o la indeterminación cuántica.

Philip K. Dick es un escritor visionario a quien las anfetaminas, el LSD (ayahuasca chamánica postmoderna) y las epifanías provocadas por su desequilibrio mental le permiten vislumbrar esa otra «realidad» que está vedada al resto de los mortales. En este sentido, «el loco es un explorador del espacio interior, un visionario comparable a los místicos, y el proceso de la locura es análogo a los

ritos chamánicos de iniciación» (do Rosario, 2017: 25). No obstante, lo que parece una percepción religiosa o mística, también se presta a una interpretación metafísica, e incluso fantástica. Esa entidad, VALIS, puede ser un ser extraterrestre, pero también una forma de vida inteligente desconocida que consiste, como se señala en la primera página del libro, en un suplantador de la realidad.

El universo que se postula en *VALIS* está compuesto por datos, por información. Horselover cifra su epifanía en términos metafísicos, y el mensaje que le es revelado es traducido a cientos de datos que no es capaz de procesar con claridad. Sin embargo, duda de que la realidad (física, espacial y temporal) en la que vive sea tal cual es percibida. Alberga la certeza de que el tiempo se detuvo en un momento concreto del pasado y que el intervalo de los días hasta el presente es tan solo un tiempo espurio, una suerte de construcción artificial. Como suele suceder en la obra dickiana, y *The Man in the High Castle* [*El hombre en el castillo*] (1963) es el libro que mejor ilustra este dato, la realidad es un simulacro, el mundo es una ficción. En *Ubik*, como podría ser el caso de *VALIS*, el simulacro de la realidad es subjetivo. En este mundo (la ficción o lo que sucede en la mente de Horselover) la intrusión de esa entidad, que a veces se asemeja a Dios, realiza un «acto metaléptico» en el que los planos ontológicos violados no son sino diferentes versiones de la Realidad.

### El escritor encerrado en su propia obra

Philip K. Dick, más que en con ningún héroe de sus obras, se identifica totalmente con Horselover. Los dos personajes de la novela acaban por confluir, y su duplicidad se sostiene débilmente. Dick y Fat son el mismo, uno es la proyección mental del otro, el producto imaginario a la vez que el *alter ego* lite-

<sup>3</sup> El argumento de la simulación, en su forma actual, tiene su origen en la publicación del artículo «Are You Living in a Computer Simulation?» (2003), de Nick Bostrom.

## *Valis*: la duda ontológica como subterfugio del yo

rario con el que objetivar una fantasía delirante. Además, en una novela que cuestiona constantemente el estatuto de realidad, no es de extrañar que el autor decida *introyectarse* en la trama como personaje duplicado. Recordemos que la metalepsis funciona como estrategia desestabilizadora de fronteras ontológicas. Muchas de sus opiniones coinciden con las vertidas por el autor en diversas ocasiones. Del mismo modo, la epifanía que Dick experimentó en marzo de 1974 (2-3-74), en la que un rayo de luz rosa le ciega, es el episodio central de *VALIS*. Entre las diversas experiencias que padeció Dick, se cuenta la xenoglosia, lo que le hizo creer que en él habitaba otra identidad, un cristiano del siglo II llamado Thomas. Incluso llegó a ver imágenes del antiguo imperio romano superpuestas en su California contemporánea, lo que le infundió la sospecha de que seguía viviendo en tiempos de los apóstoles. El cristianismo se mezcla con el gnosticismo, la psicología, la filosofía platónica, la mitología, la ciencia, el budismo, el sufismo, las teorías de Heráclito, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Baruch Spinoza, Immanuel Kant (la lista no pretende ser exhaustiva). Este cóctel ideológico tan heteróclito, unido a la excéntrica y delirante visión del autor, es el revulsivo hermenéutico con el que Dick trata de curar su duda ontológica, lo que en la ficción deviene en una autoficción fantástica en la que el yo duplicado se proyecta para establecer un monólogo consigo mismo.

La posible locura (en este caso, metamorfoseada en duda ontológica, que no permite dilucidar qué es real y qué no) es instrumentalizada, como en *Aurélia* (1855), de Gérard de Nerval, para realizar un ejercicio de autoficción narrativa que replantea los límites de la realidad y la identidad. Dick, desdoblado en Fat, entabla un diálogo consigo mismo en *VALIS*, discutiendo el estatuto ontológico de la realidad, desplazándose entre la locura y la cordura, entre la ciencia y la superstición. Es-

ta segmentación identitaria, casi al término de la novela, se resolverá. Fat, literalmente, desaparecerá y Philip K. Dick, narrador y personaje, comprenderá que durante todo el tiempo Horselover Fat tan solo era su *Doppelgänger*. «Me volví para hablarle a Fat... y no vi a nadie. [...] Fat había desaparecido. Nada quedaba de él. Amacaballo Fat se había ido para siempre. Como si no hubiera existido nunca» (Dick, 2017: 236-237). Aunque en el último tramo del relato, Fat se volverá a emancipar, reclamando una vida fictiva e independiente, en busca de un sentido que certifique sus sospechas: la realidad no existe. «Éste es un mundo irreal [...] Nos encontramos en un laberinto vivo y no en un mundo» (234).

**Philip K. Dick es un escritor visionario a quien las anfetaminas, el LSD (ayahuasca chamánica postmoderna) y las epifanías provocadas por su desequilibrio mental le permiten vislumbrar esa otra «realidad» que está vedada al resto de los mortales.**

Así, con su otro yo materializado en Fat, Philip K. Dick da sentido el artefacto fantástico-ficcional, cumpliendo su objetivo último: transformar su identidad en otra nueva, in-

## *Valis*: la duda ontológica como subterfugio del yo

mortalizarse en un mundo (el de la ficción) que sí que existe porque lo ha creado él mismo. La autoficción fantástica es, como ha dicho Colonna: «esa forma fabulosa de inventarse a sí mismo» (2004: 34). Fat, alter ego de Philip K. Dick (en realidad, su proyección mental), declara abiertamente las inquietudes (metafísicas, ontológicas, espirituales) del escritor, porque, en el relato fantástico, se halla liberado de las presiones que la realidad impone por partida doble: es de ficción y, además, dentro de la ficción concurre como una manifestación imaginaria del personaje que se llama Philip K. Dick. La probabilidad de otra vida ficcional, de una suplantación de la realidad y de la abolición del tiempo real devienen factores constitutivos en el relato dicksiano para reformular una nueva identidad. La ficción del yo es llevada a su máxima expresión, a los límites de lo fantástico o de la ciencia ficción. Ni lectores ni personajes llegan a dilucidar qué es real, qué es la realidad y por tanto el laberinto es indescifrable, muta y confunde a quienes lo recorren. VALIS, ese artefacto incognoscible que es capaz de crear y suplantar la realidad es entonces una «intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real» (Todorov, 1972: 22), que acaba por subsumirla. El yo imaginario permanece inalterado en la ficción, reducto en el que habrá

de pervivir mientras la realidad (efímero espejismo) se desmorona y pierde su consistencia.

### Bibliografía

- BLOOM, Harold (2002). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Margarita Valencia, trad.). Barcelona: Anagrama.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- DICK, Philip Kindred (2017, 1981). *Valis* (Rubén Masera, trad.). Barcelona: Minotauro.
- DICK, Philip Kindred (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York (NY): Vintage.
- DO ROSARIO, Johana (2017). «La inseguridad ontológica en Philip K. Dick», *Revista Quimera*, 404, pp. 22-27.
- MCHALE, Brian (1987). *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (Sivia Delpy, trad.). México D.F.: Premia Editora.
- VIRK, Rizwan (2019). *The Simulation Hypothesis*: Milwaukee (WI): Bayview Books.

# Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló



Javier Zapata Clavería

© Javier Zapata Clavería, 2020

*Filleta, filleta meua  
si algun dia no poguera  
cantar-te esta cançoneta,  
mare sap que la duries  
a dintre l'ànima teua.*

(Canción de cuna tradicional valenciana)

La carrera literaria de Barceló comienza a principios de los años ochenta, periodo en el que escribe diversos relatos que transitan entre la fantasía y la ciencia ficción y que paulatinamente le colocan como un referente dentro del género. No es, sin embargo, hasta 1989 cuando se publica su primera obra, *Sagrada*; libro que se compone de los mejores relatos escritos por la autora valenciana hasta esa fecha. Entre estos se incluyen, por ejemplo, «La dama dragón», relato que en palabras de Miquel Barceló (encargado de la presentación del libro) «es la única obra de la ciencia ficción española de los años ochenta que ha sido ya traducida y conocida en el extranjero pese a no haber sido nunca publicada profesionalmente en España» (Barceló, 1989: 6).

Para cuando se publica *Sagrada*, la figura de Elia Barceló ya era conocida dentro de los círculos especializados del género y del mundo del fanzine. Pero la tardía publicación en 1989 era un síntoma inequívoco de que el género fantástico y de la ciencia ficción no tenía por aquel entonces el reconocimiento del que gozaba en el ámbito anglosajón, siendo además un género dominado mayoritariamente por hombres. Sin embargo, en los últimos años, el renovado interés por la ficción especulativa y, especialmente aquella producida

por mujeres y que aborde cuestiones feministas ha ido ganando progresivamente espacio en un terreno que, dada su plasticidad, supone el campo de batalla idóneo para la producción literaria en torno a cuestiones de género y sexualidad.

En la actualidad, la recuperación de algunos de los textos escritos por Barceló durante su esa primera etapa, como la reedición de *Sagradas* (2019) o la de «La mujer de Lot» en *Distópicas* (2018), pone de manifiesto el reavivado interés por rastrear la genealogía del género en lengua castellana y que tiene en Barceló uno de sus referentes más importantes en todo el ámbito hispanohablante.

«La mujer de Lot» nos narra la historia de Paula, una mujer que abandona la Tierra para seguir a su marido al planeta Idella, donde comenzarán juntos una nueva vida como colonos. La elección de estos y otros nombres a lo largo del relato es de todo menos arbitrario y, a pesar de no ser un elemento fundamental para el análisis que pretendo, me parece oportuno destacar algunos de los significados ya que encierran en sí mismos pequeñas pistas que nos ayudan a entender algunas de las ideas de la obra. En el caso de la protagonista, el nombre de Paula proviene del latín *paulus* y significa «la que es menor». Como veremos

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

más adelante, el uso de estos nombres tiene una mayor justificación si tenemos en cuenta que el relato traza una línea temporal e íntima con la memoria de las mujeres del pasado. No es casualidad, de hecho, que la obra esté dedicada a la memoria de la abuela de la escritora de quien dice que «ella es mi pasado y yo su futuro» (Barceló, 1989: 283). Paula se manifiesta, por tanto, como la última en la cadena de toda una generación de mujeres que vieron sacrificado su presente y su futuro en aras de cumplir aquello que se esperaba de ellas.

Del mismo modo, la importancia del uso del nombre del planeta Idella no reside tanto en su significado sino en el hecho de que dicho topónimo ha sido una de las múltiples formas en las que se nombró en el pasado a la actual localidad de Elda; ciudad de origen de la propia escritora. Ambos ejemplos son toda una declaración de intenciones en demostrar que la operación prospectiva se articula desde un futuro que, sin embargo, se mira en el espejo del pasado.

El relato nos traslada al momento en el que Paula, ya madura, rememora su vida hasta el momento actual. La protagonista vive en una suerte de hogar-cúpula que protege de las inclemencias del desierto que la rodea, pero que al mismo tiempo es el espacio donde permanece confinada. El hogar, que en principio debería ser la zona en la que se forjan los vínculos más íntimos, se convierte en la propia celda que delimita su capacidad de acción, tanto física como afectiva. Física porque, al contrario que sus hermanos (no sabemos si utiliza el plural genérico o hace énfasis en que ellos eran varones), ella nunca pudo estudiar y, por ello, no le ha sido asignado ningún trabajo cualificado dentro de la colonia. Al contrario, su marido Jan, trabaja fuera del hogar en algún tipo de plantación cuya producción se utiliza para el abastecimiento del desértico planeta, el cual, ha perdido todo contacto con la Tierra y por ello no pueden recibir nada del «viejo hogar» (293).

**«La mujer de Lot» nos narra la historia de Paula, una mujer que abandona la Tierra para seguir a su marido al planeta Idella, donde comenzarán juntos una nueva vida como colonos.**

Por otro lado, las limitaciones afectivas que veremos a lo largo del relato provienen justamente de este distanciamiento físico entre los miembros de la familia. Jan debe marchar durante tres días enteros (desconocemos además cuánto dura un día en Idella) por cada jornada laboral debido a que la plantación queda alejada de la casa mientras que la protagonista la marcha forzada de sus hijos cuando aún son adolescentes al ser sustraídos por parte de unos administradores coloniales llamados *sopis*. Estos funcionarios, además de tener la potestad para desarticular el núcleo familiar, tienen el poder de asignar a cada uno de sus nuevos miembros el tipo de trabajo y el lugar en el cual deben realizarlo.

De los hijos de Paula, únicamente sabemos que fueron siete y que dos de ellos se llamaban Pedro y Moira. De nuevo la etimología de los nombres vuelve a darnos indicios de cuáles son las verdaderas expectativas para cada uno de ellos. Pedro, el varón, es la *piedra* sobre la que se sustentará la nueva civilización de Idella y, al igual que su padre Jan, será parte esencial del desarrollo productivo del árido planeta. Por otro lado, el nombre de la hija, Moira, proviene de la leyenda griega de las moiras, entidades que



## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

representan el destino y el devenir de todos los seres humanos.

Victoria Sendón apunta que la Moira puede ser entendida como la entidad que transcurre a lo largo del relato histórico, como una fuerza que intenta imponerse a la ley y que «[n]o preside jerarquías desgarradas, ni leyes contrarias a la naturaleza. No disocia la mente del afecto ni custodia el cumplimiento de leyes arbitrariamente impuestas. La Moira es la representación máxima del orden matriarcal» (Sendón, 1988: 43). Este ejercicio de contraposición dialéctica entre un orden que se impone (Pedro) y otro que lo subvierte (Moira) deja en el relato una puerta abierta a la esperanza de un posible cambio en generaciones futuras. Cambio que no parece ser posible, de momento, para Paula.

Esto es debido a que, en la narración, el papel de la protagonista en la nueva sociedad colonial parece reducido únicamente hacia una lógica de la acumulación, donde cada individuo debe limitar no solo el consumo de escasos recursos materiales, como la energía o la comida, sino también debe privarse de las redes de solidaridad familiar. Esto se refleja en la separación de las familias o en la limitación de la comunicación entre sus miembros a meros avisos formales sobre nacimientos o enlaces matrimoniales y despojados de emotividad alguna.

Por tanto, vemos que, a pesar de las esperanzas en un futuro emancipatorio, el presente queda marcado por un fuerte estatismo con el que Barceló juega inteligentemente al dotar a este de una representación articulada como un panal, donde cada uno «tenía su propia parcela que cultivar bajo las cúpulas de otros desiertos, su propio tractor en el que alejarse por las mañanas, sus propios niños gritones» (Barceló, 1989: 286). Una sociedad estructurada en mónadas infinitivas e incomunicadas, pero en cuyo interior se repite como en *mise en abyme* las mismas prácticas y dinámicas de género heredadas de la Tierra. La justificación a la que la

nueva sociedad colonial se aferra para perpetuar estas dinámicas es la constante promesa de una inminente mejora de sus condiciones de vida, promesa que, por supuesto, nunca se cumplirá.

Entre ilusiones y esperanzas, Paula recuerda con nostalgia su pasado en la Tierra: los bailes cuando era joven, las cálidas conversaciones con su abuela y el momento en el que tomó la decisión de seguir a Jan camino a Idella y dejar atrás todo aquello. La ensoñación retrospectiva se vuelve, sin embargo, censurable en una sociedad que aboga por no mirar nunca hacia atrás, en no hacer recuento de un pasado «que ya no existe» y donde «hay que mirar hacia el futuro y ayudar a construirlo: tener hijos, trabajar, aprender a amar la nueva vida y la nueva tierra» (294). Las analogías aquí con el presente y la relación entre sujeto, producción y consumo son más que evidentes, pero la cuestión de la supresión de la memoria tiene unas implicaciones que van más allá de las meras doctrinas del nuevo orden surgido en Idella. La construcción de una nueva civilización que quiere dejar atrás su pasado debido a que en este se experimentó «una amalgama de luchas, de odio y de destrucción» (294) parece, *a priori*, un fin loable, pero el sacrificio que demanda a cambio se revela demasiado alto: el olvido de la memoria y la desarticulación de la capacidad afectiva del sujeto para crear lazos afectivos entre su pasado y su presente.

En torno a la cuestión de la memoria, debemos recordar que «La mujer de Lot» sale a la luz en 1989, por aquella época España era una joven democracia. El país, recién salido de la denominada Transición, atravesó un periodo crítico en el cual prevaleció la idea de que la única manera de convertirse en un Estado moderno y ponerse a la altura de sus vecinos europeos era sacándolo del relato político la experiencia nacional de cuarenta años de dictadura. Para convertirse en una democracia plena, la sociedad española debía olvi-

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

dar su pasado, no hacerse preguntas incómodas sobre el origen del nuevo orden institucional y estar dispuesta a «perdonar». Todo aquello culminó con la Ley de Amnistía de 1977, en el que mediante un pacto de silencio se abría un proceso en el que las fuerzas políticas que habían perdido la guerra podían volver al tablero político a cambio de no cuestionar el nuevo régimen democrático.

### El relato nos traslada al momento en el que Paula, ya madura, rememora su vida hasta el momento actual.

Sin embargo, tras la aprobación de la Ley de Memoria Histórica del 2007 y la aparición de nuevas demandas sociales y políticas a partir del 15M, el estado español ha venido experimentado toda una ola de llamamientos a favor de la recuperación de la memoria de aquellos que fueron víctimas de la represión de la dictadura. Del mismo modo, ha ido cuajando la idea de una revisión del mito de la Transición, poniendo en duda la ejemplaridad del proceso y denunciando como una parte de las estructuras del antiguo Estado habían sido reubicadas en el nuevo régimen democrático. Pero ¿cómo recuperar la memoria de aquellos que no están o de aquellos que decidieron no volver a mirar atrás con la esperanza de que solo hacia adelante se encontraba el camino a seguir?

Para contestar a esta pregunta me parece interesante acudir una de las propuestas que subyace en lo que algunos intelectuales desde la denominada teoría de la poshegemonía han venido planteando: que transitamos (o siempre lo hicimos) hacía un modelo donde las

ideologías van perdiendo su capacidad de articular discursos hegemónicos a favor de nuevos sistemas de relaciones políticas.

Justamente encontramos en «La mujer de Lot» una sugerente relación con las propuestas que hace Jon Beasley-Murray en su obra *Posthegemony* (2010). En una entrevista para *Eldiario.es*, este profesor señala que:

Debemos pensar la política, no tanto como la misión de educar a los demás y explicarles cómo son las cosas, sino como el arte de facilitar encuentros y formar hábitos que construyen cuerpos colectivos más potentes (multitudes). De construir otras formas de sincronizar y orquestar cuerpos y ritmos; otras lógicas prácticas y encarnadas. No nos conformamos al capitalismo porque nos convenza una trama ideológica súper-coherente y persuasiva, sino por los afectos y los hábitos (como el consumo, etc.). (Fernández-Savater: 2015).

Para el intelectual británico, el único camino hacia el cambio social solo puede pasar por una activación de los afectos, entendidos éstos desde la perspectiva spinozista de la capacidad de los cuerpos de afectar y de ser afectados por otros cuerpos mediante la interacción de estos en encuentros.

En «La mujer de Lot», sin embargo, se pone de manifiesto como el sistema colonial suprime esta agencia del cuerpo de Paula para afectar a lo que la rodea y también ser afectada por ello. Pero no siempre fue así; mientras escucha música en un tocadiscos rallado (tiempo cíclico que no avanza, al igual que sus días), evoca un momento de su juventud cuando bailaba con un joven del que ya no recuerda su nombre, pero del que conserva el recuerdo de su sonrisa, sus ojos brillantes, su gracia y de cómo le hacía sentir «la persona más importante del baile» (289). Vemos aquí una de las partes fundamentales de los afectos: que dan preeminencia al cómo sobre el qué. El baile aquí se muestra como una manifestación de cuerpos afectivos que se tocan, se

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

sienten, se guían y se dejan guiar y, que, a su vez, activan prácticas que dejan en la memoria improntas más duraderas que las del signo o la palabra (en este caso el nombre del joven). En Idella, Paula va perdiendo poco a poco esa capacidad afectiva y, la única opción que le queda es la de reproducirlos mediante los recuerdos. Gracias a estos pone en duda las decisiones que ha tomado y, con ello, desarrolla una mirada crítica hacia la nueva sociedad colonial de la que forma parte. La abuela de Paula juega aquí un papel esencial, ya que ancla a la protagonista en la posición de una tercera generación en la familia y, por tanto, en dos modos opuestos de entender los cambios. La abuela muestra una actitud mucho más activa en la decisión de Paula de marcharse a otro planeta mientras que la madre, con unas ideas mucho más estáticas, se siente aterrada con la idea del viaje interplanetario. Como veremos más adelante, este espacio dicotómico forjará el carácter de la protagonista y culminará dramáticamente en los últimos compases de la historia.

Pero lo más relevante en esta parte del relato es la forma en la que se desarrolla la conversación mediante la cual Paula decide finalmente marchar con Jan. La protagonista la recuerda «con tanta claridad que le parecía estar escuchándola» mientras que muchas otras conversaciones paralelas en ese mismo momento solo habían quedado en su memoria «como una película, de la que se conoce el argumento, pero no las palabras» (297). Esta escena representa el nódulo central de la narración y aunque es descrita brevemente, está rebotante de pequeños gestos afectivos como la sonrisa y los guiños cómplices de su abuela, las palmadas en los hombros, los brindis por el inminente viaje y el llanto de su madre. Toda la secuencia está contenida en pocas líneas, pero llenas de contenido afectivo de los que surge, finalmente, la decisión de Paula de poner rumbo a Idella. Sin embargo, este pasaje repleto de estas sensaciones no acaba aquí

y activa toda una cascada de nuevos recuerdos que retrotraen a Paula mucho más atrás, hasta su infancia, cuando acompañaba a su madre de compras. La protagonista entonces evoca intensamente los pequeños placeres de los encuentros fortuitos en las calles de la Tierra: las conversaciones intrascendentes, los sonidos de la multitud e incluso los piropos de desconocidos.

**En «La mujer de Lot» se pone de manifiesto como el sistema colonial suprime esta agencia del cuerpo de Paula para afectar a lo que la rodea y también ser afectada por ello.**

Vemos por tanto cómo la memoria afectiva se produce en Paula a través de la interacción sentimental con los diferentes miembros de la familia e independientemente de la actitud que tengan hacia su marcha a la colonia. Si los afectos son independientes a la producción del sentido que buscan activar, esto hace replantearnos cómo abordar la cuestión afectiva en términos ideológicos.

A este respecto, Sarah Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* nos advierte de no entender lo emocional y lo afectivo como manifestaciones esencialistas ligadas a la feminidad y entenderlos como parte de una economía afectiva y pensar que las emociones «no habitan positivamente a nadie ni a nada, lo que significa que “el sujeto” es simplemente un punto nodal en la economía, más que su origen y destino» (2015: 82).

Del mismo modo que Ahmed, Jon Beasley

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

señala sobre este aspecto que el gran triunfo del capitalismo no se basa meramente en su fuerza ideológica si no es una capacidad inagotable de crear efectos casi infinitos a través del consumo. Así pues, podemos ver en el relato de Barceló que Paula, al recordar los largos paseos con su madre rememora que:

El pasado era también la música y los bailes y el teléfono y la televisión y los anuncios. Sí, claro, había pobreza y explotación y consumismo, pero era bonito ver la tele aunque fuera en el escaparate de una tienda [...]. (295).

En este pasaje, la protagonista actúa como el *flâneur* benjaminiano que camina entre las calles de una sociedad de consumo, la cual reconoce como tal y de la que rescata aquellas prácticas afectivas mediante la simple acción del pasear. Acción que se convierte en una práctica de «protesta inconsciente contra el tempo del proceso productivo» (Benjamin, 2005: 353) y contra este capitalismo de los afectos que había (ha) conseguido convertir las emociones y sus prácticas en mera mercancía. Al mismo tiempo, sin embargo, este tipo de afectividad dirigida puede contener la semilla de una futura resistencia al generar una serie de hábitos heredados que friccionan al entrar en disputa con una nueva realidad (Beasley, 2010: 177).

Los afectos no son por tanto contenedores de ningún rasgo positivo o negativo en sí mismos, o, en otras palabras, pueden contener en ellos cualquier punto del espectro ideológico que queramos articular, lo importante aquí es observar su capacidad de activar prácticas a través de las emociones y cómo éstas crean redes de cuerpos afectivos que interactúan y se conectan con otros nuevos, expandiendo en ellos su radio de acción.

En el relato de Barceló, Paula se convierte en depositaria pasiva de los afectos de las generaciones pasadas que sufrieron el trauma de un conflicto nuclear que acabó con la civi-

lización en la Tierra donde «todo habría sido destruido como Sodoma [...] en una intensa llamarada de fuego blanco» (Barceló, 1989: 297). Los afectos heredados a través de los recuerdos se convierten en hábitos que, si bien pueden activar una conciencia crítica hacia el nuevo régimen, se topan con la imposibilidad de ser reproducidos por las imposiciones de este al limitar la agencia afectiva de la protagonista. Sobre este aspecto, Deleuze siguiendo los postulados spinozistas sobre el cuerpo señala que:

[...] si se define los cuerpos y los pensamientos como poderes de afectar y de ser afectados, muchas cosas deberán cambiar. Se definirá un animal o a un hombre no por su forma ni tampoco como un sujeto, se lo definirá por los afectos de los que es capaz. (Deleuze, 2005: 151)

Si Paula va perdiendo gradualmente esta capacidad, aceptando las tesis Deleuze-Spinoza, también dejaría de ser un sujeto en sí misma. La configuración del sujeto femenino recobra en los últimos compases de la novela un significado especial con las referencias bíblicas que Paula recuerda sobre los hechos ocurridos en Sodoma y Gomorra y de cómo la mujer de Lot se convirtió en estatua de sal al quebrantar la prohibición de Dios de no mirar hacia atrás en su huida.

El propio título del relato evidencia como en el texto bíblico existe una omisión deliberada de dar un nombre concreto a la esposa de Lot, quien solo es reconocida por su relación de parentesco con este. La inexistencia de dicho nombre pone de manifiesto la ausencia de uno de los elementos fundamentales que un sujeto puede poseer para la configuración de su propia identidad. Barceló sí otorga un nombre a la protagonista, pero al igual que la mujer de Lot, esta se siente atrapada entre la obediencia al sistema (Dios, en el caso bíblico) y a su marido o la oportunidad de poder mirar hacia atrás y

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

observar los rescoldos aún ardientes de su pasado. Sin embargo, realizar esta operación resulta con el castigo y la obliteración de la identidad del sujeto al desafiar la norma; es la consecuencia directa de poner en duda el sistema dominante.

**El propio título del relato evidencia como en el texto bíblico existe una omisión deliberada de dar un nombre concreto a la esposa de Lot, quien solo es reconocida por su relación de parentesco con este.**

Sea cual sea la opción tomada, el sujeto está condenado a su autodisolución: resistir al olvido y acabar convertido en estatua de sal o aceptar el camino del progreso y, en el trayecto hacia este, dejar de lado el pasado y las emociones contenidas en él. Al final del texto, Paula se encuentra ante este dilema y vemos como bascula desde una posición melancólica de añoranza por su juventud hacia un cambio repentino de aceptación desesperada hacia el proyecto colonial y una pasión abnegada por el amor de su esposo.

Cuando Jan llega a casa, encuentra el cuerpo de su mujer, rígido pero sonriente al mismo tiempo. Si en sus últimos momentos Paula decidió abrazar el futuro en Idella, ¿por qué termina convertida en esa imagen de una estatua de sal? Quizás la respuesta no sea situarla en uno de los dos opuestos a los que se enfrenta sino en un espacio liminar que le permita hacer asociaciones entre posiciones

binarias. La Paula que en sus últimos instantes de vida decide caminar hacia el futuro pero que queda petrificada al mirar hacia el pasado recuerda poderosamente a la famosa imagen del *Angelus Novus* de Benjamin y que al igual que nuestra protagonista

quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 24: 2001)

La razón por la que Paula y el *Angelus* se detienen a mirar atrás es porque han descubierto las ruinas sobre las que se sedimenta el supuesto progreso al que han sido arrastrados. La protagonista de nuestro relato también tiene la tentación de devolver a la vida a los muertos de su pasado que ahora se le manifiestan como recuerdos perdidos. Al mismo tiempo, intenta reconstruir su vida anterior a través de estos fragmentos de la memoria que son imposibles de volver a ensamblar al haber sido despojada de su origen y forzada a caminar hacia esa utopía, representada por el distante horizonte al que Jan se dirige cada día para construir el futuro de Idella. Sin embargo, no existe la certeza de la felicidad en este horizonte que ha sido privado de toda relación afectiva y que solo se articula bajo una serie de promesas enunciadas de forma repetitiva pero carentes de ser finalmente materializadas. El discurso sobre el progreso y la modernización se sustenta, por tanto, en una serie de enunciados vacíos que demuestran que, al igual que la ideología en la teoría posthegemónica, el lenguaje en «La mujer de Lot» ha perdido parte de su capacidad constitutiva y no son capaces de construir nuevos paradigmas de futuro.

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

¡Palabras! ¡Solo palabras! El pasado también está hecho de amor y de árboles y de pueblos junto al mar donde uno podía salir a pasear por las tardes al terminar el trabajo y encontrarse con gente y hablar de cosas pequeñas, sin importancia, pero buenas y aromáticas como la sal y la canela. (295)

La añoranza del objeto perdido y la ansiedad por la imposibilidad de no alcanzar uno nuevo que lo reemplace, desplazan a Paula a un estado de melancolía que, en última instancia, acabará por convertirla en una estatua de sal; un ser inerte atrapado entre un pasado en ruinas y un futuro que, al igual que el horizonte por el que marcha Jan, siempre está allí pero que nunca es posible alcanzar.

**El relato de Barceló nos ayuda a poner de manifiesto los peligros de una sociedad ensimismada en la idea abstracta de un progreso que cierra los ojos a la memoria de su pasado**

Esta melancolía podría ser el resultado de lo que Julia Kristeva señala como la imposibilidad del sujeto femenino de inscribirse en el lenguaje simbólico del padre. Paula se enfrenta a la dicotomía que Kristeva plantea en torno a la cuestión de las posibilidades del sujeto femenino para su constitución: su identificación con la ley simbólica o, por el contrario, una ruptura de ésta a través del elemento semiótico, aquel que supone una serie de «fracturas al sistema propiamente simbólico

bajo el aspecto de ritmos, entonaciones, transformaciones léxicas, sintácticas, retóricas» (Kristeva, 1997: 19). En el relato de Barceló esta ruptura semiótica viene representada por la activación de los recuerdos y la memoria afectiva de su protagonista. Sin embargo, esta no es capaz de decantarse finalmente por ninguna de las dos opciones y termina paralizada. Esta parálisis es debida a que dicha melancolía genera un excedente de afecto que

[...] no tiene otro medio para manifestarse que producir nuevos lenguajes, encadenamientos extraños, idiolectos, poéticas. Hasta que el peso de la Cosa originaria prevalece y toda traducibilidad se vuelve imposible. La melancolía culmina entonces en la asimbolía, la pérdida de sentido: si no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero. (Kristeva, 1997: 41)

Paula termina derrotada ante la imposibilidad de crear una fórmula capaz de sublimar dicho excedente afectivo debido a las limitaciones impuestas en Idella. Este tipo de pulsión no resuelta podría convertirse en una pulsión destructiva, una fuerza mediante la cual el individuo «podría entonces ser sometido, bajo el efecto de cierta disposición destructiva de los afectos, a una modificación desubjetivadora o desustancializadora» (Malabou, 2012: 124). Atendiendo a este análisis de Malabou sobre Freud podríamos legítimamente afirmar que el destino de Paula está sellado al caer rendida ante la mutación sufrida por la desaparición del sujeto original que hace «surgir una persona nueva, sin memoria, con afectos restringidos y empobrecidos» (124).

Sin embargo, este tipo de pulsión no termina desapareciendo, ya que el gran triunfo de esta distopía de los afectos en el que se ha convertido el planeta es el de conseguir canalizar y utilizar dicha energía libidinal para el beneficio de su propia estructura y desarrollo. Siguiendo el rastro de una resolución desde el psicoanálisis podríamos encontrar una res-

## Cuerpo, memoria y melancolía: distopía de los afectos en «La mujer de Lot», de Elia Barceló

puesta para este remanente afectivo que no se destruye, sino que se transforma atendiendo a la categoría de energía psíquica postulada por Carl Jung. El psiquiatra suizo, afirmaba que, bajo el principio de equivalencia, dicha energía surgida de dos opuestos no desaparece cuando uno de ellos prevalece sobre el otro, sino que su valor es transferido (Jung, 2014 :18). Del mismo modo, la energía afectiva contenida en los recuerdos de Paula no se desvanecería, sino que sería integrada por el sistema colonial y redistribuida hacia formas de aceptación que se manifiestan en el sometimiento a este o hacia una extrema (y casi religiosa) devoción hacia su marido.

El relato de Barceló nos ayuda a poner de manifiesto los peligros de una sociedad ensimismada en la idea abstracta de un progreso que cierra los ojos a la memoria de su pasado y constriñe las relaciones afectivas de sus miembros. Lo hace, además, advirtiéndolo que no es algo que debemos replantearnos de forma prospectiva, sino que esos riesgos pueden ser ubicados de forma inmediata en nuestra sociedad actual de consumo, cimentada sobre el andamiaje de estructuras patriarcales y neoliberales. Si Paula es desposeída de toda agencia no es únicamente porque su capacidad afectiva queda reprimida bajo un modelo que impide su desarrollo sino porque, además, esta ha sufrido una desterritorialización que le impide articular una producción simbólica propia y contestataria. Por eso, la única solución que nos queda es seguir explorando y tejiendo nuevas redes que se organizan en torno a los espacios comunes de la memoria y de los afectos y así, quizás, no terminemos convertidos en estatuas de sal.

### Obras Citadas

- AHMED, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2010). *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, 3. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. No. 901 B4Y. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BARCELÓ, Elia (1989). *Sagrada*. Barcelona: Nova.
- BARCELÓ, Miquel (1989). «Presentación», Elia Barceló, *Sagrada*. Barcelona: Nova, 5-11.
- DELEUZE, Gilles (2003). *Spinoza, filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (20.2.2015). Jon Beasley-Murray: «La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos». *ElDiario.es* [https://www.eldiario.es/interferencias/Podemos-hegemonia-afectos\\_6\\_358774144.html](https://www.eldiario.es/interferencias/Podemos-hegemonia-afectos_6_358774144.html) ( Acceso: 29 de octubre de 2019)
- JUNG, Carl Gustav (2015). *On the nature of the psyche*. London: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1997). *Sol negro: depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos.
- MALABOU, Catherine (2012). *Formas de destrucción Sufrimiento cerebral, sufrimiento psíquico y plasticidad / Forms of Destruction Cerebral Suffering, Psychic Suffering, Plasticity*. Santiago de Chile: Liminales.
- ROBLES, Lola, y Teresa LÓPEZ-PELLISA (eds.) (2018). *Distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. Madrid: Libros de la Ballena.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (1988). *Más allá de Itaca: sobre complicidades y conjuras*. Vol. 34. Barcelona: Icaria.

# Extrapolación 2029 o la huida hacia el presente



Marta Pascua Canelo

© Marta Pascua Canelo, 2020



Francisco J. Jariego  
**Extrapolación 2029**  
Indie Research, 2018  
251 pp.

Que la ciencia ficción vive hoy un renovado auge en las letras contemporáneas en español es un hecho consabido, pero quizás no lo es tanto el papel predominante que está teniendo

el cuento en el actual impulso de este género constitutivo casi por definición de lo que se ha dado en llamar *Trivialliteratur*. Libros como *Las visiones* (2016), de Edmundo Paz Soldán, o *Nuestro mundo muerto* (2016), de Liliana Colanzi (en la literatura hispanoamericana) o *Sagrada* (2018), de Elia Barceló, y *De mecánica y alquimia* (2011) de Juan Jacinto Muñoz Rengel (en la española) dan buena cuenta de este ensalzamiento del cuento como un género más que apto para la ciencia ficción. A ello han contribuido seguramente dos cuestiones: por un lado, el triunfo de la narrativa breve también en el ámbito audiovisual, de la mano de series de televisión que optan por un formato similar, al estilo de *Black Mirror* (2011), donde cada episodio nos presenta una ficción diferente, sin una continuidad o línea argumental entre unos y otros; por otro lado, la edición en los últimos años de antologías de relato de ciencia ficción de la talla de *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (Fastascy, 2014) o *Poshumanas y distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción* (Eolas Ediciones, 2018), que han posicionado al género en primera plana del mercado editorial.

A esta nómina de colecciones de relatos de ciencia ficción se puede sumar *Extrapolación 2029* (2018), del madrileño Francisco J. Jariego. Doctor en Ciencias físicas, Jariego es también experto en tecnologías de la información y la comunicación, lo que le sitúa en la estela de importantes nombres de la narrativa española actual que, desde su formación en ciencias duras, han incursionado en el campo de la literatura contemporánea, revolucionándolo. Tal es



## *Extrapolación 2029* o la huida hacia el presente

el caso de autores como Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), quien trabajara como radiofísico antes de volcarse de lleno en la escritura, y de Javier Moreno (Murcia, 1972), licenciado tanto en Teoría de la literatura como en Matemáticas. También el reconocido narrador, ensayista y crítico literario Vicente Luis Mora ha participado ampliamente del diálogo entre literatura y ciencia<sup>1</sup>, que tiene ya sus férreos investigadores en España gracias a grupos de investigación como ILICIA «Inscripciones literarias de la ciencia», de la Universidad de Salamanca.

**[...] el triunfo de la narrativa breve también en el ámbito audiovisual, de la mano de series de televisión que optan por un formato similar, al estilo de *Black Mirror* (2011), donde cada episodio nos presenta una ficción diferente, sin una continuidad o línea argumental entre unos y otros.**

Autopublicado en Indie Research, puede que las cuidadas ilustraciones de Patricia L.

<sup>1</sup> Cabe destacar la impartición del curso «Poesía, ciencia y tecnología. Hacer poesía desde el imaginario científico y el mundo digital» en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 2018.

Gante que acompañan al texto de Jariego no logren maquillar una edición que de primeras no resulta especialmente atractiva; sin embargo, en esta ocasión no vale más una imagen que mil palabras, por lo que merece la pena adentrarse en estos relatos. En *Extrapolación 2029* lo que se intenta es, como señala el propio autor en el prólogo, «dibujar un futuro muy cercano» (y de ahí que sitúe sus relatos prospectivos en 2029) pero alejado de la distopía. Si la ciencia ficción de los últimos tiempos apunta en su mayoría hacia la distopía crítica, Francisco J. Jariego nos demuestra que hay disparidad en el género y que no toda la ciencia ficción es distópica ni se asienta en los presupuestos críticos, aunque bien es verdad que una preocupación de índole ética también se encuentra en la base de muchos de sus relatos.

Nos indica el autor que los textos que recoge el libro conforman «futuros sin filtro en los que la tecnología no es el protagonista, solo un actor secundario relevante», pero nada más lejos de la realidad, pues la tecnología es sin duda el principal protagonista de esta ficción a la que precisamente por ello llama tecnológica, y en la que los avances futuros (o más bien presentes) en esta disciplina conforman el hilo conductor de los relatos. Como acabamos de apuntar, Francisco J. Jariego llama a lo que él hace «ficción tecnológica» y deja bien claro que no pretende hacer crítica social, de manera que se aleja deliberadamente de las llamadas distopías críticas que triunfan en la ciencia ficción contemporánea.

Los dieciséis relatos que componen *Extrapolación 2029* nos enfrentan a una ciencia ficción probablemente más tecnófila que tecnófoba. Estamos ante un libro consciente de los problemas que genera la tecnología en nuestra sociedad, pero capaz de focalizarse en los aspectos positivos. Así sucede, por ejemplo, en «Éxodo digital», uno de los relatos más interesantes precisamente porque, pese a todas las implicaciones y derivas negativas a las que la tecnología enfrenta a muchos de sus estudiosos, la historia presenta en buena me-

## *Extrapolación 2029* o la huida hacia el presente

didada un «final feliz». Y es que a través de una impresionante anagnórisis, la esencia del relato se corresponde justamente con las posibilidades de reencuentro entre un padre y un hijo gracias a la tecnología que los separó.

El ámbito de la intimidad, de las relaciones íntimas que se establecen entre la tecnología y los individuos, constituye el gran núcleo de este libro. En *Extrapolación 2029*, como ya anota el autor, «miramos al futuro penetrando sigilosamente en la intimidad», lo que nos extrapola precisamente a la pérdida del sentido de comunidad que vivimos en las sociedades contemporáneas, que destacan por un acusado individualismo patente en estos relatos y especialmente visible en el caso de «Un golpe de suerte» y «Módulo de ampliación», dos cuentos que nos sitúan frente a la soledad que pueden experimentar los ciborgs y los robots.

El tema de la memoria, tan importante en la ciencia ficción distópica, también resulta relevante en *Extrapolación 2029*. El libro se abre precisamente con «Módulo de ampliación», un primer relato en el que la adquisición de la memoria por parte de un robot equivale a la adquisición del autorreconocimiento y, por tanto, de la libertad. La posibilidad de viajar al pasado, que no es en realidad sino la capacidad de proyectar el futuro, deriva en el relato «Seis segundos» de un implante tecnológico que, empleado terapéuticamente y desarrollado como ensayo clínico, permite a un paciente mitigar sus instintos violentos y reinsertarse en la sociedad, lo que muestra nuevamente el cariz tecnofílico del libro. Un mayor cuestionamiento ético se aprecia, por ejemplo, en «Tratamiento estocástico», un relato que nos enfrenta a las diatribas morales de la clonación (de nuevo con fines terapéuticos), pero en el que se establece un acusado sesgo de clase. «París, sin amor» nos devuelve, sin embargo, a la tecnofilia más descarnada, tratándose de un relato que plantea dificultades para empatizar con el personaje:

Todavía hay grupos que defienden posturas atávicas en bioética, atrincherados en la utopía. Los habrá aún muy posiblemente durante muchos años todavía. Pero el progreso sigue su curso. Hoy, un embarazo que sea el resultado de una relación directa entre un hombre y una mujer, y no tenga en cuenta la posibilidad de detectar y corregir defectos genéticos, es considerado una irresponsabilidad en cualquier país desarrollado. (121).

**Nos indica el autor que los textos que recoge el libro conforman «futuros sin filtro en los que la tecnología no es el protagonista, solo un actor secundario relevante»...**

Por otro lado, resultan especialmente reseñables los microrrelatos que Jariego incorpora en la antología. Que el microrrelato también puede ser un formato apto para la ciencia ficción no es ningún descubrimiento, pero sí la soltura y el manejo con que los conjuga el autor; se trata de un género en el que se siente especialmente cómodo, o esa es la sensación que transmite al menos a los lectores. Merecen una mención especial, entre los cinco que incluye, «Recaptchado», «Amor 2.0» y «Niños salvajes», tres microficciones en las que una humanización o una deshumanización inesperadas destruyen, en el mejor de los sentidos, el horizonte de expectativas.

Muy destacables se tornan también el rigor técnico, la originalidad y la verosimilitud de estas ficciones tecnológicas, cualidades que se perciben de forma más prominente en «Justa ignorancia» y «Voto electrónico», dos relatos

## *Extrapolación 2029* o la huida hacia el presente

que conjugan veracidad y precisión técnica a partes iguales; sin embargo, podría echarse en falta un mayor desarrollo emocional. En lo que respecta a las voces narrativas, alcanzan una mayor cohesión y verosimilitud los relatos narrados en primera persona que aquellos narrados en tercera, pues se descubren en ellos registros más variados y una mayor profundización psicológica de los personajes.

**Que el microrrelato también puede ser un formato apto para la ciencia ficción no es ningún descubrimiento, pero sí la soltura y el manejo con que los conjuga el autor.**

Señala Francisco J. Jariego que *Extrapolación 2029* es una «ficción tecnológica que [...] se interna en ese terreno incierto que es el futuro sólo para forzarnos a contemplar el presente con algo más de perspectiva», de ahí que entendamos el libro como una suerte de *huida hacia el presente*, pero podría echarse en falta una perspectiva más crítica en algunas de estas ficciones. En otra dirección, también podría resultar conveniente una estética más arriesgada, al amparo de las reflexiones del filósofo Arthur C. Danto, quien ya señaló que la estética es «el modo en que las cosas se muestran, junto con las razones para preferir una forma de mostrarse a otra». De este modo, cabría preguntarse por los motivos que han conducido a la elección de un modo de narrar tradicional y lineal para un libro que aborda temas tan innovadores. Un len-

guaje más agresivo y salvaje se aprecia, por ejemplo, en el primer relato, «Módulo de ampliación», pero este estilo arriesgado se va diluyendo en las sucesivas ficciones.

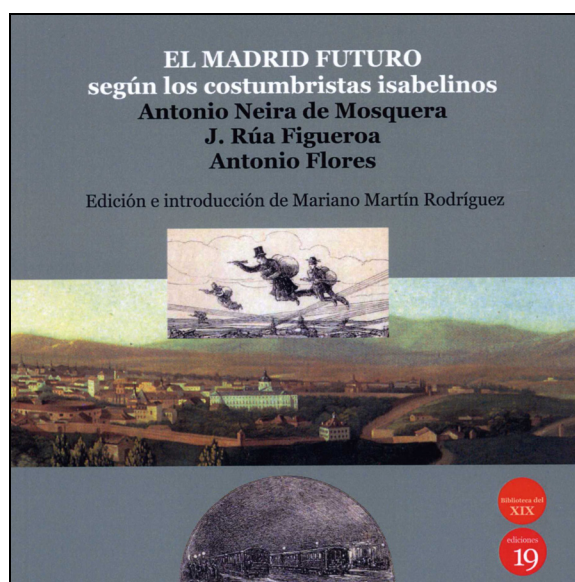
De cualquier modo, esta antología de relatos se descubre como una propuesta a tener en cuenta en el terreno de la ciencia ficción en español pues, aunque manifiesta un riesgo formal reducido en relación con las propuestas narrativas osadas que caracterizan buena parte de la narrativa de ciencia ficción, muy notorio resulta, por contrapartida, el interés de los temas que aborda. También cabría esperar, como se ha señalado anteriormente, un mayor posicionamiento ético o político en algunos de los relatos en consonancia con la ciencia ficción del presente que tiene en la base un hondo cuestionamiento ideológico y una fuerte resistencia al sistema neoliberal, pero quizás sea precisamente esta una de las virtudes del libro, la de ofrecer a los lectores de ciencia ficción un punto de fuga a esta tendencia.

En definitiva, podemos afirmar que *Extrapolación 2029* funge como un discurso desestabilizador que encuentra en sus ficciones una vía para mirar hacia aquellos lugares situados en el punto ciego de nuestro día a día, y es que, como se afirma en el cuento «Requiescat in space»: «La ciencia lleva tiempo [pero] la literatura y el arte, a menudo, sirven para anticipar lo que la ciencia aún no puede abordar» (179), aunque en este caso estemos probablemente más cerca del presente mismo que de la anticipación de un futuro. Siguiendo al escritor argentino Marcelo Cohen, Ana Fraile y Francisca Noguerol han apuntado en un artículo de 2019, titulado «Critical Dystopias in Spanish. Memory as an Act of Resilience», que la ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior; y, puesto que esto es precisamente lo que hace Jariego en su libro, podría afirmarse que este merece sin duda un lugar en nuestras estanterías, ya sean estas virtuales o físicas, de ciencia ficción.

# Cuadros de costumbres de anticipación: otra clave en el desarrollo del género de la ciencia ficción en España

Mikel Peregrina Castaños

© Mikel Peregrina Castaños, 2020



Neira de Mosquera, Antonio, J. Rúa Figueroa y Antonio Flores

*El Madrid futuro según los costumbristas isabelinos*  
Edición e introducción de Mariano Martín Rodríguez  
Ediciones 19  
Madrid, 2019  
158 pp.

En muchas ocasiones se ha considerado a la literatura española como hegemonícamamente realista, y como auge de esa representación detallista de la realidad empírica dentro de la obra de ficción se citaba la época del realismo y del naturalismo. Sin embargo, en las últimas décadas distintos investigadores han ido demostrando que incluso en esos periodos de auge de representación de la realidad, la fan-

tasía y la especulación no quedaron totalmente exentas.

Mediante esa tarea, a lo largo de las dos décadas ya cumplidas del siglo XXI se han rescatado distintos textos que reflejan esa permanencia de lo fantástico a lo largo de diferentes épocas, como se aprecia perfectamente en los monográficos *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), de David Roas, *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2017), coordinado por David Roas, e *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018), coordinado por Teresa López-Pellisa. En estos textos se cita una gran cantidad de autores y obras que se sirvieron de la ficción no mimética como método de superación de los límites derivados del reflejo exclusivo de la realidad. Incluso los autores más representativos de ese periodo, como Benito Pérez Galdós, escribieron textos fantásticos en los que superar esa etapa de predominio realista. Buen ejemplo de ello es la selección de cuentos fantásticos del autor canario realizada para la editorial Cátedra por Alan E. Smith (2004).

En el caso de la ciencia ficción, aunque fuera Hugo Gernsbarck el que ideó este término a principios del siglo XX, el género venía conformándose desde épocas anteriores mediante distintos autores que se valieron de la especulación científica o de la anticipación en sus ficciones para reflexionar sobre su presente. En el caso de las letras españolas, muchas de esas primeras ficciones aparecen

## Cuadros de costumbres de anticipación: otra clave en el desarrollo del género de la ciencia ficción en España

mencionadas en el capítulo de Juan Molina Porras, «Los orígenes de la ciencia ficción en la narrativa española» (2018: 47-69), perteneciente a la monografía de López-Pellisa arriba mencionada.

**[...] el género venía  
conformándose desde  
épocas anteriores mediante  
distintos autores que se  
valieron de la especulación  
científica o de la  
anticipación en sus  
ficciones para reflexionar  
sobre su presente.**

Aun así, Molina Porras en su exposición a lo largo del siglo XIX pasa de un periodo inicial donde se aglutinan varios viajes fantásticos a nuestro satélite con la idea de presentar en ellas sociedades utópicas o distópicas que se contrapusieran a la de sus escritores, a ficciones científicas y otras anticipaciones, como las de Nilo María Fabra, de finales de siglo. Precisamente, *El Madrid futuro según los costumbristas isabelinos* vendría a rellenar parte de ese vacío, puesto que esta serie de cinco cuadros que presentan distintas visiones del porvenir centradas en la urbe madrileña, como concluye su editor, Mariano Martín Rodríguez, «ilustran el camino recorrido con bastante rapidez en España desde el alegorismo heredado del Barroco hasta la anticipación fictocientífica, tan característica de la Modernidad» (65).

Su editor posee una dilatada experiencia investigadora en la que lleva varios años rea-

lizando una labor arqueológico-literaria donde ha recuperado diferentes textos con los que ha venido a demostrar la diversidad y riqueza de la Literatura (con mayúscula), cuestionando los juicios y las reduccionistas clasificaciones tradicionales que se venían haciendo de esta. Buena prueba de ellos son sus ediciones críticas de Agustín de Foxá (La Biblioteca del Laberinto, 2009), José María Salaverría (La Biblioteca del Laberinto, 2015), su selección de *Fuimos los primeros* (La Biblioteca del Laberinto, 2016) con textos pioneros de diversas modalidades de la ciencia ficción, o la curiosidad de las ficciones de Rafael de Zamora y Pérez de Urría, tercer marqués de Valero de Urría, en sus *Crímenes literarios* (La Biblioteca del Laberinto, 2018). En ellas, apoyado en una documentada comparativa con otras literaturas europeas, ha comprobado que los orígenes de la ciencia ficción son más amplios de lo que hace varios años se consideraba, ampliando el panorama sobre cómo esta se gestó en las letras españolas.

En la edición que nos ocupa, este investigador sorprende con una recopilación de cinco cuadros de costumbres de anticipación. Inicialmente, de este género literario, eminentemente descriptivo, donde muchas veces la narración era un mero marco, tan vinculado al periodismo de la época y con un carácter muchas veces conservador y la pretensión realista de reflejar costumbres y tipos de época, no cabía pensar un ejercicio de ficción prospectiva como los que en este volumen encontramos. Así lo refleja Juan Pro en el prólogo de la edición cuando destaca que «[r]esulta notable esta peculiaridad de que, en el caso español, este género costumbrista, tenido por exponente máximo del realismo, albergara las primeras muestras de literatura de anticipación» (16).

Pensando así, estos tres autores pueden parecer un caso llamativo. En un periodo de enorme cambio, de revolución industrial, de desarrollo urbano que estaba modificando la villa de Madrid, si muchos autores decidieron

## Cuadros de costumbres de anticipación: otra clave en el desarrollo del género de la ciencia ficción en España

buscar en el presente lo permanente, la esencia casi castiza, o procuraron registrar con intención historicista lo que imaginaban como modas caducas o pasajeras, estos tres escritores en concreto optaron por mirar hacia el incierto futuro con el objetivo de reflexionar sobre su propio presente y analizar desde otra perspectiva la esencia de la urbe madrileña.

Aunque, bien pensado, por un lado, ¿qué es sino la ciencia ficción, y más en concreto la ficción prospectiva, sino una reflexión sobre la realidad coetánea del escritor a través de mundos ficcionales ambientados, muchos de ellos, en el porvenir? Y, por otro, conviene recordar que en la ciencia ficción, en su necesidad de coherencia y de verosimilitud interna, el discurso parte, paradójicamente, de los mismos recursos expresivos que el realismo, al recrear para sus mundos imaginarios ambientes con descripciones detalladas y acumular acciones que conforman la cotidianidad de los personajes.

Antonio Neira de Mosquera, José Rúa Figueroa y, especialmente, Antonio Flores, optaron, quizá como un juguete literario, quizá por insatisfacción con el presente, o por un sueño positivista, por mirar al Madrid futuro e imaginar qué podría pasar en él. No lo hicieron en el grueso de su obra, pero sí en estos cuadros de costumbres aquí recogidos a los cuales la crítica, en los distintos estudios centrados en estos tres autores, ha preferido ignorar por considerarlos extrañezas de difícil clasificación para los parámetros a los que muchas veces los investigadores de la literatura nos empecinamos para encasillar la imaginación y libertad creativa y expresiva de los literatos. Y en el olvido hubieran seguido si Mariano Martín Rodríguez no los hubiese recuperado para la presente edición.

De los tres, el primer de ellos, «Madrid en el siglo XXI», de Neira de Mosquera, con concomitancias con Mariano José de Larra, presenta un viaje casi onírico provocado por una especie de ente sobrenatural que arroja al na-

rrador-protagonista a un Madrid de 2047 que no es sino una visión hiperbólica del de 1847, tiempo en que fue escrito este cuadro de costumbres. Así, Neira de Mosquera parece considerar que el futuro no es sino una parodia para reflejar los defectos de su época.

Por su parte, en el texto de Rúa Figueroa, «Madrid en el año 2851», no hay explicación alguna del desplazamiento temporal, pero ese narrador, vinculado al presente del escritor, sirve como confrontación de los dos periodos temporales, el descrito y el coetáneo. El cuadro se centra en un desfile de profesiones a través de la cual se observa una visión satírico-burlesca de un Madrid organizado en función del trabajos o condiciones sociales y que no parece sino un rechazo de un socialismo utópico.

Por lo tanto, estos dos primeros escritores, como bien se apunta en el estudio introductorio, «son autores orientados hacia el pasado, en el que parecen ver, pese a todos sus defectos, una manera de vivir y de escribir tan fundamentalmente ligada al ser humano y la sociedad pintados que no cabe imaginar la posibilidad de mutaciones sustanciales» (38). Sus visiones, en ese sentido, se caracterizan por una actitud pesimista y desesperanzada de que el porvenir pueda traer un cambio profundo. Es más, lo que se desprende de esa mirada es una realidad donde la esencia permanece inalterable.

Es por ello por lo que, sin duda, el que alcanza cotas más elevadas, y que otorga principal peso a esta edición, es el conjunto de las tres visiones del porvenir de Antonio Flores. En primer lugar, este periodista opta por una cierta base científica como justificación del traslado temporal, sostenida en el espiritismo, tan en boga en aquella época que justificó que la mirada al futuro, con lo que se adentra más profundamente en los recursos ficticios que caracterizarán la ciencia ficción, alejándose así de la omisión completa de Rúa Figueroa o del recurso casi fantástico del sueño de Neira de Mosquera

## Cuadros de costumbres de anticipación: otra clave en el desarrollo del género de la ciencia ficción en España

En segundo lugar, Antonio Flores sí sostiene su visión futura en un desarrollo tecnológico que ha alterado profundamente las costumbres sociales, donde el capitalismo ha llegado a extremos absurdos, como se aprecia en «El árbol de la publicidad», que abruma con todo tipo de anuncios, tanto públicos como privados, o en el hotel del tercer cuadro, que constituye una ciudad en sí misma y toda una parodia de la explotación turística. Se trata de unas visiones humorísticas, y a veces caricaturescas, donde el autor presenta su postura negativa ante lo que ha de llegar.

En tercer lugar, como se aclara en el estudio introductorio, Antonio Flores se vale de una mayor variedad retórica al recurrir, en el segundo de los cuadros, a la *fictopublicidad* o recreación de un mundo ficticio a través de una publicidad imaginaria, o a la topotesia o descripción de espacios fantásticos como sucede en el tercer cuadro, el del «El Gran Hotel de la Unidad Transatlántica». Ello refleja el manejo de este autor de discursos no convencionales en la ficción.

De todo lo expuesto se desprende que este libro es fundamental para entender el desarrollo de la literatura de anticipación en España, completando así ese lapso temporal vacío en la exposición de Molina Porras arriba mencionada. La recuperación de estos cuadros de costumbres de anticipación contribuye, por tanto, a aclarar un poco más cómo se originó la ciencia ficción en España, en paralelo a cómo se iba desarrollando en otros países europeos.

**En la edición que nos ocupa, este investigador sorprende con una recopilación de cinco cuadros de costumbres de anticipación. Inicialmente, de este género literario, eminentemente descriptivo.**

El volumen constituye, sin duda alguna, la recopilación de tres autores que configuran otro de los cimientos que sostendría el verdadero género de la ciencia ficción tal y como lo entendemos hoy en día. Los tres, con sus distintas pretensiones y diferencia de estilo, mediante estos cuadros de costumbres abrieron una nueva vía en la literatura de la época: la posibilidad de mirar hacia el futuro, jugar con la especulación y reflexionar sobre el propio presente. Y a ellos les seguirían escritores posteriores, como el más conocido y celebrado Nilo María Fabra. Su lectura no solo sorprenderá al lector por lo peculiar de estos escritos en su contexto literario, sino que además le permitirá apreciar, especialmente en el caso de Flores, la modernidad que se esconde en sus visiones del porvenir.

# Tres versiones de un «dios» épico-fantástico

Raul Brandão

*Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez  
y traducción de Rubén Molina Martínez*



© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción, 2020  
© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2020

Uno de los rasgos más comunes en la fantasía épica o heroica, y también en el *weird lovecraftiano*, es la existencia de dioses imaginarios que, a la manera de las creencias politeístas, intervienen directamente en los destinos de los miembros de un pueblo que les rinde culto. A diferencia de la ficción histórica o mitológica, que construye sus mundos ficcionales a partir de un acervo existente y documentado (por ejemplo, el mundo grecorromano, con sus testimonios historiográficos y mitográficos), en la fantasía épica son esos pueblos y sus dioses *nacionales* unas creaciones de nueva planta, aun cuando puedan inspirarse ocasionalmente en historias y naciones reales. Para alcanzar esa categoría de *fantástico*, no hace falta siquiera proponer nombres nuevos, a la manera de los dioses de Pegāna inventados por Lord Dunsany (1878-1957) en 1905. Basta con eliminar cualquier alusión a una realidad histórica concreta y conocida, con la consecuencia de que las deidades y las religiones a que dan lugar se revisten de un anonimato que las separa de la historia y las sitúa en un universo fantástico o, en cualquier caso, ajeno al real del pasado de nuestro mundo. Al mismo tiempo, tal anonimato les confiere automáticamente una potencial aplicabilidad universal, aspecto este que no podía sino seducir a aquellos autores deseosos de poner la fantasía al servicio de una reflexión subyacente, de carácter normalmente simbólico incluso en escritores no necesariamente *simbolistas*, sobre los orígenes de la civilización humana y, más exactamente, sobre los inicios de la religión organi-

zada, cuya irracionalidad era capaz de fascinar y horrorizar a la vez a unos intelectuales que producían sus ideas en una sociedad crecientemente libre de su determinación religiosa. La propia evolución de las disciplinas humanísticas en ese contexto suscitaba nuevos interrogantes y estimulaba la creatividad autónoma respecto a las religiones y su valor social y ético. Por ejemplo, la arqueología decimonónica había sacado a la luz pruebas irrefutables de la práctica religiosa de los sacrificios humanos, lo que no hacía sino confirmar con pruebas materiales lo sabido por los libros de la Antigüedad pagana. Además, ¿cómo considerar la religión como fuente de moral si los dioses antiguos de prácticamente todas las mitologías exóticas recientemente estudiadas se comportaban de una manera tan poco ética como, por ejemplo, Zeus o el dios nacional de la mitología hebrea?

Este espectáculo incomprensible y a menudo aterrador del culto religioso primitivo, aunque persistente hasta la fecha en no pocos lugares, encontró su reflejo en varios textos ficcionales sobresalientes en los que se describe la manera en que los dioses y los hombres interactúan, generándose así cuadros fantásticos, pero simbólicamente representativos, que van desde el horror absoluto que entraña la imposibilidad de vencer a unas divinidades terribles al estilo lovecraftiano hasta una anulación liberadora de la fe en esos dioses y de los ritos sangrientos que inspiran. Como muestras sobresalientes de ello puede aducirse la serie de tres versiones de una





## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

misma historia imaginada por el novelista portugués más importante del período finisecular y maestro de la prosa simbolista en su lengua, Raul Brandão (1867-1930).

Este escritor se hizo famoso, y no solo en Portugal, por sus novelas reflexivas entre el lirismo y el ensayo, como *A Farsa* [La farsa] (1903) y *Húmus* [Humus] (1917), en las que personajes humildes sufren toda clase de carencias económicas y afectivas que dibujan la imagen de una sociedad dominada irremisiblemente por el dolor. Este dolor se describe como una fuerza social, aunque sobre todo metafísica, ya que aparece como el destino de la existencia humana, con el sufrimiento como realidad insoslayable y la muerte y la aniquilación como único horizonte. En este cuadro tan negro, tan solo el sueño se presenta como una posible alternativa, pero centrar la vida en la ensoñación despierta y permanente acaba siendo un remedio ilusorio, porque las necesidades insatisfechas del cuerpo, sobre todo alimentarias y sexuales, imponen su ley acuciante. Un artista soñador e inadaptado, cuya frustración sexual y sentimental ni el sueño puede compensar y acaba provocando su suicidio, es K. Maurício, el protagonista de *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* [Historia de un payado (Vida y diario de K. Maurício)] (1896). Esta novela lírica, que reproduce extensamente el diario del protagonista, es una larga requisitoria contra la vida que precede en muchos años al auge del existencialismo, aunque su espíritu corresponde perfectamente al pesimismo finisecular inspirado en la filosofía de Arthur Schopenhauer, así como en la propia tradición portuguesa de la *saudade*, que aquí se expresa de forma trágica, en vez de melancólica. Este planteamiento lo mantuvo en la segunda versión de la novela, titulada *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* [La muerte del payaso y el misterio del árbol] (1926), que retoma la misma tragedia del artista-payaso de una forma narrativa intencionalmente algo más convencional, aun-

que el resultado sea, de hecho, tan lírico y rompedor discursivamente con la novela realista como lo había sido la primera.

En ambas versiones, una sección se dedicaba a los escritos atribuidos a K. Maurício, y que se distinguen de los de Brandão por su carácter fantástico y simbólico, así como por adoptar las formas de diversas modalidades narrativas puestas de moda otra vez por la prosa simbolista internacional, tales como la leyenda medieval «Santa Eponina», reescrita con hincapié en sus aspectos morbosos, o el cuento maravilloso o *Märchen* «O Mistério da Árvore» [*El misterio del árbol*], que narra el fracaso final de un rey tiránico que ha desterrado el amor de sus dominios y cuya sequedad de corazón está simbolizada por un árbol muerto que solo vuelve a florecer cuando una pareja de mendigos se aman a su sombra, como revancha simbólica de estos tras ser ajusticiados por su amoroso delito. Más original que estos es tal vez otro de los relatos atribuidos a K. Maurício, que cabe considerar uno de los primeros ejemplos de fantasía épica en Portugal. Lo es por alejarse su universo ficcional de las convenciones del cuento maravilloso para explorar una sociedad imaginaria, inventada íntegramente por el escritor, y en la que participan elementos sobrenaturales como el ídolo dotado de poderes divinos que es el objeto de un culto sobrecogedor por los habitantes de esa sociedad, cuyo aspecto primitivo, sin tecnología ni estratificación social derivada de las diversas funciones económicas, remite al período protohistórico y legendario de los principios de la civilización, a un período mítico en el que convivían dioses y hombres.

Este relato épico-fantástico de Brandão recibió títulos distintos en las dos versiones de la novela, aunque su origen es anterior. Su primera publicación fue en 1895, en un diario lisboeta, y se llamaba entonces «Deus» [*Dios*]<sup>1</sup>. En este cuento primerizo, narrativa-

<sup>1</sup> Raul Brandão, «Deus», *Correio da Manhã*, XII, 3.288 (11.5.1895), p. 1. Como este texto de Brandão no se ha



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

mente algo esquemático y retóricamente más sobrio que las versiones sucesivas, ya está creado por completo el mundo especulativo de aspecto simbólico que luego el autor iría ampliando, dándole mayor espesor sobre todo desde el punto de vista de su interpretación filosófica de cariz existencialista. La descripción del bosque falto de vida donde los sacerdotes llevan a cabo cada año el sacrificio humano de una pareja elegida al azar para propiciar al monstruoso ídolo que adoran genera una atmósfera de misterio ominoso. Esta intensifica el efecto de terror que provoca la presencia de ese dios desconocido, cuya sede es la tosca imagen de granito que impera sobre el pueblo aterrorizado. Este dios maléfico oprime a los habitantes, especialmente a los jóvenes, que son los sacrificados y quienes solo pueden manifestar y vivir su amor tras la sangrienta ceremonia colectiva anual que todos aceptan, sin rebelarse, tal vez por la presión de la sociedad y las tradiciones. Por fortuna, al final se entrevé la liberación, al acabar el ídolo vencido por la vida ese año, cuando la primavera hace florecer el bosque, mientras la represión sexual, simbolizada por el dios, llega a su fin. La naturaleza se rebela así simbólicamente contra la ruptura de sus leyes por parte de la religión. El hecho de que el cuento lleve a «Dios» en su título, en vez de «Un dios», universaliza el mensaje al no limitarlo a la religión (pagana), sino que se aplica a la idea misma de divinidad, origen de aquella represión y del dolor consiguiente.

La segunda versión, titulada «A voluptuosidade e o amor» [*La voluptuosidad y el amor*], figuró un año después en el sumario de *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*<sup>2</sup>, también entre las obras le-

gadas por el protagonista. Respecto a «Deus», las diferencias son de carácter formal, ya que esta reescritura amplía las descripciones y detalla los sucesos, de forma que el efecto de sublimidad fantástica está mejor sostenido por una prosa estilísticamente muy adornada, pero en la que cada figura retórica contribuye a profundizar la fuerza sugestiva del universo creado, a la vez que su efecto de realidad. El pueblo y sus ritos aparecen como verosímiles, al tiempo que los poderes sobrenaturales del dios, antes de su derrota, se indican indirectamente, pero sin que quepa la menor duda de la categoría genuinamente divina del ídolo que lo alberga.

En cambio, la tercera versión, titulada «Primavera abortada» [*Primavera abortada*], incluida en *A Morte do Palhaço e a Morte da Árvore*<sup>3</sup>, es bastante distinta de las anteriores, aun cuando su estilo y su escritura sean semejantes a las de «A voluptuosidade e o amor», pues la maestría en el uso de la lengua y de la retórica para crear atmósferas y suscitar emociones entre sublimes y espantosas queda igual o mejor acreditada en ella. Sin embargo, Brandão introduce alguna novedad en la estructura. Por ejemplo, el narrador, cuyos sentimientos y reflexiones ocupan un espacio considerable, ya no es exterior a ese mundo, sino que asiste como testigo a todo lo que ocurre, participando también emocionalmente, lo que contribuye a acercar el universo fabuloso y a conferirle indirectamente validez en cualquier época. Con todo, el cambio más importante es otro, pues el final feliz se torna en desgraciado cuando, en vez de vencer al dios, la Primavera queda «abortada». El ídolo reafirma el poder mortífero que simboliza la sangre que lo baña. Su

reeditado nunca en su lengua y tampoco parece estar digitalizado, se reproduce abajo con la ortografía modernizada. Ha servido de base a su traducción castellana que sigue.

<sup>2</sup> La traducción que figura abajo sigue la edición crítica: Raul Brandão, «A voluptuosidade e o amor», *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*; *A Morte*

*do Palhaço e a Morte da Árvore*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 141-144.

<sup>3</sup> La traducción se basa en la misma edición crítica: Raul Brandão, «Primavera abortada», *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*; *A Morte do Palhaço e a Morte da Árvore*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 299-304.



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

consistencia granítica está tan hincada en la tierra que ni la naturaleza podrá acabar con él, quizá porque su gobierno no se basa ya tan solo en unas fuerzas abstractas circunstanciales, a las que se podían oponer otras de la misma clase, todas las cuales suelen figurar en el cuento escritas en mayúsculas a fin de que quede subrayada su función alegórica, a modo de conceptos metafísicos. En 1926, cuando se publicó esta versión, el totalitarismo soviético estaba demostrando que la religión no era el único ídolo que oprimía a sus adeptos.

El espectáculo de la represión y del sufrimiento de las masas pobres tras la Revolución Rusa debió de reafirmar a Brandão en sus convicciones pesimistas en lo relativo a la negrura de la existencia. Esta interpretación, que podría parecer sesgada, tiene una base documental sólida, pues «Primavera abortada» reproduce el título y párrafos enteros de

un artículo suyo anterior en el que había evocado los terribles sufrimientos que estaba causando la hambruna en la Unión Soviética, aunque sin pronunciarse políticamente al respecto. Para él, lo que contaba y había que paliar de alguna forma era aquel sufrimiento humano, que estaba segando tantísimas vidas. La tercera versión de su «Dios» fantástico amplía su simbolismo hasta abarcar un mal de ámbito universal que impera tanto en la dimensión metafísica y teológica como en la social, un mal que sería imposible de vencer. La miel del amor acabaría derrotada por la sangre de la muerte. El dolor era inherente a la creación. Esta idea, que había desarrollado en su narración mitográfica «A Dor» [El dolor] (1902), encontró en «Primavera abortada» una de sus expresiones literarias quizá más sobrecogedoras de la fantasía épica moderna en su modalidad a la vez simbólica y simbolista.

Raul Brandão

## Dios

En el bosque, los árboles, negros y enormes, parecían siglos petrificados. Nunca el sol lo había tocado: es como si la vida se hubiera detenido allí súbitamente, estancada y angustiosa. El silencio era absoluto. Las raíces en garra mordían voraces la tierra, y, entre los troncos como torres, el Dios aparecía, vago y dominante, feroz, realización del asombro y del espanto. Era de piedra y se encontraba allí desde el principio de las cosas, calmo e inmóvil, a la espera. Su cuerpo deforme se perdía en la noche eterna; su cabeza se hundía en las patas, con la caverna de su boca presta a triturar a los hombres y las cosas. No se sabía ni se describía bien: parte se perdía en las tinieblas, parte era espantosa, indefinida, modelada con restos de pesadillas, trozos de sueño y penas dispersas. Un ala había caído por tierra, como un mundo que se derrumba: el resto de su cuerpo era la Noche, con pesadillas, torturas y dudas... A sus pies no se veía más que el horror, pero quien lo espía de lejos se quedaba sorprendido por su aspecto de ferocidad y de lascivia. Todo había huido del bosque: los árboles, que en él crecían desde la creación del mundo, habían desfallecido y no daban más sombra ni más flor; las aves habían caído heladas; el agua se había secado, y la Primavera y la Vida, al encontrarse con el Monstruo, se habían convertido en la Muerte. El Terror y el Silencio se habían petrificado bajo la mano de gigantes locos. Estaba hecho de montañas arrancadas, misterioso y escalofriante, como todas las cosas cuyo principio se desconoce. Inacabado, esbozado, sus ojos y sus manos, todo su cuerpo, se envolvían en el Sueño, y cada hombre le atribuía aspecto y pormenores a su antojo...

Se creía en aquel lugar que se había formado a partir de Sueños y Penas dispersas, de aspiraciones sin cumplir, del ansia, de las

noches febriles de los Enfermos, de los Soñadores y de los Poetas; de todo lo que carece de destino, de las tristezas vagas del crepúsculo, de quimeras inconclusas, de crímenes, del Sueño de los grotescos, que allí se había acumulado y petrificado en el Dios solitario e incompleto, asombroso en su inmovilidad, entre el bosque paralizado por el terror y silencioso...

El Dios se sustentaba de Amor. De entre los novios de cada año se escogían, a suertes, los sacrificados. Sacerdotes, vestidos de túnicas blancas, como quien deshoja flores al borde de una fosa, ofrecían al Monstruo la vida de los enamorados. El final del sacrificio era un final de siega, la tierra estibada de lirios de cuerpos mozos, de amapolas de sangre...

En aquel lugar dominado por el terror, todos los años, al inicio de la Primavera, se escogía a los Novios para apaciguar la cólera del Dios. Nadie se atrevía siquiera a mirarlo: parecía que sus garras se clavaban en toda la tierra, aplastando la Vida y el Amor...

Ese año, en Abril, la procesión de los Novios entró en el bosque como un sollozo que lo atravesara. Era al caer la tarde, al final del día pálido y melancólico. Caminaba la fila sumida en una tristeza vaga, incierta, nacida del sufrimiento por las aspiraciones y los sueños perdidos. Blancos, todos desnudos, marchaban enlazados por pares. De entre ellos aún había que escoger a los que iban a morir; y, mientras se adentraban en el bosque inmóvil y negro, desconocían si caminaban hacia la Muerte o hacia el Amor...

Detrás venían los sacerdotes, vestidos de lino y cantando. También ellos, como todos, solo ese día del año, de sacrificio y de Muerte, veían al Dios...



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

Los primeros Novios en llegar se quedaron clavados de asombro...

¿Qué había sucedido al Dios esa Primavera?  
¿Qué había ocurrido en el bosque ese año, que de él salía un murmullo de vida extasiado y risueño?...

Enjambres de abejas habían anidado en su boca, y eso había bastado para humanizar al monstruo. La miel le caía por entre los dientes, y todo él, dorado, estaba cubierto de babas. El viejo granito de su fábrica, de un hermoso tono de hoja muerta, parecía estre-

mecerse de júbilo. Habían crecido espinos a su alrededor y el follaje verde aleteaba por los troncos negros. Corría viva el agua, y sobre sus ojos ardientes de deseo, sobre sus mejillas babosas, se cortejaban las mariposas... El sobrecogedor monstruo se había transformado en un viejo Fauno, amoroso y borracho...

Luego, el terror se desvaneció. En torno al Dios, las parejas de Novios, abrazadas, reían, y no se sabía bien, al caer aquella tarde de Abril, si las blancuras que se entreveían eran de cuerpos desnudos o de árboles en flor...

Raul Brandão

## La voluptuosidad y el amor

En esta hora angustiosa del crepúsculo, ¡cuántas criaturas, abatidas por la vida, se ponen a tejer quimeras, sueños huidizos, nubes!... De la tierra empieza a emanar el hálito violeta de su evaporación: en las almas se crean tenues figuras de sueño, ilusiones queridas. Siento ganas de llorar, y hoy aún no me ha ocurrido ninguna desgracia... Algunos conforman espectros negros y desesperados, a otros acude Ofelia, con sus manos febriles extendidas, para besarlos en la boca. Me dirás, querida, que desde pequeño conmigo vives, y que nunca exististe en realidad; me dirás con tu triste sonrisa de dolor: «¡Sueño, todo es sueño!»... Como si no tuviera la seguridad de que te encontraré en el infinito, puesto que nada se pierde sino la vana realidad. Muchas veces, tantas que llegarían hasta las estrellas, he meditado en ti, amor; te creé a partir de lágrimas, aspiraciones, todo lo que en mí mismo es inmortal, y ahora eres tú quien, aquí a mi lado, me relatas el alma de esta historia, que yo amalgamo en el lodo de mi prosa...

Era un Bosque enorme y silencioso. Los esqueletos negros de los árboles parecían siglos petrificados. Nada se movía: la vida se había detenido allí súbitamente, estancada y angustiosa. Las raíces en garra mordían la tierra, y, entre los troncos, el Dios aparecía vagamente, realización del asombro y del espanto. Era de piedra y se encontraba allí desde el principio de las cosas, calmo e inmóvil, a la espera. Su cuerpo deforme se perdía en la noche eterna; su cabeza se hundía en las patas, con la caverna de su boca presta a triturar a los hombres y las cosas. No se sabía ni se describía bien: parte se perdía en las tinieblas, parte era espantosa, modelada con restos de pesadillas, trozos de sueño y penas dispersas. Un ala había caído por tierra, como

un mundo que se derrumba: el resto de su cuerpo era la noche, con pesadillas, torturas y dudas... A sus pies no se veía más que el horror, pero quien lo espiaba de lejos se quedaba sorprendido por su aspecto de ferocidad y de lascivia. Todo había huido del bosque: los árboles, que en él crecían desde la creación del mundo, habían desfallecido y no daban más sombra ni más flor; las aves habían caído heladas; el agua se había secado, y la Primavera y la Vida, al encontrarse con el Monstruo, se habían convertido en la Muerte. El Terror y el Silencio se habían petrificado bajo la mano de gigantes locos. Estaba hecho de montañas arrancadas, misterioso y escalofriante, como todas las cosas cuyo principio se desconoce. Inacabado, esbozado, sus ojos y sus manos, todo su cuerpo, se envolvían en el Sueño, y cada hombre le atribuía aspecto y pormenores a su antojo...

Se creía en aquel lugar que se había formado a partir de Sueños y Penas dispersas, de aspiraciones sin realizar, del ansia, de las noches febriles de los Enfermos, de los Soñadores y de los Poetas; de todo lo que carece de destino, de las tristezas vagas del crepúsculo, de quimeras inconclusas, de crímenes, del Sueño de los grotescos, que allí se había acumulado y petrificado en el Dios solitario e incompleto, asombroso en su inmovilidad, entre el bosque paralizado por el terror y silencio...

El Dios se sustentaba de Amor. De entre los novios de cada año se escogían, a suertes, los sacrificados. Sacerdotes, vestidos de túnicas blancas, como quien deshoja flores al borde de una fosa, ofrecían al Monstruo la vida de los enamorados. El final del sacrificio era un final de siega, la tierra estibada de lirios de cuerpos mozos, de amapolas de sangre...

En aquel lugar dominado por el terror, to-



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

dos los años, al inicio de la Primavera, se escogía a los Novios para apaciguar la cólera del Dios. Nadie se atrevía siquiera a mirarlo: parecía que sus garras se clavaban en toda la tierra, aplastando la Vida y el Amor...

Y un gran terror en la Primavera, época de los novios, pesaba en los corazones. ¿Quién viviría? ¿Quiénes, de entre los que, las manos entrelazadas y la mirada en las estrellas, por las noches hablaban del Amor, escaparían de la Muerte? Y la incertidumbre se paseaba por las almas de los enamorados como un espectro negro al acecho. Si cruzaban una mirada, pronto la apartaban con horror, y muchas manos se helaban súbitamente entre las manos queridas. ¿De dónde procedes tú, mi amor? ¿Por ventura existes o no eres más que una imagen que he creado en mi imaginación? Si te beso, supongo a veces que estás muerta. Habla, no dejes de hablar, aunque tus palabras estén vacías, para que me convenza de que aún existes... Y el Amor se había transformado. De año en año, en ese lugar donde reinaba el Dios, las almas se purificaban, pues nadie sabía decir a ciencia cierta si su noviazgo continuaría en el infinito. Se hablaba bajito, y con cada palabra se arrasaban los ojos en lágrimas. Por eso, cuando el Poeta de cabellos dorados llegó para casarse con la Princesa y congregó a su alrededor a todos los Novios de ese año, a ninguno le resultaron extrañas sus palabras. Estas son tal vez incomprensibles y metafísicas para ti que me lees, pero no lo fueron para los Novios de aquel lugar quimérico, donde existía el Dios. Dijo el Poeta que el Amor era inmortal y que solo se realizaba en el infinito. Dos criaturas que morían por amor, puras, disfrutarían de su noviazgo eterno más allá de las estrellas, donde las quimeras cobran cuerpo y las aspiraciones se realizan.

Dijo todo aquello que solo la intuición de los Poetas adivina y los sabios ignoran. Y, dado que la Primavera se aproximaba, todos aceptaron sus palabras y todos quisieron la Muerte. Todos empezaron a desear en el infi-

nito el Amor infinito, y cada pareja de Novios buscaba con ansiedad en los árboles la primera floración, y en las estrellas cada noche se prendían aspiraciones. Pasaban horas cogidos de la mano, mirando al cielo, sonriendo...

—Entonces, cuando estemos allí, ¿cómo seremos?...

—Como la pureza, como la blancura...

Cada año, en Abril, la procesión de los Novios entraba en el bosque como un sollozo que lo atravesara. Era al caer la tarde, al final del día pálido y melancólico. Caminaba la fila sumida en una tristeza vaga, incierta, nacida del sufrimiento por las aspiraciones y los sueños perdidos. Blancura, todos desnudos, marchaban enlazados por pares. De entre ellos aún había que escoger a los que iban a morir; y, al adentrarse en el bosque inmóvil y negro, desconocían si caminaban hacia la Muerte o hacia el Amor...

Detrás iban los sacerdotes, vestidos de lino y cantando. También ellos, como todos, solo ese día del año, de sacrificio y de Muerte, veían al Dios...

Los años anteriores habían marchado con tristeza. ¡Cuántos besos perdidos si muriesen! ¡Cuántas horas de voluptuosidad perdidas si el Dios los escogiese! Mas, ese mes de Abril, iban riendo y cantando a la Muerte, que les permitiría realizar en el infinito el Amor infinito.

De repente, los primeros Novios en llegar se quedaron clavados de asombro.

¿Qué había sucedido al Dios esa Primavera? ¿Qué había ocurrido en el bosque ese año, que de él salía un murmullo de vida extasiado y risueño?...

Enjambres de abejas habían anidado en su boca, y eso había bastado para humanizar al monstruo. La miel le caía por entre los dientes, y todo él, dorado, estaba cubierto de babas. El viejo granito de su fábrica, de un hermoso tono de hoja muerta, parecía estre-



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

mecerse de júbilo. Habían crecido espinos a su alrededor, y el follaje verde aleteaba por los troncos negros. Corría viva el agua, y sobre sus ojos ardientes de deseo, sobre sus mejillas babosas, se cortejaban las mariposas...

En torno al Dios, las parejas de Novios, abrazadas, rieron, y no se sabía bien, al caer aquella tarde de Abril, si las blancuras que se entreveían eran de cuerpos desnudos o de árboles en flor...



Raul Brandão

## Primavera abortada

Era un Bosque enorme y silencioso. Los esqueletos negros de los árboles parecían siglos petrificados. Nada se movía: la vida se había detenido, estancada y lúgubre. Las raíces en garra mordían la tierra, y, entre los troncos, un Dios siniestro aparecía, vaga realización del espanto. Estaba desde el principio de las cosas, calmo e inmóvil, a la espera, en el interior del bosque. Su cuerpo informe se perdía en la noche; su cabeza se hundía en las patas, con la caverna de su boca presta a triturar a los hombres y las cosas. No se sabía ni se describía bien: parte se perdía en la sombra, parte estaba modelada con restos de pesadillas, trozos de sueño y penas dispersas. Un ala había caído por tierra, como un mundo que se derrumba.

A sus pies no se veía más que el horror, pero quien lo espiaba de lejos se quedaba sorprendido por su aspecto de ferocidad y de lascivia. Todo huía del bosque: los árboles, que en él crecían desde la creación del mundo, habían desfallecido y no daban más sombra ni más flor; las aves habían caído heladas. Dominaban el terror y el silencio en torno al Dios, misterioso y sobrecogedor como todas las cosas cuyo principio se desconoce. Inacabado, esbozado, sus ojos y sus manos, todo su cuerpo se sumergía en el Sueño, y cada hombre le atribuía nuevos aspectos y pormenores a su antojo...

Se creía en aquel lugar que se había formado a partir de aspiraciones irrealizables, del ansia, de las noches febriles de los enfermos, de los soñadores y de los poetas; de todo lo que carece de destino, de las tristezas vagas del crepúsculo, de quimeras inconclusas, de crímenes, del sueño de los grotescos, que allí se había petrificado en el Dios solitario e incompleto, asombroso de inmovilidad, entre el bosque silencioso, y reclamando siempre sufrimiento, gritos, lágrimas.

El Dios se sustentaba de dolor. De entre los novios de cada año se escogían, a suertes, los sacrificados para apaciguarlo. Sacerdotes, vestidos de túnicas blancas, como quien deshoja flores al borde de una fosa, ofrecían al monstruo la vida de los enamorados. El final del sacrificio era un final de siega, la tierra estibada de cuerpos mozos, de amapolas sangrientas.

En aquel lugar dominado por el terror, todos los años, al inicio de la Primavera, se escogía a los novios para apaciguar la cólera del Dios. Nadie se atrevía siquiera a mirarlo: parecía que sus garras se clavaban en toda la tierra, aplastando la Vida y el Amor...

Y un gran terror en la Primavera, época de los novios, pesaba en los corazones. ¿Quién viviría? ¿Quiénes, de entre los que, las manos entrelazadas y la mirada en las estrellas, por las noches hablaban del amor, escaparían de la muerte? Y la incertidumbre se paseaba por las almas de los enamorados como un espectro negro al acecho. Si cruzaban una mirada, pronto la apartaban con horror, y muchas manos se helaban súbitamente entre las manos queridas. ¿De dónde procedes tú, mi amor? ¿Por ventura existes o no eres más que una imagen que he creado en mi imaginación? Si te beso, supongo a veces que estás muerta. Habla, no dejes de hablar, aunque tus palabras estén vacías, para que me convenza de que aún existes... Y de año en año, en aquel lugar en el que reinaba el Dios, las almas se purificaban, pues nadie sabía decir a ciencia cierta si su noviazgo continuaría en el infinito. El amor se había transformado. Ya se hablaba bajito, y los ojos se arrasaban en lágrimas: el amor, poco a poco, se había vuelto sentimiento religioso. Por eso, cuando el Poeta de cabellos dorados llegó para casarse con la Princesa y congregó a su alrededor a



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

todos los novios de ese año, a ninguno le resultaron extrañas sus palabras. Estas son tal vez incomprensibles y metafísicas para ti que me lees, pero no lo fueron para los novios de aquel lugar quimérico, donde existía el Dios feroz. Dijo el Poeta que el amor era inmortal y que solo se en el infinito se sublimaba. Las criaturas que morían, sacrificándose por los demás, disfrutarían de su noviazgo eterno más allá de las estrellas, donde las quimeras cobran cuerpo y todas las aspiraciones se realizan. Dijo todo aquello que solo la intuición de los Poetas adivina y los sabios ignoran. Y, dado que la Primavera se aproximaba, todos aceptaron sus palabras y todos se sometieron a la Muerte. Todos deseaban en el infinito el amor infinito, y cada pareja de novios buscaba con ansiedad en los árboles la primera floración, y en las estrellas cada noche se prendían nuevas aspiraciones. Pasaban horas cogidos de la mano, mirando al cielo, sonriendo...

—Entonces, cuando estemos allí, ¿cómo seremos?...

—Como la pureza, como la blancura...

Cada año, en Abril, la procesión de los novios entraba en el bosque como un sollozo que lo atravesara. Era al caer la tarde, al final del día pálido y melancólico. Caminaba la fila sumida en una tristeza nacida de la añoranza por las aspiraciones y los sueños que se esfuman con la vida. Blancos, marchaban enlazados por pares. De entre ellos se escogería a los que iban a morir; y, al adentrarse en el bosque, desconocían si caminaban hacia la muerte o hacia el amor... Sabían que morirían para apaciguar al Dios y para que hubiese menos dolor en el mundo.

Detrás iban los sacerdotes, vestidos de lino y cantando.

Ahora bien, a principios de Abril de ese año, el calor había sido excepcional. Algunos días de lluvia y viento desabrido, y entonces, de un día para otro, una corriente magnética atravesó el espacio.

El viento cesó, apareció el sol: oro embebido en azul —aturdimiento—, y los árboles, traspasados por la luz, se estremecieron y estallaron luego en flor. Noches sosegadas, calladas, tibias, y un majestuoso claro de luna.

De noche, tarde, salí. Parecía Verano. ¡Aún a finales de Invierno y una noche así! Una noche translúcida, una noche sospechosa y llena de misterio... Cada noche que pasa se me clava en el alma con ansia y terror. Me aflige y me deja extático. ¡Una más que se escapa! ¡Y otra!... ¿Y cuántas más, para no volver a verlas, para no volver a sentir este mágico esplendor? Una a una se sumen en el silencio, en la profundidad de este silencio, tan grande que lo siento contra mi pecho, y una a una las recojo y las silencio dentro de mí mismo, para llevármelas a la sepultura... Pero esta noche de Verano todavía en Invierno me turba y me sorprende; esta noche así, sosegada, blanca, impasible y callada, me aflige. Me paro. Doy dos pasos más y me detengo. Espero unos instantes, y, de repente, sucede ante mí un drama que no preveía...

El viento tibio se calma, la temperatura cambia, y tengo la sensación inmediata de que la noche se cristaliza. Entonces, el dolor más extraordinario al que jamás haya asistido tiene lugar delante de mis ojos, el dolor que no se oye. Una tragedia en el silencio. Una tragedia sin gritos, sin rumor, bajo el cielo cuajado de estrellas. Una tragedia como no la había leído en libro alguno y que ni siquiera Shakespeare evocó. Ante mí estaban los árboles cargados de flor, los cerezos silvestres, los endrinos y los sauces, todo el bosque inmenso que me envuelve, rebosante de emoción, engañado por aquella Primavera anticipada y ficticia. Flores por todas partes, en todas las ramas; flores en los espinos; flores en las bardas; flores en los manzanos doblados de flor. Y, de repente, un frío súbito y mortal, un frío que oprime y hiere como finas aristas que se clavan en la piel, las coge y las destroza. Las flores heladas cayeron por tierra.



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

Me dolió el corazón. Por poco no grité. Y el silencio, cada vez mayor; la angustia, cada vez más pesada... Ni un estremecimiento. Solo luz de luna a raudales, el mágico claro de luna y aquel dolor inocente, aquel dolor monstruoso en la inmovilidad congelada. A esta misma hora, en el vasto mundo, el dolor pisotea y tritura, sin detenerse con gritos, insaciable como el viejo Dios del bosque hacia el que avanza la fila de novios, blanca y resignada. ¡Cuántos besos perdidos si muriesen! ¡Cuántas horas de voluptuosidad perdidas si el Dios los escogiese!

Miré a lo alto. Nunca el cielo había estado más bello ni las estrellas más hermosas. He aquí la armonía de los mundos... Porque la armonía subsiste. No hay nada que la altere, pensé. ¿O será aquello allá arriba también dolor que no se oye? ¿Será aquello dorado dolor tumultuoso, inmenso, frenético, cuyos gritos no llegan aquí abajo?...

Blancura de claro de luna o blancura de nieve, es indiferente para el caso. Son muchos. Son inocentes y mueren. Sus ojos, en vano, interrogan este mismo cielo, donde las estrellas parecen chispas de mi luz lanzadas al espacio... ¿Será todo dolor? ¿Será todo aquello solo dolor?

El frío se hizo más intenso en la noche cóncava y tan blanca como la nieve de las estepas. Adivino en el silencio un «¡ah!» de estupor: los árboles se retorcieron y gritaron de aflicción (toda flor murió); mas, como no tienen boca para gritar, el grito no se oye. ¿Y qué importa gritar, si el sonido no llega más que a cien pasos de distancia? Después se

produjo no sé qué comunicación misteriosa, qué corriente de sensibilidad, de tronco a tronco, de raíz a raíz. Una interrogación en el aire: —¿Por qué? ¿Pero por qué?... Los árboles, sorprendidos, no entienden por qué sufren. Nadie sabe por qué sufre. Y el silencio glacial, la atmósfera cada vez más contraída por el frío, a punto de estallar como un cristal, y allá en lo alto, siempre, el inalterable panorama celeste... Todas las flores se marchitaron. Nadie oye el grito inmenso que en este mismo momento sale de tantas bocas inocentes, de las bocas de los sacrificados, de quienes mueren en la oscuridad por una idea o por un sueño, o, sencillamente, de quienes ofrecen su vida por otra vida. El Dios monstruoso reclama siempre más víctimas.

Solo el dolor existe, solo el dolor ciego y sin boca para gritar, que en este mundo extraordinario se retuerce, el dolor ignoto. Es algo inmenso, algo ilimitado que va dando tumbos por el universo. Es algo inmenso, cuyos gritos nadie oye. Es el dolor nacido de todos los sacrificios, de todo el dolor desconocido y silenciado... Allá arriba Proción y Vega relucen blancas y azuladas; Aldebarán y Arturo, rojas como fuego; y la maravillosa Vega titila con brillos azules, verdes y escarlata: es otra inmensa floración de dolor.

En la tierra, un charco de sangre; sobre la sangre, la devastación de las flores; alrededor, el bosque inmenso y desnudo, el bosque trágico que se contempla en las lagunas pútridas como en una mirada de muerto. Solo el Dios, dolor, hecho de viejo granito, el Dios inalterable entierra sus monstruosas patas en el humus y sigue exigiendo más víctimas...

# Apêndice

## Texto original de «Dios»

Raul Brandão

### Deus

Na floresta as árvores, negras e enormes, pareciam séculos petrificados. Nunca lá batera o sol: parece que a vida ali parara súbito, estancada e aflitiva. O silêncio era absoluto. As raízes em garra mordiam a terra com sofreguidão, e, entre os troncos como torres, o Deus aparecia, vago e dominador, feroz — realização do assombro e do espanto. Era de pedra negra e ali estava desde o princípio das coisas, quieto e hirtto, á espera. O seu corpo disforme perdia-se na noite eterna; a sua cabeça mergulhava nas patas, a caverna da boca prestes a triturar os homens e as coisas. Não se sabia bem, nem se descrevia bem: parte perdia-se na treva, parte era espantosa, indefinida, construída com restos de pesadelos, pedaços de sonho e de mágoas dispersas. Uma asa caíra por terra, como um mundo que desaba; o resto do seu corpo era a Noite com pesadelos, torturas e dúvidas... Ao pé não se via senão o horror, mas quem o espreitava de longe fica[va] surpreso diante do seu aspeto de ferocidade e de lascívia. Tudo fugira da floresta: as árvores, que ali cresciam desde a criação do mundo, estarreceram e não deram mais sombra nem flor, as aves caíram geladas, a água secara e a Primavera e a Vida, ao depararem com o Monstro, tinham-se convertido na Morte. O Terror e o Silêncio petrificaram-se ali sob a mão de giganteus doidos. Era feito de montanhas removidas, misterioso e assustador, como todas as coisas de que se não sabe o princípio, inacabado, esboçado, os seus olhos a as suas mãos, todo o seu corpo se envolviam no Sonho e cada homem á vontade lhe dava aspetos e pormenores...

Supunha-se no país que ele se formara de

Sonhos e de mágoas dispersas, de aspirações irrealizadas, da ânsia, das noites de febre dos Doentes, dos Sonhadores e dos Poetas, de tudo o que não tem destino, das tristezas vagas do crepúsculo, de quimeras inacabadas, de crimes, do Sonho dos grotescos, que ali se aglomerara, petrificando no Deus solitário e incompleto, assombroso na sua imobilidade entre a floresta estacada de horror e silêncio...

O Deus sustentava-se de Amor. Nos noivos de cada ano escolhiam-se á sorte os sacrificados. Sacerdotes, vestidos de túnicas brancas, como quem esfolha flores á beira duma cova, ofereciam ao Monstro a vida dos amorosos. O fim do sacrifício era um findar de ceifa, era que a terra ficasse estivada de lírios de corpos moços, de papoulas de sangue...

No país aterrorizado, todos os anos pelo princípio da Primavera para apaziguar a cólera do Deu, se fazia a escolha dos Noivos. Ninguém se atrevia sequer a olhá-lo: parecia que as suas garras se cravavam em toda a terra, a esmagar a Vida e o Amor...

Nesse ano, um abril, a procissão dos noivos entrou na floresta como um soluço que a atravessasse. Era no cair da tarde, no fim do dia pálido e melancólico. Caminhava a fila, numa tristeza vaga, incerta, feita da pena do que se perdeu de aspiração e de sonho. Brancos, todos nus, iam enlaçados aos pares. Deles seriam ainda escolhidos os que iam morrer — e entrando na floresta hirta e negra, não sabiam bem se caminhavam para a Morte, se para o Amor...



## Tres versiones de un «dios» épico- fantástico

Atrás vinham os sacerdotes vestidos de linho e a cantar. Também eles, como todos, só nesse dia do ano, de sacrifício e de Morte, é que viam o Deus...

Os primeiros Noivos que chegaram estacaram de assombro...

O que sucedera ao Deus nessa primavera? O que acontecera á floresta nesse ano, que de lá vinha um murmúrio de vida extasiado e hílaré?...

Enxames de abelhas tinham feito toca na sua boca e isso bastara para humanizar o monstro. O mel caía-lhe por entre os dentes e

todo ele se babava, doirado. O velho granito de que fora construído, dum lindo tom de folha morta, parecia estremecer de júbilo. Espinheiros haviam crescido en torno e a folhagem verde esvoaçava nos troncos negros. Água corria viva, e, sobre os seus olhos cúpidos, sobre as suas faces babosas, noivavam borboletas... O monstro assustador transformara-se num velho Fauno amoroso e borracho...

Logo o terror se varreu. Em volta do Deus os pares de Noivos enlaçados riam — e não se sabia bem ao cair daquela tarde de abril se as brancuras entrevistas eram de corpos nus, se de árvores em flor...

# Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales



Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción, 2020

La ficción utópica, especialmente la *eutopía*, en la que se presenta un ordenamiento humano postulado como positivo, suele plantear un problema literario de no fácil resolución. ¿Cómo retener la atención del lector cuando el discurso retórico predominante es el descriptivo porque, en virtud de la lógica, la perfección eutópica no admite alteraciones, que la contradirían? Una vez alcanzada la mejor organización posible de la sociedad humana, se supone que cesa también toda transformación. La perfección no es mejorable y, sin cambios, no es posible narración alguna. A diferencia de la antiutopía/distopía, en la que la imperfección social absoluta da pie a una rebelión más o menos amplia que desencadena una serie de acontecimientos y, por consiguiente, una historia que se puede contar, en la eutopía pura solo cabe levantar acta del estado perfecto alcanzado, describiéndolo. ¿Cómo evitar entonces el riesgo de monotonía que acecha a toda descripción extensa, sobre todo si el paisaje social descrito solo tiene luces, sin sombras que introduzcan variedad y contraste? Muchos utopistas, ya desde Thomas Morus, han confiado con éxito en la atracción de lo exótico al pintar sociedades cuyas costumbres y funcionamiento diferían tanto del de su mundo real coetáneo que la descripción podía explotar el sentido de la maravilla derivado de la otredad imaginada. Por desgracia, este procedimiento no parece funcionar demasiado bien si la eutopía descrita es el resultado conjetural de la adopción, en ese mundo real, de una serie de medidas sociales y políticas que se proponen más o menos expresamente en el texto. La sociedad

futura no es entonces sustancialmente diferente a la actual; simplemente, se ha mejorado esta de acuerdo con unos criterios racionales. Poco margen queda entonces para el exotismo y la fantasía. Sin embargo, esto no tiene por qué condenar a la eutopía de anticipación a ser un didáctico espectáculo de perfecciones en las que se suele insistir hasta el hartazgo. La brevedad puede preservar del aburrimiento, sobre todo si sabe recurrir a la sinécdoque. La descripción de una parte, incluso pequeña, puede dar idea del todo, cuya reconstrucción se confía así a la fantasía especulativa y racional de los lectores. A falta de sentido de la maravilla, la obra así planeada puede ganar en fuerza sugestiva, y también en poesía.

Como buena ilustración de este procedimiento, cabe recordar un texto que es, de hecho, poético o, al menos, eso señala su escritura versificada. Se trata de un breve poema de Teófilo Braga (1843-1924) titulado «Visão da Confraternidade» [*Visión de la Confraternidad*], incluido en otro llamado «Graça e amor» [Gracia y amor], que es, a su vez, uno de los que constituyen, en conjunto, su extensa epopeya episódica *Visão dos tempos* [*Visión de los tiempos*] (1894-1895)<sup>1</sup>. La estructura de la obra completa es semejante a la de *La lé-*

<sup>1</sup> La traducción que figura a continuación se basa en la edición siguiente: Teófilo Braga, «Visão da Confraternidade», *Visão dos tempos*, tomo III [Ciclo da luta (Régimen católico-feudal)], Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1895, pp. 35-36. Como la obra no se ha reeditado nunca, ni tampoco se ha puesto en línea, el texto original portugués figura como apéndice, con la ortografía modernizada.

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

*genda des siècles* [La leyenda de los siglos] (1859-1877-1883), de Victor Hugo. Braga fue escribiendo diversos poemas épicos de extensión variable y publicándolos en distintos volúmenes hasta conformar en la edición definitiva en varios tomos una historia poética de la humanidad escrita a la manera romántica victorhuguesa, pero siguiendo a rajatabla un esquema comtiano, desde la Prehistoria («Os séculos mudos» [Los siglos mudos], poema publicado por primera vez en *Miragens seculares* [Espejismos seculares] en 1884, es decir, en una fecha muy temprana en la evolución de ese género de ficción arqueocientífica) hasta la época contemporánea del autor. Dado este planteamiento positivista, y pese a la presencia de varios poemas de asunto mitológico, Braga evita en general los elementos fabulosos y especulativos, salvo en algunos poemas intercalados. Es el caso de «A submersão da Atlântida» [La sumersión de la Atlántida], que es la narración del mito correspondiente hecha por unos sacerdotes egipcios a Solón en el marco del poema «A quimera opressiva» [La quimera opresiva], incluido en la versión definitiva de la epopeya. También es el caso de «Visão da Confraternidade», pues se trata de la visión de un porvenir de fraternidad que tiene Pablo de Tarso en Roma, la urbe cruel a la que ha llegado en su misión de predicación de la «gracia» y el «amor» cristianos. La visión está separada tipográficamente del resto del poema y tiene su propio título, lo que confirma su plena autonomía, que su contenido confirma. No hay apenas nada en él que lo ligue directamente ni a la Antigüedad ni a la persona de aquel santo cristiano. Su mundo ficcional está situado en un futuro tanto respecto a este como al propio Braga, y el tenor de su utopía es íntegramente laico. No es una ciudad de Dios, sino de los hombres, aunque coincidan en lo que respecta a la universalidad de su idea irénica.

En el poema utópico de Braga se describe el lugar y las ceremonias de celebración de la

paz mundial finalmente conseguida. En un anfiteatro inmenso y abarrotado de ciudadanos entusiastas, un guerrero rompe su espada en un altar y jura, en nombre de la humanidad, renunciar a la guerra y defender hasta la muerte la libertad y la Confraternidad, que parece ser una nueva organización del planeta, más que un mero concepto, a diferencia de la ideal fraternidad revolucionaria. Esta Confraternidad parece ser una especie de federación humana liberal que respetaría la existencia de comunidades subsidiarias, tales como las naciones. Braga era, como otros positivistas románticos, un nacionalista integrador, esto es, combinaba un patriotismo extremo con un cosmopolitismo constructivo. El fortalecimiento de la propia nación debía ser no solo compatible con la solidaridad con las demás naciones, sino también dirigirse a su progresiva composición modular, uniéndolas pero no fundiéndolas en un conjunto homogéneo. El pacifismo de Braga parece ser, pues, de tipo federativo y no imperial, tal como sugiere el poema sugiere sin necesidad de didácticas reiteraciones, al tiempo que las imágenes dan a entender diversos rasgos eutópicos de aquella sociedad. Por ejemplo, la unanimidad que exige toda sociedad supuestamente perfecta se expresa metafóricamente mediante las reacciones del público, lo mismo que la mutación moral que ha posibilitado el advenimiento de la Confraternidad: la paz se ha alcanzado porque el ser humano ha dejado de admirar la violencia, tal como indica la afirmación de que nadie espera ya un espectáculo cruel como las luchas de fieras que se libraban en los anfiteatros del imperio romano. Esta alusión, expresada con una frase cuyo complejo hipérbaton subraya retóricamente su importancia, liga indirectamente el universo del poema al de su marco narrativo y, al mismo tiempo, da idea del progreso ético registrado. No ya los reos arrojados a los leones, sino hasta el sufrimiento y el combate entre animales se han suprimido como método sustitutivo de satisfacción del instinto

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

humano de violencia, que en el futuro conjeturado por Braga sería cosa de un pasado con el que se ha roto, como se ha roto la espada de la guerra en la ceremonia descrita, que cabe entender como símbolo del nuevo orden que se iniciaría con ella y que la evolución moral de la humanidad hace creer que durará.

El optimismo de Braga contrasta con la actitud ambigua con que se presenta el ideal pacifista en una narración que, sin cuestionar directamente la existencia de la eutopía futura, sugiere que su consecución es dudosa. Como el propio título indica, «La Fête de la Paix» [*La Fiesta de la Paz*], recogida en el volumen *En ce monde ou dans l'autre* [En este mundo o en el otro] (1903)<sup>2</sup>, de Édouard Ducoté (1870-1929), coincide con el poema de Braga en ser básicamente la descripción de una grandiosa ceremonia de celebración de la paz mundial. El texto adopta el discurso historiográfico, que se caracteriza por la narración descriptiva de unos hechos externos que se ofrecen como sucedidos realmente. Aunque sean claramente ficticios (por ejemplo, la Fiesta de la Paz solo podría tener lugar en un hipotético futuro y, por lo tanto, su historia solo puede ser ficcional), el empleo de ese discurso postula lúdicamente una historicidad objetiva, en la que se funda retóricamente la verosimilitud de lo descrito, que ya no es una visión poética, sino algo que se supone que ha ocurrido ya. «La Fête de la Paix» es, pues, una *fictohistoria*, cuyo logrado efecto de realidad se alcanza, entre otras cosas, mediante una exposición muy rica en detalles, tanto relativos a la ambientación como al desarrollo de la ceremonia, sin olvidar informaciones más o menos anecdóticas (por ejemplo, la identidad de la joven que personifica a la Paz), pero que confieren a la historia la cercanía de lo cotidiano.

Esta riqueza de pormenores disimula el hecho de que, en resumidas cuentas, poco se indica sobre el funcionamiento de la sociedad eutópicamente pacífica. Diversas explicaciones, más bien someras, indican que la paz sucede a un proceso de unificación política y social. París es la capital del mundo, y a diferencia de la utopía de Braga, tal unificación parece haber facilitado un proceso creciente de uniformización de indumentarias, costumbres e, incluso, idiomas. Es de imaginar que tal tendencia a la fusión cultural de la humanidad proseguirá en el mundo en paz, pero esta eutopía se nos ofrece en ciernes. La Fiesta de la Paz marca su inicio con la destrucción de un montón de armas de todas las épocas durante la ceremonia, que adquiere así un valor simbólico semejante al de la fiesta de la Confraternidad. En ambas ficciones de anticipación, es la ceremonia la que genera así, como sinécdoque, un universo eutópico entero que representa la futura realización sugerida de los ideales pacifistas de tipo kantiano a escala del planeta. Sin embargo, Ducoté los niega implícitamente al describir la violencia que se desata, por motivos nimios, entre una buena parte de los asistentes, cuyas peleas se agravan por la percepción de la otredad como algo que se debe combatir. Las diferencias, reales o percibidas, provocan una diferenciación de las personas en grupos distintos y enfrentados. Es irónico que esto se produzca en el mismo momento y en el mismo sitio en que se celebra que la humanidad ha quedado unida por fin. La reyerta popular y espontánea sugiere que no será demasiado definitiva esa paz cuando aún no se han superado las querencias comunitarias exclusivistas de los individuos. El pesimismo antropológico del que hace gala Ducoté cuestiona la eutopía desde dentro. Aunque se realice algún día, ¿acabará con los instintos territoriales y violentamente represores e intolerantes del ser humano de ambos sexos? En «La Fête de la Paix» no ha ocurrido así, y el cambio político parece haber precedido al antropológico,

<sup>2</sup> La traducción se basa en la edición siguiente, que se puede leer en línea (por ejemplo, en Gallica): Édouard Ducoté, «La Fête de la Paix», *En ce monde ou dans l'autre*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1904, pp. 113-129.





## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

al contrario que en «Visão da Confraternidade». Por eso, esta es una eutopía plena, mientras que la de Ducoté es problemática y ambigua, aunque la diferencia entre ellas obedece a un planteamiento en gran medida similar, tanto desde el punto de vista filosófico como literario. Su reflexión sobre la paz obedece a premisas análogas y se traduce en

un proceso político casi idéntico, mientras que su pertenencia a géneros discursivos distintos, la épica y la (ficto)historia, se superpone a la elección por ambos autores de un procedimiento de resolución parecido, a través del símbolo sugerente o irónico, del problema del ingenuo didactismo que aqueja a tanta escritura eutópica de anticipación, pacifista o no.

Teófilo Braga

## Visión de la Confraternidad

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2020

Había un campo extenso y plano, rodeado de montículos de tierra y excavado en el centro como un amplio anfiteatro o una inmensa bacia. En el medio, se alzaba un gran altar sobre escalones. ¡De cierto que no era un Coliseo! ¡Mas alcanza las dimensiones de un Circo donde cabría Roma! ¿Quién espera ver allí los leones de África en lucha arrojarse sobre la pantera de la India? ¡Nadie! La multitud compacta se esparce, agitando en el aire la oriflama triunfal; marcha solemnemente en efusión de paz con las blancas banderas, como si saliesen del bátrato, rotas las cadenas de la esclavitud. Camina hacia el grande y enorme anfiteatro; lleva entre cánticos a los ancianos, a los niños; hombres y mujeres avanzan bailando festivamente; las clases sociales, humildes, potentados, obreros fabriles, campesinos, militares, siguen en un torrente indomable, denso. Atraviesa los tres vanos de un Arco imponente, del Arco del Triunfo, en cuya gigantesca fachada figura grabada la sublime inscripción:

*¡Los derechos humanos,  
siglos llevaban en el olvido!  
Pero, restaurados,  
íntegros los recupere la humanidad.*

Cuando esa fila ingente entró en el campo abierto, sonó un concierto triunfante en la amplitud; en las laderas hay millones de espectadores, Grupos, Patrias, Naciones con colores distintivos. Una expansión alegre iluminaba los rostros de cuantos habían acudido dispuestos a la Concordia. ¿Qué hazaña grandiosa o alto pensamiento celebra la singular, enorme asamblea? Es la conmemoración de la Pascua nacional, que consagra solemnemente la liga fraterna con que fue lanzado a tierra, por impulso unánime, un Símbolo audaz del Arbitrio del pasado.

He aquí el momento de la fiesta que se aclama con júbilo: la oriflama se yergue sobre el Altar cuadrado, y un guerrero, que sube lentamente los escalones, desenvaina su espada a la vista de la gente y la deposita en el Altar, declarando: «Presto juramento a la Fraternidad, defendiendo con ella la Patria, la libertad; y proclamo ante el cielo, y a la vista de este pueblo, la renuncia a toda empresa de conquista».

Los himnos marciales atronaron en los aires. ¡Alegría sin fin! Se abrazaban en parejas, conmovidos por una emoción simpática, tan fuerte, en la ardiente exaltación del increíble entusiasmo, jurando por la vida, por la muerte y por la libertad el pacto social de la Confraternidad.

Édouard Ducoté

## La fiesta de la paz

© Ricardo Muñoz Nafría, por la traducción, 2020

Las naciones se habían confederado. Ya no había sobre la tierra hermanos enemigos: ninguna frontera separaba ya a los pueblos; se habían mezclado todas las razas. Se había proclamado la paz universal.

En París, la capital del mundo, se alzaba un radiante sol de junio, y ascendía por el cielo como la diadema de oro que debía coronar la ciudad en una apoteosis mágica. Era el día señalado para la celebración de una fiesta única en los fastos de la humanidad, y no había aldea perdida, de un polo al otro, cuyos habitantes no se sumaran, en cierta medida, a estos festejos magníficos.

Para la Fiesta de la Paz, la ciudad se había despertado bajo guirnaldas y empavesados. En las ventanas ondeaban oriflamas; en los balcones pendían colgaduras; sobre las calles se extendían toldos; pórticos enmarcaban las plazas; se erigían mástiles, arcos de triunfo. No se habían escatimado el terciopelo púrpura, las cenefas, el estuco, la chapa y el cartón pintado.

Y ya, a primeras horas de la mañana, el gentío se esparcía fuera de las casas, abultado por la masa popular que no había encontrado alojamiento en la capital y que, proveniente de todas las provincias, había tenido que pasar la noche en las huertas o en las localidades más cercanas. Delegados, manifestantes, curiosos, las estaciones los vomitaban en una marea ininterrumpida. Parecía que, pronto, París resultaría demasiado angosto para darles cabida y que reventarían sus murallas.

Se reconocía, al codearse, a los tipos marcados con el sello secular de los orígenes. A pesar de las fusiones ya lejanas, todavía no se habían eliminado las señales distintivas de las razas y, hasta en el caso de los individuos nacidos sobre el mismo suelo y bajo un mismo clima, subsistían los caracteres locales. El

normando seguía siendo diferente del gascón; el eslavo, del latino. El reino de la fraternidad no había ni redondeado el ojo rasgado del chino ni blanqueado la tez del africano. El meridional seguía siendo efusivo; el germano, pesado; el oriental, indolente. El judío era inalterable. Y, sin embargo, por la cercanía fácil y familiar, resultaba comprensible que se habían pulido las esquinas y que, a pesar de los contrastes, todos estos seres habían renunciado a su individualidad propia y se borraban en la humanidad.

Las lenguas, sin estar totalmente confundidas en una sola, habían penetrado las unas en las otras lo suficiente como para que todo el mundo llegara a entenderse en una jerga variopinta y fluctuante.

(Es evidente que la evolución estaba todavía lejos de su término; ¡pero menudo camino se llevaba ya recorrido! Además, evitemos dirigir nuestras miradas hacia la conclusión de este paseo cuyos hitos celebran, como en este día, los hombres. Otras perspectivas igualmente desagradables se presentarían ante nuestros ojos. En efecto, o bien la evolución se adelantaría al enfriamiento total de la corteza terrestre y la imposibilidad del proceso conllevaría una regresión; o bien se apagaría primero el globo, ¡qué fracaso! Solo el optimista quiere esperar que las leyes de la armonía, introducidas por su espíritu en el universo, necesiten que todo termine lo mejor posible con una coincidencia maravillosa).

Esta multitud, venida un poco de todas partes, ya no adoptaba su carácter del antiguo acervo pintoresco de las costumbres nacionales. El uso de vestirse según el terruño propio se había perdido poco a poco, a medida que disminuía el espíritu local, y después el nacional. Cada uno llevaba la vestimenta de su condición; en un tiempo en el que todos aportan una contribución igual a la obra co-

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

mún, no resulta lícito a nadie adoptar un atuendo original.

A pesar de la afluencia inaudita, no había ninguna confusión, ningún bullicio. Cundía un aire de serenidad benevolente. Cada ciudadano experimentaba el orgullo de vivir un momento semejante. Reinaba una intensa alegría ante el porvenir asegurado; se pensaba en las angustias y las lágrimas evitadas. La gente se sentía buena y quería parecerlo. La cálida luz de esta hermosa mañana doraba los rostros y los pensamientos.

Y, en buen orden, todos aceptaban el lugar que les había sido asignado, a unos formar parte del cortejo y a otros presenciario. El pueblo se ofrecía a sí mismo como espectáculo.

La solemnidad consistía en un desfile de grupos elegidos de todos los sectores y en un sacrificio de armas en el altar de la Paz. La segunda mitad del programa ofrecía mayor interés y novedad que la primera, pero, por desgracia, resultaba imposible dar a todos la posibilidad de asistir, puesto que en París no existe ningún espacio lo suficientemente amplio como para dar cabida a sus habitantes. Se pensó un tiempo en celebrar la ceremonia en una planicie de los alrededores, pero ante la insuficiencia de los transportes, la complicación, el temor a los accidentes y al cansancio, hubo que renunciar a ello y resignarse a privar a una parte de la población del atractivo principal de la fiesta. La suerte designó a los cien mil privilegiados que podrían tomar asiento en el colosal anfiteatro en medio del cual se elevaba el altar de la Paz. No hubo, sin embargo, nadie descontento, puesto que los ciudadanos autolegisladores habían contribuido, todos en igualdad de condiciones, a esta resolución.

A mediodía se puso en marcha el cortejo. Debía transitar por una parte de los bulevares y, a lo largo de todo el recorrido, había tarimas abarrotadas, en las ventanas se enmarcaban apretadas las cabezas, los tejados

rebosaban de espectadores. La multitud miraba con un silencio de recogimiento.

A la cabeza caminaban niños, vestidos de blanco y coronados de flores; llevaban, colgada al cuello, una pequeña cesta llena de pétalos de rosa que lanzaban al viento; con su aguda voz cantaban un Himno a la Paz. A continuación, venía un grupo de muchachas y de chicos jóvenes que simbolizaban las distintas edades de la adolescencia y, como buenos estudiantes, sujetaban libros. Después estaban los panaderos con el pecho rayado de blanco y azul; luego, los albañiles pertrechados de paletas; seguidamente, los figurantes de cada oficio, con ambos sexos avanzando al lado en igualdad. Se veían rudas herreras con un martillo, carreteras blandiendo un látigo, mineras ennegrecidas, alcantarilleras con botas. Solo las cortesanas y las nodrizas formaban grupos unisexuales.

Avanzaban los hombres de letras, con el cabello largo y el cuello empolvado de caspa; el arquitecto portaba una escuadra y el boticario, su mortero; los carpinteros iban de terciopelo y los molineros, de estopa azul. Los carniceros, con el delantal levantado, tenían el afilador golpeteando sobre el muslo; los cavadores, la pala apoyada en el hombro. El filósofo llevaba en alto un cetro de bufón y el químico, una retorta. Todos los representantes de la actividad social se sucedían en filas alineadas, componiendo un ejército pacífico innumerable. Cada cierto espacio, para separar las secciones, había músicos tocando armonías religiosas.

Un crítico (siempre hay uno, incluso en las agrupaciones más benevolentes) expresó la opinión de que este desfile adoptaba un aire carnavalesco de costumbres obsoletas. «Por mucho que se diga que no hay oficio innoble —añadió—, más valdría que se vistiera a todo el mundo con un mismo uniforme». «¡Y, además, correspondería al Estado! —replicó un vecino conmovido por esta observación— ¡Por lo menos, así ya no habría sitio para la fantasía!».

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

Elegida por su nombre y su amplitud, desembarazada de sus estatuas nacionalistas, la plaza de la Concordia era el lugar donde desembocaba el cortejo, que llegaba para colocarse en torno al altar de la Paz. La habían rodeado de tribunas de hierro más altas que casas, y sobre ellas se apilaban cien mil espectadores. El anfiteatro, al que daban acceso por cada lado espaciosos vomitorios, se abría de par en par a la calle de la Fraternidad, anteriormente denominada Real, por donde se precipitaban los manifestantes. Hacia el Senna, en el extremo opuesto, un portal monumental de batientes cerrados dominaba la entrada del puente.

En la plaza, antes ocupada por el absurdo obelisco (luego utilizado), se elevaba el altar de la Paz. Se trataba de un extenso tablado engalanado con equipamiento militar, soportado por afustes de cañón y rodeado de haces de armas. Una vez que todos los gremios estuvieran en posición en el circo, unos figurantes encenderían con sus antorchas el altar repleto de fajinas empapadas de petróleo; luego, rompiendo los haces, arrojarían las armas al incendio, en holocausto.

Pero el desfile se hacía interminable, y los asistentes, que no paraban de ver entrar gente en la plaza ya abarrotada, empezaban a impacientarse. Habían pasado toda la tarde recibiendo el sol en el cráneo, y tenían pocas ganas de esperar en ayunas durante parte de la noche. Para no entorpecer el efecto final de la ceremonia, no se habían encendido las farolas. La sombra se propagaba y ennegrecía.

Algunos protestatarios audaces dieron la señal, y pronto, como en el teatro cuando se demora la subida del telón, la gente empezó a dar golpes con el pie y a reclamar cadenciosamente el sacrificio. Las tribunas metálicas vibraban y resonaban; se produjo un estrépito ensordecedor. Y los propios participantes, fatigados por haber pateado los bulevares y permanecer parados ahora, sumaban sus voces a este concierto.

Entonces, los hombres encargados de

prender fuego al altar, se consultaron entre sí. El pueblo había decretado que su función comenzaría una vez que todo el cortejo hubiera llegado, pero, dado que el pueblo cambiaba sus órdenes, ¿por qué le iban a desobedecer ellos? Encendieron sus antorchas y las arrojaron sobre el altar. Brotó una larga llama. Y una aclamación formidable respondió a este fulgor, aclamación que tenía tanto de entusiasmo por el símbolo como de satisfacción por la conclusión de la espera. El aire se estremeció como sacudido por un trueno. Avisados por este clamor del grandioso momento en el que el fuego devoraba las malditas armas, últimos vestigios de la barbarie, todos los habitantes que no habían podido asistir al espectáculo se pusieron también a gritar y a recorrer las calles cantando, improvisando aquí y allá piras donde arrojaban los escasos restos guerreros que poseían, sables oxidados, carabinas de caza, revólveres y panoplias.

El frenesí poseía a algunos jóvenes, estimulados por las llamas y el ruido. Forzaban las tiendas de antigüedades y amontonaban en la acera ballestas, arcabuces, cascos, escudos, y piezas de bronce o de acero que, sin embargo, no podía pensarse en reducir a cenizas. También había quienes escapaban de los museos portando en brazos culebrinas y antiguos obuses, o quienes arrastraban armaduras completamente montadas.

En verdad, el auto de fe de las armas sobre el altar de la Paz era puramente emblemático. Hacía un mes que los cañones habían sido enviados a la fundición y que los equipamientos militares los utilizaban los servicios civiles. No se habían conservado más que algunos cientos de culatas de fusil de madera bien seca para alimentar la pira.

De repente, como si hubiera pasado la muerte súbita, el ruidoso y agitado anfiteatro se quedó inmóvil en el silencio, y no se oyeron sino los silbidos y las crepitaciones del incendio, que destacaban sobre el rumor confuso de la ciudad delirante. La puerta gigantesca se había abierto, y en un resplandor de proyec-

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

ciones luminosas apareció una carroza dorada arrastrada por un tiro de dieciséis caballos blancos llevados de la mano. En lo alto de la carroza, que recordaba a la vez a una torre y a un navío, había una mujer de pie, que alzaba sobre su frente una rama de olivo.

Ante tal aparición mágica, la sorpresa y la emoción embargaban los gaznates; un estremecimiento sagrado sacudía los corazones en los pechos. Parecía a los espectadores que la bella criatura, sonriente y desnuda bajo gasas transparentes, era realmente la Paz en persona bajada del cielo, esta noche, para asistir a la fiesta que se ofrecía aquí abajo en su honor. Pero también hubo pasión y deseo en los ojos clavados en esta belleza viviente. Pronto se acordaron de que la paz se llamaba Marie Copain y que, de oficio ordinario, era lavandera de ropa fina. Desde que había salido elegida por los comités de barrio, los periódicos estaban llenos de detalles sobre su persona.

Sin embargo, la carroza, que en principio debía dar una vuelta por la plaza, no podía avanzar. El tropel de peatones, engrosado sin cesar por los recién llegados, era impenetrable. Los caballos relincharon, cocearon, se encabritaron; la carroza se tambaleó y crujió. Algunas mujeres espantadas gritaron. Hubo que renunciar a dar un giro más de ruedas.

Así pues, la fiesta había concluido; en el humo del incendio se iban espaciando las llamaradas. Pero la gente permanecía como fascinada por la carroza barrida por proyecciones eléctricas. Una vez sosegada la primera emoción, el público aplaudía, saludaba, aclamaba a la Diosa que, muy a gusto, orgullosa de su hermoso cuerpo, se dejaba admirar y daba las gracias agitando la rama de olivo.

Los personajes que habían encabezado el desfile se habían visto empujados al final del todo de la plaza; estaban a los pies de la carroza y, alta la nariz, se felicitaban por su ventaja inesperada. Y fue entre ellos donde se produjo un percance, cuyas consecuencias resultarían desastrosas.

¿Cuál fue el percance en sí? Se cree que se sabe más o menos. Pero hemos de admitir que siempre se desconocerá su causa. Se le dieron luego tantas explicaciones que el historiador no se atreve a asumir la responsabilidad de elegir entre tal cúmulo. Los primeros culpables se han cuidado bien de no confesar y, en lo que respecta a los numerosos testigos, ninguno pudo aportar una versión que coincidiera, sumidos como estaban en la oscuridad bajo las proyecciones, apretados los unos contra los otros, en medio de un ruido pasmoso.

Había estallado una disputa, según parece, entre un carpintero y un panadero que representaban ahí a la flor y nata de los artesanos pacíficos. Si quisiéramos prestar oídos a las malas lenguas, expertas en chismes escandalosos, esta disputa habría nacido de comentarios más bien atrevidos que habría realizado el carpintero acerca de la Paz, a la que el panadero tenía sus motivos para hacer respetar como mujer. Sea como fuere, no cabe duda de que se intercambiaron epítetos malsonantes, después se alzaron los puños; el uno empujó al otro, que le devolvió el empujón, para disgusto de sus vecinos inmediatos, que, al tomar partido, cada uno a favor de su gremio, se vieron a su vez inmersos en la refriega. Los hombres de camiseta azul y blanca increparon (procuramos deducir las consecuencias de la hipótesis de la forma más lógica posible) a los que iban vestidos de terciopelo. Los niños con flores en la frente, sorprendidos en medio del alboroto, soltaron agudos alaridos que sembraron el espanto en las filas más alejadas, donde ya se hacía notar el vaivén de los combatientes. Algunas personas, prudentes, trataron de escabullirse, pero suscitaron protestas; resultaba imposible zafarse, y todo esfuerzo en este sentido se topaba con una resistencia contraria. Hubo mujeres que se desmayaron. La gente inofensiva acabó golpeada. La trifulca se extendía como una mancha de aceite; quienes recibían pisotones arremetían contra aquellos que les pisaban, muy a su pesar, y estos, contra otros.

## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

Ciertos individuos que intervenían para calmar las peleas se veían obligados a luchar por su propia cuenta. Había quienes, contagiados, propinaban golpes sin saber por qué.

Una vez asentado el pánico, la muchedumbre perdía todo raciocinio y se abandonaba a su instinto furioso. Sentía su vida amenazada, la defendía, y no esperaba ni siquiera a tener motivos para defenderla. Los albañiles golpeaban con sus paletas; los orfeonistas, con sus instrumentos de cobre. Armados con su libro mayor, los contables aplastaban cráneos. Los carniceros clavaban su afilador en los intestinos. Una abogada, en un arrebato de locura, recitaba el código a voz en grito. Un cirujano arreaba con el bisturí en derredor. Las palas de los jardineros cercenaban. Brotaba la sangre y, al salpicar caliente en la cara, más de uno fue presa de una embriaguez homicida. Quien caía no se levantaba ya, pues era arrollado al momento. Con sus pisones, los empedradores machacaban a los tullidos. Se caminaba sobre carne elástica. Los gritos de dolor se mezclaban con súplicas, con quejidos lastimeros.

Tanto los hombres como las mujeres, cara a cara, con los dientes descubiertos, acompañaban el gesto con la invectiva. Las bocas desencajadas se escupían amenazas. Por la

vestimenta, por el aspecto, por el acento, se reconocían entre sí; se insultaban por su oficio, se reprochaban su origen, como si en las diferencias particulares de un individuo a otro hubiera habido un agravio suficiente para motivar el acto desesperado que iba a seguirse, fruto del miedo y de la demencia.

En las tribunas, por encima de los combatientes, se alteraban los espectadores. La mayoría de ellos, inquietos, se lanzaban a las salidas. Pero los ojos estaban cegados por haber soportado el resplandor de los rayos eléctricos y, en los oscuros vomitorios, nadie encontraba su camino. Allí también hubo empujones, gritos, golpes, una confusión aterrorizada.

—¡Viva la Paz! ¡Viva la Paz!

La aclamación ininterrumpida tapaba los ruidos de la batalla, todavía localizada en un rincón de la inmensa plaza. Al otro lado del anfiteatro, no se sospechaba nada. Todas las miradas se posaban fascinadas sobre la hermosa joven, que tendía su busto y sus ancas en lo alto de la carroza dorada. Las manos todavía aplaudían.

—¡Viva la Paz!

Y en el París iluminado, la multitud bailaba en torno a las hogueras, y los grupos de borrachos pasaban, fraternales, cantando a la unión definitiva de la humanidad.

# Apêndice

## Texto original de «Visión de la Confraternidad»

Teófilo Braga

### Visão da Confraternidade

Era num campo extenso e plano, circundado  
Pelos combros de terra, e ao centro escavado  
Como amplo anfiteatro, ou imensa bacia;  
No meio um grande Altar sobre degraus se erguia.  
Por certo que não era um Coliseu! Eis toma  
De um Circo as dimensões onde cabia Roma!  
Da África os leões em luta quem espera  
Ali vendo atirar-se á indiana pantera?  
Ninguém! A multidão compacta se derrama,  
Agitando no ar triunfal oriflama;  
Em efusão de paz, com as brancas bandeiras  
Solenemente vão, como se as gargalheiras  
Rotas da escravidão saíssem do baratro.  
Caminham para o grande e enorme anfiteatro;  
Levam entre canções os velhos, as crianças,  
Homens, mulheres vão numas festivas danças;  
As classes sociais, humildes, potentados,  
Operários fabris, camponeses, soldados,  
Seguem numa torrente indomável, espessa;  
Três entradas de um Arco imponente atravessa,  
Do Arco de Triunfo, onde estava gravada  
A sublime inscrição na gigante fachada:

*Os Direitos do Homem  
Desde séculos já estavam esquecidos!  
Mas restabelecidos,  
Pela Humanidade inteiros se retomem.*

Quando essa fila ingente entrou no campo aberto,  
Soou pela amplidão um triunfal concerto;  
Nas encostas estão milhões de espectadores,  
Grupos, Pátrias, Nações com distintivas cores.  
Uma expansão alegre alumia os rostos  
De quantos ali vêm á Concórdia dispostos.  
Quê feito generoso ou alto pensamento  
Celebra o singular, o enorme ajuntamento?  
É comemoração da páscoa nacional,



## Celebrando la futura paz mundial: dos utopías ceremoniales

Consagrando solene a liga fraternal  
Com que um Símbolo audaz de Arbítrio do passado  
Por um impulso unânime em terra foi lançado.

Eis da festa o momento em júbilo se aclama;  
Sobre o quadrado Altar é erguida a oriflama,  
E um guerreiro subindo os degraus lentamente  
Desembainha a espada á vista dessa gente,  
Sobre o Altar a depôs: —Juro a Fraternidade,  
Defendendo com ela a Pátria, a liberdade;  
E proclamo ante o céu, e deste povo á vista,  
A renúncia de toda a empresa de conquista—.

Os hinos marciais atroaram os ares;  
Alegria sem fim! Abraçavam-se a pares,  
Tocados de emoção simpática, bem forte,  
Na ardente exaltação do incrível transporte,  
Jurando pela vida e morte e liberdade  
O pacto social da Confraternidade.

# Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica panlatina



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción y la traducción, 2020

Si comparamos el castigo jurídico y social que sufrió por su homosexualidad masculina Oscar Wilde (1854-1900) con la absolución del belga coetáneo Georges Eekhoud (1854-1927) en el proceso que se incoó contra él por su novela apologética de esa misma homosexualidad *Escal-Vigor* (1899), y por el que recibió un amplio apoyo de los intelectuales francófonos del período, tal vez podamos entender mejor una diferencia fundamental que separa el planteamiento sobre lo erótico y corporal en la práctica totalidad de las literaturas panlatinas de la pudibundez dominante en las literaturas anglófonas de influencia victoriana, casi sin excepciones públicamente aceptadas hasta bien entrado el siglo XX. Esta triste realidad histórica y artística se observa también en una clase de ficción, la fantasía épica, cuyo tenor legendario y fabuloso podría haber facilitado una reflexión literaria sobre las pulsiones humanas, incluido el sexo, con la libertad que ofrecía su ambientación no realista y su frecuente recurso al símbolo<sup>1</sup>. Sin embargo, esto no ocurrió durante mucho tiempo en la *high fantasy* en inglés, al menos hasta la absolución de *Jurgen, A Comedy of Justice* [*Jurgen o la comedia de la justicia*] (1919), de James Branch Cabell (1879-1958), en los Estados Unidos, y el éxito de las historias de Conan de Robert E. Howard (1906-1936), que convivieron, no obstante, con la mayor pacatería de las de otros cultivadores

de este género de ficción como Clark Ashton Smith (1893-1961), por ejemplo. En Gran Bretaña, desde William Morris (1834-1896) hasta J. R. R. Tolkien (1892-1973), la impresión de infantilidad que pueden producir incluso sus indiscutibles obras maestras de la *high fantasy* no escrita expresamente para los niños tiene bastante que ver con la supresión o el ocultamiento de una de las fuerzas más potentes en los seres humanos, la sexualidad. Los personajes angelicales o infantilizados (los *hobbits*, sin ir más lejos) o las rivalidades y luchas simbólicas que mueven una acción en la que está omitido todo erotismo carnal son algunos de los rasgos inocentes que empobrecen la mayoría de las manifestaciones inglesas de la fantasía épica en su fase temprana<sup>2</sup>, cuando se sentaron las bases temáticas y retóricas de esta clase de ficción hoy tan popular.

En cambio, si observamos el desarrollo de la fantasía épica en las principales lenguas románicas en el siglo durante el cual tuvo un desarrollo independiente y prácticamente ajeno a lo que luego se etiquetaría como *high fantasy*, destaca el hecho de que la violencia no era ni mucho menos la única pulsión cuya manifestación en la ficción se consideraba aceptable para menores y adultos. Literal o metafóricamente, el erotismo protagoniza no pocas narraciones épico-fantásticas escritas

<sup>1</sup> Sobre la caracterización de esta modalidad en general, remito a la nota introductoria de la serie de «Lugares de la fantasía épica» publicada en el número anterior de *Hélice*.

REVISTA HÉLICE: Volumen VI, n.º 1

<sup>2</sup> Entre las excepciones que se podrían aducir destaca *In the Beginning* [Al principio] (1927), de Norman Douglas (1868-1952), pero conviene recordar que el autor se había expatriado a Capri para escapar al sofocante victorianismo de su país.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

en esas lenguas, por ejemplo, desde *La chute d'un ange* [*La caída de un ángel*] (1838), de Alphonse de Lamartine (1790-1869), hasta «Daim» (escrita en 1942), de Mihail Sadoveanu (1880-1961), y ni siquiera está ausente en obras para la infancia. Este erotismo puede estar idealizado al modo de *Évenor et Leucippe* [Evenor y Leucipa] (1856), los «amores de la Edad de Oro» objeto de esta completa creación mitopoética de George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), o ser exaltado a efectos sanamente sensuales como en la serie de poemas titulada *La forêt des nymphes* [El bosque de las ninfas] (1911), de Pierre Louÿs (1870-1925). Sin embargo, lo que quizá predomina es la exposición de la conjunción de sexo y violencia en unas sociedades humanas o sobrehumanas primitivas o antiguas en las que el deseo erótico resulta ser una fuente inagotable de conflictos debido a la eterna dificultad de armonizar el respeto al otro y, sobre todo, a la otra, con la propia necesidad, sobre todo masculina, de aparearse a toda costa. La manera en que el orden social encauza o intenta encauzar la sexualidad para que la sociedad no se derrumbe en una orgía animal de sexo a menudo forzado, pero sin reprimir enfermizamente el deseo natural, es lo que se aborda como tema crucial en diversas obras de fantasía épica en lenguas románicas que conviene recordar para no seguir creyendo que este género de ficción era siempre de esa candidez victoriana a la que nos tenía acostumbrados la *high fantasy* clásica en inglés. Muy al contrario, la violencia relacionada con el sexo aparece retratada con variedad de matices y planteamientos estéticos en la región cultural panlatina, generalmente con una actitud que se adelanta muchos años a nuestras concepciones actuales, tal vez porque unas narraciones escritas y recibidas como fabulaciones no estaban tan sujetas a las exigencias coetáneas de decoro como las narraciones históricas, costumbristas o psicológicas de tipo *realista*. La fabulación alejaba la imaginación de lo cotidiano y la transfería a

un espacio legendario en el que las grandes cuestiones humanas, incluida la sexualidad, podían representarse de manera distanciada, desde un ángulo a menudo mítico-simbólico y arquetípico que disimulaba, sin suprimirlo abusivamente a la manera británica, el carácter nocivo del binomio de sexo y violencia.

Este binomio se manifiesta a menudo en forma de abusos machistas y patriarcales. Existen ciertamente ejemplos de fantasía épica panlatina en los que es un ser femenino el que abusa y pierde a un varón. En «Laòma-che» [Laómaque] (1906-1916/1928), de Luigi Pirandello (1867-1936), las Amazonas aparecen como violentas secuestradoras de hombres jóvenes con fines reproductivos, de acuerdo con la leyenda antigua. En «La sirena» (*El jardín de las hadas*, 1918), de Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936), una de estas seductoras marinas atrae a un joven pescador de un país imaginario a las profundidades, donde será devorado. Sin embargo, el orden patriarcal pervive en ambos ejemplos, ya que uno de los guerreros reafirmará su masculinidad venciendo mediante el amor a la Amazona que da título a aquel poema narrativo de Pirandello, mientras que la actuación de la sirena, enamorada del joven, en la novela corta de Alcalá Galiano aparece como el resultado de la coacción de los habitantes sobrenaturales del mar, con el patriarca, el dios Neptuno, a la cabeza. De hecho, aun empoderadas, estas féminas naturales o sobrenaturales acaban siendo también víctimas de su propia fragilidad sentimental frente a unos varones que, aun dominados, acaban imponiéndose, entre otras cosas, porque la fuerza genésica parece ser más determinante y vigorosa en ellos que la sentimental, incluso cuando no cuentan con el apoyo de una comunidad que otorgue a los varones una posición inicial de poder. Según esta visión, la violencia masculina tiene su origen en el sexo y su consecuencia es el ejercicio del poder. Este, una vez adquirido, queda perpetuado por el sexo y la violencia en un proceso sin fin que

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

la fantasía épica panlatina denuncia a través de parábolas compuestas en el marco de estéticas diversas, en prosa o en verso.

Existen ficciones en prosa de este tipo, sobre todo las enmarcables en la corriente simbolista de en torno a 1900, tales como «Hiranyo e Garbha» [*Hiranyo y Garbha*] (1895; *Signos*, 1897), de Nestor Vitor (1868-1932), y la serie de «Deus» / «A voluptuosidade e o amor» / «Primavera abortada», de Raul Brandão (1867-1930), traducida en el presente número de *Hélice*. No obstante, parece que unas fuerzas tan potentes como el sexo y la violencia se han considerado sobre todo dignas del género discursivo dedicado tradicionalmente a cantar empresas y pasiones exacerbadas y heroicas, la poesía épica. Esta se manifiesta desde el siglo XIX sobre todo en el epilío o miniepopéya (*petite épopée*, según Victor Hugo), que perseguía aunar la tensión narrativa, derivada de la relación concisa de una crisis determinante, y la expresiva, mediante el empleo de un verso rico en figuras retóricas y cuidado estilísticamente como expresión lingüística acorde a la sublimidad de lo narrado. El grado en que esta doble tensión se alcanza en el poema varía no solo según el dominio de la escritura por los autores, sino también según las tendencias estilísticas de cada época adoptadas por aquellos de entre las diversas a su disposición desde el triunfo del Romanticismo.

Entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX, la expansión y diversificación de la estética romántica coincide con la eclosión de la fantasía épica moderna, cuando la nueva exigencia de originalidad fue haciendo cada vez más necesario no limitarse a reescribir leyendas y mitos heredados, sino crearlos en gran medida, ampliando así las materias de la ficción. El lado heroico y legendario de la fantasía épica tuvo su origen principal en las epopeyas en prosa atribuidas al falso Ossian en la empresa de apropiación cultural y *fakelore* acometida por James Macpherson, cuya influencia en todo Occidente fue incalculable.

Sin embargo, como la materia osiánica se pretendía histórica y tradicional, además de carecer en gran medida de elementos sobrenaturales, solo pudo metamorfosearse en fantasía épica cuando fue emulada de manera más libre, como se hizo en Brasil, quizá porque en este país las influencias europeas calaron en un medio humano muy distinto y, por ello, varios escritores se consideraron libres para combinarlas de manera original. Concretamente, el bardismo de supuesta rai-gambre céltica y germánica fue alterado allí desde una perspectiva exótica muy diferente al nacionalismo nordeuropeo y antilatino implícito en la explotación literaria de las mitologías *bárbaras* por Morris y Tolkien, entre otros. El exotismo desde la perspectiva brasileña permitía combinar heterodoxa y novedosamente los elementos convencionales europeos importados para producir una fantasía épica contemporánea o incluso anterior a los primeros experimentos con esta modalidad en la propia Europa, como indica un poema bárdico bastante original en su eclecticismo como es «Origem das nuvens» [*Origen de las nubes*], de Luís Delfino (1834-1910).

Este epilío vio la luz en una publicación de Río de Janeiro en 1855<sup>3</sup>, aunque no fue recogido en volumen por los descendientes del autor hasta 1934, en el libro titulado *Poesias líricas* [Poesías líricas]. El narrador finge en el

<sup>3</sup> Concretamente, en *Diário do Rio de Janeiro*, XXXIV, 232 (23.8.1855), pp. 2-3. Es el texto seguido en la traducción castellana. Existe una reedición moderna de la edición del libro: Luís Delfino, «Origem das nuvens», *Poesia completa*, 2 (Poemas longos), organização e estudo de Lauro Junkes, Florianópolis, Academia Catarinense de Letras, 2001, pp. 98-108. El texto publicado en este volumen, que sigue el de *Poesias líricas*, difiere mucho del de la primera edición, lo que hace pensar que pudo basarse en una versión modificada por el autor que se habría conservado en los archivos familiares, pero parece preferible quedarse con el texto del *Diário do Rio de Janeiro*, hecha en vida de Luís Delfino, por ser la versión que más interés histórico reviste como muestra muy temprana de la fantasía épica moderna. Agradezco a Rubén Molina Martínez su profunda revisión del texto traducido, que su intervención ha mejorado en gran medida.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

poema que el mito etiológico del origen de las nubes recoge una tradición oral de un indígena americano no localizado, aunque el clima descrito hace pensar en las costas septentrionales de Norteamérica. De todos modos, no hay nada amerindio en la leyenda, cuyas imágenes naturales (nieve, montañas, etc.) y figuras (sobre todo el bardo con su arpa) remiten más bien a estereotipos osiánicos, lo mismo que el pronunciado *pathos* sentimental. El indígena narrador parece una simple tentativa de aclimatar a la realidad cultural brasileña el motivo del origen oral de una invención legendaria personal y artística, en un momento en que poetas como Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) estaban recuperando al indio americano como héroe de una materia épica nacional brasileña (su «I-Juca-Pirama» es de 1851) y, en los Estados Unidos, Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) estaba acometiendo una empresa similar en *The Song of Hiawatha* [*El canto de Hiawatha*] (1855). Este último tiene en común con «Origem das nuvens» el planteamiento fabuloso y la influencia europea nórdica (la estrofa del poema de Longfellow es una adaptación de la del *Kalevala* finés), pero tal influencia parece mucho mayor en Delfino. «Origem das nuvens» adolece de las vaguedades y la falta de disciplina formal de un Romanticismo menor que todo lo confiaba a la inspiración y que gustaba de insistir en la expresión directa y escasamente sutil de las emociones de los personajes, que hoy hacen difícilmente legibles las imitaciones osiánicas. Longfellow, tal vez por el mayor peso del acervo mítico-legendaria indígena en su poema, había conseguido evitar los excesos sentimentalistas de «Origem das nuvens», que cabe leer, por otro lado, como una versión romántica de las fábulas mitológicas de transformaciones que, en emulación de las de Ovidio, habían producido numerosos ingenios del Barroco hispánico. Los amores entre la Virgen de las Aguas y el Bardo de los Montes, truncados por el Genio de los Aires, parecen seguir el esquema ar-

gumental de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), de Luis de Góngora (1561-1627), pero el ambiente, la historia y los personajes del poema de Delfino son inventados y generan una mitografía original.

Los tres protagonistas del drama amoroso narrado parecen emanaciones de sus paisajes respectivos, y están dotados de una realidad distinta a la de los hombres, cuya «turba» aparece como espectadora incomprensiva de los hechos fabulosos. Se trata, en efecto, de tres seres fantásticos que simbolizan sus respectivos reinos, pero que no ejercen sus poderes sobrenaturales, salvo el Genio de los Aires, que ha sustituido la contemplación por la acción violenta al haber abrazado la condición de guerrero. En cambio, la Virgen de las Aguas se limita a vagar hasta que el Bardo de los Montes toma la iniciativa de requerirla largamente de amores mediante la música y palabra halagadoras, cuya repetición confiere un aire ritual y religioso a la seducción. Esta tiene por fin éxito y su deseo desesperado de unión (sexual también) con la fémina se hace realidad. A este emparejamiento igualitario y pacífico se contraponen la tentativa del Genio de ganarse a la Virgen con promesas de fortuna y poder. Ante el rechazo de ella y la resistencia del bardo a dejársela arrebatarse, se entabla una lucha entre ambos varones. Como resultado, además de la anulación del agresor, los amantes vencidos quedan transformados en nubes que flotan sobre montes y aguas, como sugiriendo la levedad de su esencia. Su metamorfosis mítica no impide, con todo, señalar que las nubes son apenas los restos dispersos de ambos personajes, cuyo amor ha truncado la violencia masculina. La etiología poética original de Delfino es, pues, profundamente pesimista. En su mundo épico-fantástico, el personaje femenino y el masculino, artista y amante emocionalmente *feminizado*, difícilmente podrán sobrevivir al macho que prefiere usar la violencia para conseguir sus fines, los sexuales en primer lugar. «Origem das nuvens» puede leerse co-

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

mo una parábola del origen de la imposición de un poder patriarcal que domina y reprime no solo a la mujer, sino también a los varones que lo cuestionen adoptando un comportamiento más delicado y *femenino*. Esta disidencia y su aplastamiento es objeto de un poema catalán en el que el etéreo simbolismo romántico de textos como el de Delfino queda sustituido por una mayor materialidad del universo legendario propuesto, al modo de la narrativa realista que le es contemporánea.

En «L'honor real» [*El honor real*] (1879; *Poesies* [Poesías], 1887)<sup>4</sup>, de Àngel Guimerà (1845-1920), lo sobrenatural desaparece, de hecho, casi por completo, salvo quizás la rápida alusión a unas islas misteriosas desde donde regresan a su corte el rey de Hiriót y su esposa. Esto no obsta a la clasificación genérica del poema en la fantasía épica, en la que no siempre se manifiesta lo maravilloso y lo sobrenatural, siempre que la historia transcurra en un país imaginario de aire legendario ajeno a un acervo histórico o mitológico heredado. Hiriót es un reino inventado de aire oriental, pero que no se puede localizar en concreto y en el que la religión es politeísta, lo que impide incluirlo en la amplia serie de fantasías arabescas derivadas de *Les mille et une nuits* [*Las mil y una noches*] (1704-1717), de Antoine Galland (1646-1715). En «L'honor real», la ubicación vaga y, con todo, compatible con la precisión de su descripción indirecta en que se funda su marcado efecto de realidad verosímil, impide considerar propio de una civilización determinada, supuestamente más machista que la occidental (por ejemplo, la musulmana), la violencia ejercida por el rey, el cual hace matar a su esposa y a cuantos pudieran saber de su posible adulterio. Este crimen atroz no es el re-

sultado de un código cultural específico, sino que responde a una concepción de la honra masculina consistente en la posesión y el dominio exclusivos del cuerpo y la sexualidad de la mujer. Si esa posesión se ve amenazada, la violencia ha de ser la respuesta, porque de ella depende la conservación de ese honor, que a su vez funda la legitimidad del poder familiar y político del macho dominante, del rey de Hiriót en este caso. Quien se jacta de haberse acostado con la reina y luego osa amenazar con proclamarlo públicamente ha puesto en tela de juicio el poder patriarcal del monarca. El hundimiento del bajel con todos dentro, sean culpables o inocentes, ilustra los extremos antihumanos a los que llega un sistema de poder basado en un concepto tal del honor masculino. El mínimo desvío es imperdonable y requiere reparación sangrienta. Si hay que matar para apoderarse de la mujer y luego conservarla para sí, aunque ella no quiera, se mata a quien se ponga por delante, tal como hacen los machos reinantes tanto en «Origem das nuvens» como en «L'honor real».

Esta concepción de la masculinidad y el honor no aparece condenada expresamente en ambos poemas, pero está claro que los autores no la comparten. Aunque la influencia de la estética objetiva realista en Guimerà le aconseja evitar explicaciones didácticas tanto como la idealización que hace Delfino de los personajes *femíneos* dotados de todos los rasgos positivos, la fuerza en el trazo de la caracterización del rey de Hiriót podría hacer pensar que se trata de un héroe análogo al marido de los dramas de honor de la *comedia nueva* barroca hispánica, en la que el carácter modélico del marido defensor de su honra es explícito. En cambio, Guimerà deja que su acto criminal denote por sí mismo la cruel aberración de su móvil. Los autores panlatinos de fantasía épica considerados no caen en las apologías más o menos veladas de la violencia sexual que, en cambio, podríamos ver, si exageramos un poco, en los poemas tardodecimonónicos protagonizados por sátiros y faunos,

<sup>4</sup> La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Àngel Guimerà, «L'honor real», *Poesia completa*, edición de Blanca Llum Vidal, Barcelona, Edicions de 1984, 2010, pp. 214-216. Agradezco a Ricardo Muñoz Nafra a su revisión de la traducción, así como las de los demás textos aquí recuperados, salvo indicación contraria.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

por ejemplo, en la fantasía (sexual) «Monologue d'un faune» [*Monólogo de un fauno*] (escrita en 1865), de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Es más, un discurso abiertamente alternativo y expresamente antimachista figura, nada menos que en boca y como mandato de un dios, en el poema narrativo juvenil de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) titulado primero «Il fuoco della pace» [El fuego de la paz] (1883) y, en su versión definitiva, «Il sangue delle vergini» [*La sangre de las vírgenes*] (*Intermezzo*, 1894)<sup>5</sup>. Este poema pone de manifiesto el extraordinario dominio que tiene este vate de un lenguaje poético que, partiendo de la perfección marmórea, aunque sensual, de la poesía parnasiana francesa, saca plena ventaja de la ductilidad del toscano, una lengua que, durante siglos, lo fue sobre todo de la literatura, especialmente de la poesía. D'Annunzio aprendió de Dante la explotación de la expresividad del detalle concreto, al tiempo que adoptaba el colorido ovidiano de poetas barrocos como Giambattista Marino. En consecuencia, ya en un poema juvenil como «Il fuoco della pace», luego perfeccionado aún más si cabe en su versión titulada «Il sangue delle vergini», se aleja del grandilocuente discurso retórico común entre los imitadores de Giosuè Carducci para explorar nuevas vías de enriquecimiento del estilo, en una dirección de suntuosidad que alcanzó las más altas cotas en su propia obra. Por desgracia, la lengua de D'Annunzio en este y otros poemas suyos es de tal perfección que resulta muy difícil de verter a otros idiomas, por lo que la traducción que sigue es una pálida sombra del original. Por fortuna, es una poesía que no se limita al juego formalista. D'Annunzio cuenta una historia y, como tal, «Il sangue delle vergini» puede recibir alto aprecio también como ficción. No hay que ol-

vidar que su autor también fue un destacado escritor de novelas y cuentos en prosa, y su maestría ya se manifiesta en la estructuración narrativa de su poema.

«Il sangue delle vergini» se abre con un breve e intenso relato mitográfico, expresado mediante los versos quizá más bellos de la composición. Un héroe innominado y comparable a Hércules mata de un flechazo a la hija virginal de un dios. Una gota de la sangre femenina, caída sobre su frente y brillante como una joya, es para él un buen augurio de las futuras matanzas que acometerá. Esta escena, que tiene lugar en un tiempo anterior a la Historia, sirve de prelude mítico al suceso central narrado, que se desarrolla en una época legendaria, pero localizable en un período cronológico más preciso, y concretamente en la protohistoria de la Edad de los Metales, cuando la organización social se articulaba en tribus a menudo enfrentadas, pero que podían compartir lengua y panteón. Esta localización temporal presenta, no obstante, la ecléctica vaguedad propia de la fantasía épica. El conflicto tribal por las mujeres recuerda la leyenda romana del rapto de las Sabinas, a la vez que el discurso del dios, que es una paráfrasis mejorada del discurso de la paz del primer capítulo de *The Song of Hiawatha*, remite a la América precolombina; los nombres de la tribu (*cubiri* y *olmecchi*, modificación de *olmechi*, olmecas) también guardan relación con la historia antigua de ambos continentes. El uso de material histórico, mítico y literario patrimonial es muy típico de la poesía de D'Annunzio, a la que se solía acusar por ello de plagio en Italia, como ocurrió con el discurso del dios de «Il sangue delle vergini». Esta crítica puntillosa y pedante olvidaba su contribución, el marco de la civilización imaginaria de Querestó, que lo convertía en uno de los pioneros de la ficción épico-fantástica, que aquí se muestra en su completa madurez, incluso por lo que se refiere a la intervención sobrenatural de un dios, imaginario también. Este poema es, de hecho, una

<sup>5</sup> La traducción sigue el texto de la edición crítica: Gabriele D'Annunzio, *Primo vere. Conto novo. Intermezzo*, con interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna, Nicola Zanichelli, 1953, pp. 407-421.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

de las grandes obras de ese género, y su visión de las relaciones entre los sexos es, asimismo, de una modernidad muy avanzada, sobre todo si se tiene en cuenta el predominio entonces de la muy patriarcal mentalidad victoriana en la mayor parte de Occidente.

Las jóvenes que bajan en grupo a bañarse en el río que separa los territorios de las dos tribus hermanas, pero enfrentadas, se describen con una sensualidad que insiste, no en la femineidad angélica típica del modelo romántico de mujer, sino en la fuerza muscular, en la potencia inherente de unas amazonas que se dedican a la caza y que oponen su vigor a las fuerzas naturales (aquí, a la corriente del río). También se resisten con fuerza al intento de rapto que sufren a manos de unos mozos armados de la tribu rival, pero los guerreros de su tribu, que intervienen en seguida matando a los raptos, no alcanzan a salvarlas. Raptos y raptadas mueren revueltos en el río, en una escena cuya violencia pone de manifiesto el carácter indiscriminado y tosco de los comportamientos masculinos, tanto en la ofensa como en la defensa. Ante la perspectiva de guerra total a consecuencia del incidente, el dios nacional de Queresto convoca a las tribus y ordena que abandonen la imposición de su voluntad a la mujer. La civilización agraria que ha de sustituir a la de la caza, por orden divina, se habrá de caracterizar por el respeto a la mujer y a su voluntad con respecto a la reproducción como única manera de que perdure sana su sociedad. Como no podía ser menos, las tribus se muestran dispuestas a obedecer al dios y un banquete de fraternidad en torno a las hogueras celebra el nuevo orden. Pero ni el mandamiento expreso de un dios puede con las pulsiones masculinas. De nuevo, los machos intentan violar a las vírgenes y la lucha subsiguiente de todos contra todos acaba en arroyos de sangre, de ellas y de ellos. Esta imagen sobrecogedora se expresa concisamente al final del poema, de modo que este gana en fuerza sugestiva al quedar apenas esbozado el espectáculo de las conse-

cuencias de la violencia machista y contraria a las leyes divinas. Se trata de una violencia definitiva que justifica narrativamente la elección épico-fantástica de unas poblaciones imaginarias: de ellas no hemos oído, porque se entremataron tal como cuenta D'Annunzio. Así supo conjugar la verosimilitud (proto)histórica y el simbolismo representativo de su fábula.

Este valor simbólico que se desprende de una peripecia histórica libre de una localización precisa que la hubiera podido limitar a su circunstancia concreta también parece ser el motivo de la elección de un ámbito vagamente legendario por Éphraïm Mikhaël (Éphraïm-Georges Michel, 1866-1890) en «L'étrangère» [*La extranjera*] (1888; *Œuvres* [Obras], 1890)<sup>6</sup>. En una primera versión, conservada en manuscrito, la acción de este poema se desarrollaba en la época de transición del paganismo al cristianismo en el ámbito grecorromano. En la versión publicada, se barrunta esta ambientación, pero la supresión de elementos históricamente específicos permite pensar que la sociedad urbana y estratificada que se describe, con sus clases sociales diversas y el clero como estamento que determina la mentalidad y las costumbres locales, puede corresponder a distintas civilizaciones antiguas. Otro elemento que distingue «L'étrangère» de la abundante poesía de asunto arqueológico de moda en su tiempo es la sugerencia del carácter semidivino de la protagonista, ya que es equiparada con una ninfa y, además, como en el poema de Delfino, parece haber conservado su virginidad pese a entregarse desnuda a los besos de las ciudades que visita en pos del heroico amante digno de ella. Sin embargo, esa categoría semidivina no la salvará, como no las salvó tampoco a las féminas de Delfino y

<sup>6</sup> La traducción sigue la edición siguiente: Éphraïm Mikhaël, «L'Etrangère», *Œuvres complètes. – Aux origines du symbolisme*, vol. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995, pp. 100-102.



## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

D'Annunzio, de caer bajo los golpes de la violencia patriarcal, si bien esta violencia presenta un carácter opuesto a la instintiva presentada en «Il sangue delle vergini».

En el poema de bello estilo parnasiano de Mikhaël, no es el deseo animal inmoderado el origen del crimen, sino su represión inmisericorde cuando una sociedad determinada decide, normalmente a instancias de la religión oficial y de sus sacerdotes, que la sexualidad libre y consentida constituye un peligro para la civilización, que exigiría una reglamentación estricta del erotismo para que la sociedad funcionara de manera controlada, sobre todo al servicio del varón empoderado en exclusividad, como era el rey de Hiriot en Guimerà. En el poema francés, el totalitarismo patriarcal de arriba abajo no ha triunfado aún. Es un período de transición entre un paganismo que sacralizaba la sexualidad libre y un orden posterior en que la sexualidad masculina no puede ya encontrar cauces igualitarios y se ve obligada a satisfacerse recurriendo a la prostitución. En este nuevo orden, las prostitutas se oponen a la virgen, que se ofrece liberalmente, por representar esta una competencia desleal en el nuevo sistema. Sin embargo, no son ellas las únicas que cometen el crimen, pues el linchamiento lo perpetúan también otras mujeres (campesinas, tejedoras, etc.). El nuevo régimen patriarcal se mantiene porque no solo los varones, sobre todo los sacerdotes, lo apoyan. No podría subsistir si no lo hubieran hecho propio también las mujeres, por el motivo que fuera y que Mikhaël no conjetura. Más importante para él parece ser el espectáculo terrible que sabe comunicarnos vivamente con una concisión no reñida con la belleza de su ornamento retórico. Ese espectáculo es el de la manifestación violenta del totalitarismo horizontal de una sociedad que ejecuta en masa el castigo que le merecen los elementos extraños, forasteros o disidentes, que amenazan la integridad totalitaria de una doctrina que dicta los comportamientos públicos y privados correc-

tos. En «L'étrangère», esta doctrina se centra en el control extremo de la sexualidad tal como ocurrió en Occidente a raíz del triunfo del cristianismo, con sus Padres de la Iglesia históricamente misóginos y contrarios a los placeres de la carne, hasta el paroxismo de la moral victoriana contemporánea de Mikhaël, frente a la cual su poema es una clara protesta dentro de las coordenadas de la fantasía épica. El hecho de que la linchada sea de sexo femenino sugiere que, pese al apoyo de muchas a la represión del erotismo, la primera víctima es la mujer, cuyos deseos eróticos (y amorosos) son el objeto principal de la represión. Así se la protege, violentándola, contra el riesgo de que sea violentada por el macho descontrolado. De una manera o de otra, la voluntad femenina autónoma siempre acaba pisoteada en estas parábolas fantásticas de la dialéctica eterna, desde el mito hasta la historia, entre los sexos, y entre el sexo y la violencia, a cuyo poder ni siquiera las semidiosas pueden sobreponerse, a juzgar por estos ejemplos, a los que cabe sumar otros más en el marco de una fantasía épica que ya no bebe en las fuentes de la Historia, sino en las del folclore.

Pese a la identificación corriente entre fantasía épica y cuento maravilloso, conviene distinguir ambos géneros de ficción, cuyo origen y desarrollo son distintos. El cuento de hadas es una forma de narración popular que se transmite oralmente dentro de una cultura y su autoría es anónima, aparentemente colectiva, esto es, se presenta como una manifestación literaria de carácter folclórico. Por supuesto, ha habido muchos autores de nombre conocido que han publicado creaciones suyas como si fueran genuinamente populares, mediante imitación o reescritura culta de tradiciones orales de aspecto mucho más vulgar en su origen. De hecho, las colecciones de cuentos populares más logradas literariamente han sido tradicionalmente aquellas que representan una apropiación culta del acervo oral siguiendo procedimientos semejantes a

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

los del *fakelore* germinal de los textos osiánicos. Por su parte, los cuentos de hadas ofrecidos como obras literarias cultas e invenciones de autor, desde los de Charles Perrault (1628-1703), adoptan en la mayoría de los casos las estructuras narrativas y los motivos temáticos de los cuentos maravillosos folclóricos, de manera que se distinguen de estos sobre todo por los artificios retóricos e ideológicos añadidos, sin que existan entre ellos diferencias narratológicas, temáticas o discursivas sustanciales. En cambio, la fantasía épica es un género culto de ficción que se caracteriza por ser el producto de una creación autorial basada en la historia legendaria y en los mitos, especialmente en los paganos anteriores a la desmitificación forzosa realizada con mayor o menor éxito por el cristianismo y el islam en gran parte del mundo. En el cuento de hadas occidental, la Historia no existe, pues sus cortes de aire feudal son lugares casi abstractos en los que evolucionan tipos y no personajes, y sus seres sobrenaturales han sido desdivinizados por la cosmovisión cristiana, de forma expresa o no, lo que excluye el proceso de mitopoiesis que sostiene la fantasía épica, incluso aquella despojada de lo sobrenatural (por ejemplo, en «L'honor real», la mención de los dioses implica la existencia de un panteón mitológico más o menos nutrido, aunque este no se presente como tal en el poema, a diferencia de lo que ocurre en «Il sangue delle vergini», con su Numen supremo)<sup>7</sup>.

No obstante, y como suele ocurrir en prácticamente todos los géneros de ficción, existen contaminaciones y casos fronterizos de difícil clasificación. Por ejemplo, hay ficciones que se pueden clasificar como maravillosas, pero

también como épico-fantásticas, sobre todo aquellas que modifican el esquema folclórico para acercar sus mundos a los de la fantasía épica, siguiendo procedimientos diversos. Uno de ellos es la versificación, pues los cuentos folclóricos están generalmente en prosa, mientras que los escritos en verso utilizando la materia popular denotan a menudo tentativas cultas de dotar a las literaturas correspondientes de una épica genuinamente nacional, en la medida en que procedería en última instancia del pueblo. En el área pantlatina, estos intentos se han producido sobre todo en aquellas lenguas que, como el rumano y el romanche (con sus distintas variantes, sobre todo la surselvana) habían tenido hasta el siglo XIX un escaso desarrollo como vehículos nacionales de alta cultura y cuya respetabilidad, según la cosmovisión nacionalista romántica, radicaba sobre todo en la calidad percibida de su literatura popular. En ambas regiones lingüísticas, la épica nacional basada en el acervo maravilloso folclórico produjo varias obras consideradas clásicas en sus literaturas, como «Luceafărul» [*El lucero*] (1883; *Poesii* [Poesías], 1884), de Mihail Eminescu (1850-1889), en Rumanía, y la serie de *Historias dil munt Sogn Gieri* [Historias del monte San Jorge] (1919), de Flurin Camathias (1871-1946), en Romanchía. En ambas también, la preeminencia de la épica maravillosa propició la suficiente variedad de esta especie literaria como para permitir manifestaciones híbridas con la fantasía épica, que en las demás grandes literaturas románicas donde ese tipo de épica era marginal se solía inscribir por entonces en corrientes tan poco amigas del folclore como la parnasiana. Así aparecieron tanto en rumano como en romanche (surselvano) poemas épico-fantásticos de carácter neopopular, incluso por su forma, pues su versificación podía trasvasar al esquema del cuento maravilloso los esquemas métricos de la poesía oral, tal como hizo George Coșbuc (1866-1918) en varias baladas neopopulares en que adaptó, refinando-

<sup>7</sup> Por muchos malabarismos taxonómicos que se hagan, la materia artúrica, con sus griaes y demás, solo remite al cristianismo, y sus magias merlinescas tan solo obedecen a las normas de lo maravilloso cristiano (diabólico, para más señas). Por ello, me parece abusivo clasificarlo en la fantasía épica, cuando estaría mejor estudiado en el marco de la ficción caballerescas, de gloriosa raigambre europea medieval y cristiana.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

las conceptual y literariamente, historias del folclore rumano, que los investigadores posteriores han ido identificando. Una de ellas no tiene, sin embargo, precedente conocido y cabe entenderla como el producto de un proceso de mitopoiesis más bien propio de la fantasía épica, en la medida en que los personajes actúan prácticamente como dioses y la cristianización común en la producción folclórica europea, incluida la rumana, brilla por su ausencia. En su «Legenda curcubeului» [Leyenda del arcoíris] (1887), llamada en su versión definitiva «Brâul Cosânzenii» [*El ceñidor de Cosanzeana*] (*Balade și idile* [Baladas e idilios], 1897)<sup>8</sup>, el origen de ese fenómeno atmosférico se atribuye a un actuación criminal del Sol, personalizado y divinizado a todos los efectos, contra la joven poseedora de una prenda de vestir extraordinaria que la ceñía. Esta constituía su mayor tesoro y, por lo tanto, debía protegerla a toda costa. El Sol se enamora de la muchacha, pero ella, tal vez por su carácter más terrenal que divino, lo rechaza, prefiriendo en su lugar aceptar los amores de un mozo de su edad y condición. La muchacha cae en la tentación sexual y, para entregarse a él, ha de quitarse y descuidar el ceñidor, ocasión que el Sol no tarda en aprovechar para arrebatárselo y así vengarse. Desde este acto de violencia facilitado por la seducción masculina, la protagonista, cuyo nombre es el de una figura común en el cuento folclórico rumano, pierde su dimensión sobrenatural y queda reducida a una moza común, de la que luego nunca más se supo. Solo queda de ella el recuerdo de las historias y, sobre todo, el ceñidor robado, convertido en arcoíris para eterna burla de la engañada y violentada por dos varones que solo han pen-

sado en su propio placer y nunca en la mejor conveniencia de ella, tal como da a entender en varias ocasiones la voz narrativa. Esta difiere de otros mitos de metamorfosis con la mujer como víctima (por ejemplo, el de Dafne) por la adopción de una perspectiva claramente favorable a la mujer. La belleza del arcoíris no puede compensar el crimen de su origen. Cosanzeana ha ofrecido amor y los varones se han aprovechado de su sentimiento para anularla. La estrategia masculina de seducción, que en «Origem das nuvens» es fiel al concepto idealizado de amor cortés en forma de sumisión absoluta al buen querer de la dama, se torna aquí en otra forma de abuso machista, aunque no medie violencia física expresa.

Un supuesto similar sigue uno de los textos más atroces de entre los que combinan folclore y creación épico-fantástica. La crueldad de lo narrado por Gian Fontana (1897-1935) es tanto más sorprendente por cuanto el poema se presenta como un «canto de muchachas» semióticamente autónomo en el marco de una obra de teatro escrita para la infancia, titulada en el original surselvano *Ad acla* [En la majada] (1925)<sup>9</sup>. Una niña propone a otra recitar la historia de «la diala», esto es, del hada<sup>10</sup>. El poema es muy breve, lo que favorece su concentración emocional y expresiva gracias a un estilo cuya sencillez le confiere una marcada verosimilitud retórica como supuesto producto de la poesía popular infantil, pero que se caracteriza asimismo por un alto refinamiento culto en cuanto al ritmo y las imágenes. Estas sugieren una discreta y perfecta asimilación

<sup>8</sup> La traducción se basa en el texto de la edición crítica siguiente: George Coșbuc, «Brâul Cosânzenii», *Opere*, I. *Poezii*, text stabilit și cronologie de Gavril Scridon, ediție revăzută, note, comentarii, repere critice, bibliografie și indici de Gheorghe Chivu, studiu introductiv de Dumitru Micu, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, pp. 93-96.

<sup>9</sup> La traducción sigue el texto siguiente: Gian Fontana, *Affonza*, Cuera, Union Romontscha Renana, 1971, pp. 265-266.

<sup>10</sup> El concepto de «diala» corresponde al del «hada» en la mitología popular española y de otros países (por ejemplo, Francia). Estas «hadas», como las *xanas* asturianas, son seres sobrenaturales dotados de poderes divinos que representan la subsistencia de creencias paganas en el pueblo. No tienen gran cosa que ver con las hadas del cuento maravilloso culto llamado «de hadas», en los que estos seres son mágicos, pero no tienen el aspecto de divinidades ni constituyen una sociedad sobrenatural aparte, tal y como lo es, por ejemplo, la de las *dialas*.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

del paisajismo simbolista (por ejemplo, los fenómenos simbólicamente contados de las tormentas y la noche). Igual que su estilo es más complejo de lo que parece, el atentado del corte de los rizos de una hadita ingenua por parte de los amigos de un pastor, que la ha atraído desde su espacio sobrenatural a su cabaña gracias a los mágicos sonos de su trompa alpina, parecería bien poco grave si el texto no diera a entender que se trata más bien de la metáfora de una violación colectiva de una fémina indefensa. La hadita no ha podido resistirse a la seducción de la música y, es de imaginar, a la postura del pastor artista. Por desgracia, una vez traspasado el umbral del espacio humano, queda a merced de aquel y sus compañeros, quienes proceden a abusar de ella, tanto si nos limitamos a que la dejen sin pelo como si pensamos que la poseyeron por la fuerza, cosa más probable a juzgar por la reacción de las otras hadas, que asisten impotentes a esa violencia desde su territorio en las cumbres. La consecuencia es irreparable para todos. No hay compostura posible y el anterior acuerdo implícito entre hombres y hadas, quienes aportaban fertilidad a las tierras altas, queda roto. Las hadas se van para no volver y, desde entonces, las alturas montañosas se han vuelto páramos improductivos.

A diferencia de lo que ocurre en el poema de Coşbuc, en el de Fontana se impone al menos la justicia poética. Este es magro consuelo para la víctima, pero puede servir como fábula admonitaria contra el machismo y, por eso, tal vez Fontana dio cabida en su obra infantil a esta leyenda, que se basa en una tradición muy popular en Surselva para explicar la razón de que los prados de altura, que se podían utilizar en el período climático medieval óptimo, pasaron a ser campos de hielo y piedra al producirse la pequeña glaciación de la Edad Moderna. Esta tradición está en la base de la balada surselvana más conocida, la «Canzun da Sontga Margriata» [Canción de Santa Margarita], que Caspar Decurtins (1855-1916) dio a conocer en 1901. En ella, la santa trabaja para un

mayoral disfrazada de pastor, pero un zagal descubre su sexo y, aunque ella le promete ricos bienes para que se calle, el niño lo proclama y, a consecuencia de ello, la santa se marcha y la tierra se vuelve infértil. Fontana adopta un esquema similar, pero lo descristianiza, universalizándolo, y lo transfiere a una época legendaria en la que los seres humanos y los sobrenaturales convivían, hasta que la violencia sexual acabó con aquel paraíso fabuloso. Los hombres quedaron solos, condenados a vivir una existencia de esfuerzo en el seno de una naturaleza que había perdido el encanto idílico de los orígenes. Así quedaron los hombres también en nuestro mundo tras la marcha de las otras especies que habitaban la Tierra Media de Tolkien. Con todo, una diferencia nada desdeñable entre este espacio mítico y el de Fontana radica en el tenor del mal destructor de sendos universos. En el poema romanche no hacen falta brujos ni artilugios mágicos, ni tampoco guerras cósmicas entre el Bien y el Mal. Le basta con mostrar cómo el varón parece incapaz de separar sexo y violencia y las consecuencias irreparables que de ahí resultan, unas consecuencias que excluyen la eucatastrofe tan típica y tópica en la *high fantasy* posterior a la obra maestra de Tolkien. En un mundo dominado por el machismo, estos epilios de fantasía épica palatina demuestran la imposibilidad de un final feliz, al menos para las féminas. Sumado esto a su tenor escasamente mojigato y a su refinamiento discursivo y retórico, puede afirmarse que suponen un público mentalmente adulto y literariamente capaz, incluso cuando se dirigen en principio a los niños. ¿Es esta una de las razones de que la fantasía épica temprana en las lenguas derivadas del latín sea mucho menos conocida y apreciada que aquella escrita por la misma época en anglosajón moderno para lectores, al parecer, impúberes? Sea la respuesta afirmativa o no, lo cierto es que ya va siendo hora de que se valore un patrimonio literario que muchos creían inexistente, pero que simplemente había quedado oculto.

Luis Delfino

## Origen de las nubes

1

De un hijo de las breñas que cantaba sus añoranzas por la aldea de los indígenas, que había abandonado, la aprendí: ¡Qué hermosa leyenda! Han pasado muchos años, murió el salvaje, y jamás la he olvidado ...

\* \* \*

Resonaba un nombre, rompía un gemido, se abrían las olas, la dejaban pasar: tan linda, tan linda, cubierta de aljófares, calzando conchillas, la Virgen del Mar.

Traía una lira, que no era plata, que no era oro, ni marfil; era una concha forrada de perlas, encordada en los cielos, de precio incalculable.

Remanga las ropas, sus piernas diáfanas, una sobre otra, las posa en una ola del mar, reclina la cabeza en las alas de un céfiro, llega a la playa, inicia su canto:

«—Nací en las neblinas de las noches de otoño, me crié en las conchas de las aguas marinas, las olas me daban su leche de espumas, en la cuna los vientos venían a merme.

»Llamaba a los pececillos de las grutas cubiertas de algas, acudían en miríadas de allá; llamaba a las ondinas y danzando corrían hasta mí, a las olas llamaba y cantando venían a mi encuentro.

»Los vientos trajeron estas ropas de la luna, los vientos trajeron también este velo, tan blanco, tan blanco, de la nieve más blanca, tomada de la nieve que nace en el firmamento.

»Y las olas, y los vientos, y las castas ondinas, y los peces que encuentro, oh, todo me dice: “¡Princesa!... ¡Princesa!... ¡Dios salve a la Princesa!”. Y yo, siendo Princesa, me siento infeliz».

Rodaron luego dos lágrimas por su rostro, y la mirada de la Virgen vino a cernerse sobre una forma gigantesca, que cubría la tiniebla, un monte inclinado hacia las aguas del mar.

2

¿Quién era el gigante del trono de las rocas? ¿Vivía, o meditaba? ¿Quién lo alcanzaría a saber? Un día, a deshora, cantando descuidado, descuidado, a deshora, cantando lo oí.

«—Nací, blanco rocío, de la risa de la auro-  
ra, me crié saltando en un seno de flores, y las flores me amamantaban de perfumes, y las aves me arrullaban con cantos de amor.

»Mil bandadas de céfiros, en coros, me venían a buscar con hombros de seda, y, subiéndolo las laderas de las altas montañas, me llevaban a jugar a las cumbres.

»De una, allí me dejaron, me dieron una lira de hierro y marfil; de seda me vestí, de nieblas me coroné; de pequeños aljófares calce borceguí.

»Luego subían los perfumes de la tierra; allá, allá mismo iban a cantar las aves; la voz de los bosques tentaba epinicios, me cantaba idilios la sombra del mar.

»Mi trono se asienta en las rocas de las montañas, y las selvas y los montes me aclaman como rey: “¡Feliz —claman todos—, feliz sea tu reinado!” Miré caviloso hacia las aguas y lloré...»

3

Y la turba descreída, que lo veía de lejos en la roca, que toca en un cielo neblinoso, decía: «Es una nube que corona el peñasco; los cantos que oímos son causa del viento».

Y el Bardo de los Montes, en las cumbres,

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

sobre las rocas meditando vivía. ¡Desdichado! De un arpa de cuerdas de hierro, solo arrancaba penas, solo de penas sabía.

Y la Virgen de las Aguas boyaba en las playas, y los blancos vestidos se rasgaban al viento, y los negros cabellos levantados sobre la frente jugaban con las brisas de un cielo parduzco.

Y a su vez reclinada sobre un lecho de nieblas, el rostro rociado por las aguas, los ojos bañados por la luz de las estrellas, tocaba... eran idilios; cantaba... eran penas.

Y la turba descreída, que la veía sentada sobre un lecho de nieblas, vagando a lo lejos, decía: «Es una nube, que boyaba en las aguas; los cantos que oímos vienen del agua del mar».

Y el Bardo de los Montes, en pie sobre las rocas, cantando, o llorando, meditando vivía; y, meditativa se veía la sombra gigante, en el trono de las olas, peñascos de plata.

Y la Virgen de las Aguas, tan loca, tan loca, vagaba sin rumbo en las aguas del mar, y a veces llegaba a la playa, y sonreía, dejaba escapar unos sollozos, volvía a llorar.

Y la turba descreída cantaba en sus bailes:  
«—Quien canta de amores, ensaya sus cánticos en las quejas ardientes del viento de los montes, en las penas sentidas de la ola de la playa».

4

Y un día —era temprano, el sol no brillaba—, del trono de los Montes salía el Bardo, doblando los troncos de la sombría montaña, y a la playa descendía con pasos trémulos.

Y la Virgen de las Aguas, tan loca, tan loca, vagaba sin rumbo por la extensión del mar, y a veces llegaba a la playa y sonreía, dejaba escapar unos sollozos, volvía a llorar.

Se acercó: vacila el Bardo, se tira de rodillas; hirviente, de los ojos le pende pedrisco; el dolor le había surcado vallados en el rostro, segador, en las rosas sin vida dormía.

Y la Virgen de las Aguas, tan loca, tan loca, vagaba sin rumbo en las aguas marinas, y a veces llegaba a la playa y sonreía, dejaba escapar unos sollozos, volvía a llorar.

Y los ojos del Bardo, que movían a piedad, miraban a lo lejos, a las aguas del imperio sin límite, y los dedos tañían las cuerdas de la lira que le habían entregado los vientos, de hierro y marfil.

Y la Virgen de las Aguas, tan loca, tan loca, vagaba sin rumbo por la extensión del mar, y a veces llegaba a la playa y sonreía, dejaba escapar unos sollozos, volvía a llorar.

Y la turba descreída, que pasaba a lo lejos, oyendo cantar al Bardo de los Montes, decía: «¡Mira qué nube boyaba en la playa! ¡Mira qué olas gimen en la playa del mar!».

5

Y un alma de poeta sintió una corriente penetrarle las venas al oírlo, y vaciló. Y a las turbas descreídas, que entonces se maravillaban, contó en trova los cánticos del Bardo:

—Habitó en los Montes, ¡oh Virgen de las Aguas!; largos años viví sobre las rocas, meditando, cantando, llorando, muriendo... muriendo... muriendo... muriendo por ti.

Y el Bardo la busca, quiere abrazarla, y la Virgen de las Aguas sonríe y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Vine de las montañas, Princesa de las Aguas, para tenerte, cansado de tanto mirarte. Apíadate, no huyas del Bardo de los Montes; ¡apiadate, Princesa de las Aguas del Mar!

Y el Bardo la busca, quiere abrazarla, y la Virgen de las Aguas sonríe y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Princesa, ¡no huyas! ¿No ves? ¡Es tan frío el viento de la tarde, tan húmedo el cielo! Ten lástima del Bardo; si le niegas la calma, cúbrelo al menos con las puntas del velo.

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

»No soy un salvaje que duerme en las selvas. No vivo expuesto al rigor del frío de las heladas. Las flores me amamantan de perfumes en su seno, las aves me arrullan con cantos de amor.

Y el Bardo la busca, quiere abrazarla, y la Virgen de las Aguas sonrío y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—¿Es la noche que viene? Solo veo, en las playas, olas por sábanas, arenas por lecho... Si al menos pudiera dormir un sueño cálido en las fraguas ardientes de tu pecho níveo...

»No soy un salvaje que duerme en las selvas. No vivo expuesto al rigor del frío de las heladas. Las flores me amamantan de perfumes en su seno, las aves me arrullan con cantos de amor.

Y el Bardo la busca, quiere abrazarla, y la Virgen de las Aguas sonrío y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Adiós, Virgen blanca, más blanca que la nieve, muerto me dejó el lecho de las olas. Quería llamarte la Novia del Bardo, pero del Bardo solo puedo llamarte verdugo.

»Los vientos buscaban mi lecho en los astros, las flores me amamantaban, las aves me arrullaban cantando; dejé mis reinos, vengo a morir.

Y el Bardo de los Montes tiende los brazos, y la Virgen de las Aguas sonrío y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Ven, mira: en mi pecho, ahí dentro, hay una vasija; nació una flor en la tierra que lo llena. ¡Si al menos de la muerte, porque yo muero, la salvases! ¡Ah, salva una ramita del ramo del amor!

»Los vientos buscaban mi lecho en los astros, las flores me amamantaban, las aves me arrullaban cantando, pero salva una ramita... Puedo morir.

Y el Bardo de los Montes tiende los brazos, y la Virgen de las Aguas sonrío y llora. Tan

loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Mi trono asenté en las rocas de los montes, sepulcro de muerte encontré en la playa; sin ti, Princesa, no podría vivir; sin ti, Princesa, moriré.

»Los vientos de los montes me irán a buscar a las playas, las flores vendrán a las playas a perfumarme... Las aves confortan el sueño de la muerte; llorando, sollozan las olas del mar.

Y el Bardo de los Montes tiende los brazos, y la Virgen de las Aguas sonrío y llora. Tan loca, tan loca... Huye hacia los mares, corre sin rumbo, cavila y regresa.

—Los vientos buscaban mi lecho en los astros, las flores me amamantaban, las aves me arrullaban cantando, y, a pesar de todo, no pude vivir en mis reinos...

»Pensando, cantando, llorando, muriendo, largos años viví sobre las rocas; en el lecho de las olas acabo pensando, cantando, llorando, muriendo... por ti.

Y el Bardo de los Montes tiende los brazos, exhalando el último suspiro de la vida, luchando con las tinieblas en los estertores de la muerte, y encuentra el seno de la Virgen del Mar.

—No mueres, ¡oh Bardo del reino de los Montes! —exclama la Princesa de las Aguas del Mar—, tu pecho es más firme que las rocas de las playas; ven, pues, conmigo a reinar en mis reinos.

Y el Bardo de los Montes la aprieta en sus brazos, y sobre lechos de nieblas allá van. Tan locos... Tan locos... Llorando y sonriendo, llorando y sonriendo de pasión loca...

Estallido de besos, deseos saciados... Aletoes deavecillas por entre la espesura, que la Virgen de las Aguas salvó unas ramitas e hizo un bosque de alma de ternura inmensa.

Y el Bardo exclamaba desde el trono de las olas:

—Fue muerte por muerte: al calor del pecho, no muero helado por el frío del viento, muero quemado por el fuego del amor...

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

6

Y al pasar un día el Genio de los Aires, con sus ropas de nieves al albur del viento, los ojos dos astros radiantes entre las nubes, las trenzas ondeando en un cielo parduzco, montado en un carro de plata tirado por caballos de raza que, invisibles, atravesaban el éter al galope llevándolo hacia la casa de las hadas que habitan las selvas de las cumbres, depara en la Virgen de las Aguas... ¡Tan linda! El cándido velo le cae por la espalda, viste ropas de novia más blancas que la nieve: cree ver a la princesa de las hadas del cielo.

Refrena los caballos, que espumean rabiosos; se cierne, convulso, sobre las aguas; cruza miradas de fuego con el Bardo, arranca de su flanco una espada de rayos.

—Subí muchas veces más allá de las estrellas, me perdí por caminos de los reinos de allende, fatigué a mis caballos en pos de las hadas. Miraba... ¡Desiertos! Buscaba... ¡Nadie!

»Grabé con letras de fuego en mis pasos, que bordan los caminos, incontables: “Gentil peregrina que vienes de otros mundos, recibe albergue, no pases de largo”.

»De los muchos esclavos que tenía, no había ninguno que no me supiese cantar: “¿De dónde viene? Gentil peregrina que vienes de otros mundos, recibe albergue, no pases de largo”.

»Y subí muchas veces más allá de las estrellas, me perdí por caminos de los reinos de allende, fatigué a mis caballos en pos de las hadas. Miraba... ¡Desiertos! Buscaba... ¡Nadie!

»¡Bienvenida! ¡Bienvenida, de más allá de esos reinos! ¿Acaso las hadas solo andan ocultas? Dime, hermosa extranjera, ven a darme noticias; gentil peregrina, ¿dónde queda tu país?

Y la Virgen de las Aguas se vuelve sonriendo: con el gesto y la sonrisa le quita la ilusión. En los labios del Bardo pían también

unas risitas, que aletean como aves portadoras de malas nuevas.

Conteniéndose, el Genio le replica sonriente:

—No receles; ¿qué mal te he hecho? Gentil viajera, ven a darme buenas noticias; mimosa extranjera, ¿dónde queda tu país?

Y la Virgen de las Aguas se vuelve sonriendo: con el gesto y la sonrisa le quita la ilusión. En los labios del Bardo pían también unas risitas, que aletean como aves portadoras de malas nuevas.

—¿Quién eres tú?

Encarando al Genio de los Aires, el Bardo se exalta de ira y vocea:

—Yo tengo mi trono en las rocas de los montes; ¿y ella? Su trono está en las olas del mar.

Y el Genio de los Aires le replica con desprecio:

—En el trono me sostiene tan solo el Coluro; el sol es mi lecho; mi palacio, las estrellas. El reino en el que mando no tiene confines.

—Y yo tengo mi trono en las rocas de las sierras, y ella su trono en las olas marinas: ¡esposa y princesa del Bardo de los Montes! —le vuelve este a gritar.

Desbarra entre dientes... titubeante, reprimido, mal cae sin causa un «ay» de súbito; estallan gimiendo las cavernas del pecho, renquea una sonrisa siniestra en los labios:

—Desprecio a un cobarde: vete, regresa a tus montes. Mi esclavo más vil impera en más reinos. Volvamos a la patria, graciosa extranjera; los cielos nos esperan, gentil peregrina.

—Se entreabren las negras cortinas de la noche, se funde mi lecho en un mar fulgente; la voz de mi arpa da voz a las tormentas; son bellos, son bellos mis cantos de amor.

—¡Ah, linda Reina, ven! Deja tus Aguas, incautas esclavas que sonríen a los huracanes, ondinas descalzas que, si las plantas de plata descuidan en la arena, allí quedan en grilletos...



## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

»Más allá de las montañas, que duermen en la tierra, se alzan las águilas, se eleva el cóndor. Del cielo, donde reino, solo pasa exhausto algún pensamiento de Dios y Amor.

»¡Es tarde! Volemos. Las noches invitan; al borde del camino, conmigo, mañana, tendrás el “Dios te salve” de la Aurora que pasa, sentada a la puerta de mi Aldebarán.

»Al verte, decían las aves de los aires: “¿Qué haces, Peregrina? Camina, camina”. Ahora, si te ven, dirán: “¡Tan linda! Dios salve, Dios salve a la Reina”.

»Llorando en el fondo de las aguas, dirán las olas despechadas: “¿Quién fue quien la mandó? La bella extranjera, por ser muy hermosa, si fue peregrina, ahora reina es”.

»Pero brillan mis palacios, arden las lámparas; ha caído la noche, extranjera. Partamos más allá, no temas los espacios. Es tarde, partamos. Yo tiro a tu palafén de las riendas.

Y la Virgen de las Aguas, mirando a su Bardo, gritaba montada en su corcel:

—Es de noche, partamos, huyamos del Genio; es de noche, huyamos muy lejos.

»Vamos, Bardo, no pases allá; recorramos los espacios; no luches: eres Bardo, y él es Paladín; él tiene una espada forjada de rayos, tú tienes una lira de marfil y hierro.

—Él tiene una espada forjada de rayos; yo tengo una lira de hierro y marfil. ¿No estás a mi lado? ¿Qué importa una lucha? Así libran combate las selvas de laurel.

—¿Porfías en llevártela, reyezuelo?

—¡Cobarde!

—Pues toma esta espada si quieres luchar, hermana de esta mía, forjada de rayos; ¡pero mira que los bardos solo saben cantar!

—Gigante soberbio, rey de altos imperios, yo soy un reyezuelo, no me temas. Tú tienes tu orgullo y yo, mi vanidad. Así libran combate las selvas de laurel.

—¡Vamos, lucha! El tiempo urge... Gentil peregrina, Alción gime allá sobre las aguas...

¡Oh, Bardo de los Montes, oh, Princesa, las aguas de Merrha no siempre tienen al lado un Silón!

Y el Bardo de los Montes cruza furioso con el Genio de los Aires miradas de fuego; espadas de rayos se entrecruzan en las tinieblas... Retumban los golpes... Brota la sangre...

Y la Virgen de las Aguas, tan loca, tan loca, al lado del Bardo, busca vengarse. No teniendo una espada forjada de rayos, se desmaya, solloza, rompe a llorar.

Y la turba descreída, que los veía de lejos, juzgaba truenos el tañer de las espadas, creía relámpagos las chispas de los ojos; las lágrimas, lluvias; las voces, torbellinos...

### 7

Y el sol, al otro día, doraba las montañas; unos caballos, dispersos, erraban en el aire, y los restos de un carro, perdidos en los montes, y un hombre, tendido en las aguas del mar.

Y las turbas buscaban en los montes la espada, desgarrada de los cielos, de enorme amplitud. Solo vieron peñas rotas, rodadas, unos troncos quemados, y cenizas en el suelo.

Y el Bardo de los Montes y la Virgen de las Aguas dormían en el cielo en un lecho purpúreo, y brillaban dorados los rayos, y las brisas jugaban con las sábanas del lecho, con las puntas del velo.

Erraban sin rumbo, vencedores, en el cielo sin límites en el reino del aire, en el trono de las rocas sobre los montes, en el trono de las olas sobre el mar...

¡Acaso murieron de hartas locuras! Y las nubes, que siempre acostumbran a flotar sobre el monte, y las aguas son restos dispersos del Bardo de los Montes, de la Virgen del Mar...

*Río de Janeiro, junio de 1854*

Àngel Guimerà

## El honor real

El mar y el cielo hace dos días que rodean al rey de Hiriot y a su arrogante esposa. Vienen peregrinos de una isla misteriosa navegando contra el viento hacia su hogar.

Duermen juntos bien solos, sobre pieles de leopardo, en una cámara creada para el gozo, y se oye murmurar el ábrego en la lejanía y, en el agua, el golpe de los remos a una.

La Reina es blanca, tiene cabellos de mora, sus pechos se yerguen como lirios cerrados; él, del color del bronce, a su vera, parece la sombra gigante de su cuerpo.

Cuando el Rey se desvela al alba, despierta asustado a su esposa: en el muro de la cámara cincelada le han escrito este rótulo de infamia:

«Tu esposa, oh Rey, esta noche perjura sobre mi pecho se ha bañado de amor; mañana sabrá mi ventura la Tierra; hoy solo yo lo sé. Salve, señor».

Sonriente de gozo, medio dormida, ha abierto los párpados la esposa cuando, al leerlo, chillando palidecida, escapa de los brazos del esposo.

—¡Perdón, perdón!—. Pero, sin volver el rostro, el señor se aleja con una risa que espanta y, con paso tranquilo y aún riendo, pisa sereno la cubierta.

Los naocheros atareados alborotan aquí y allá; los cómitres juegan a los dados haciendo corro; los libres, al mirarlo, inclinan la frente, y besan los esclavos las alcatifas.

—No conozco yo a aquel a quien me conduce el destino, pero debe morir—, murmura el rey de Hiriot, y a una orden suya, los naocheros y los cómitres entran en el sombrío camarote.

Penden los remos en el agua adormecida; ni retruena el cuerno, ni se oye el gobernalle; la nave se detiene como quien pierde la existencia; ya no queda nadie de tanta gente.

Solo un eunuco de extrañas vestiduras, gruesos labios violáceos y nariz aplastada, obedeciendo a su señor, se presenta ante él, balanceando el cuerpo agigantado.

—No conozco yo a quien ha apagado mi astro, y lo siento aquí, bajo mis pies... aquí... Pero —dijo el Rey— para borrarle el rastro, tengo para mí toda el agua de este mar.

Y a una orden suya avanza el mudo esclavo, cierra las puertas del camarote y luego gira la llave y la arroja al mar, y se queda mirando al Rey con gesto idiota.

Una canoa se balancea en el agua. Ya están ahí los dos a una, sin hablar, y con destalles del bajel rompen la proa, por la que entra el mar a borbotones.

Cruje el maderamen; se vence; aparece la quilla; se oye en su vientre hondo alboroto y, mientras tanto, el Rey, tranquilo, vuelto de espaldas, mira al terrible servidor, que rema.

El bajel se ha hundido. Ya se ve la costa. El monarca, tendiendo el brazo, da otra orden: el esclavo, pálido, se gira y, por respuesta, se arroja al abismo, ¡demasiado bien lo ha entendido!

Pero el Rey se estremece, porque hete aquí un brazo aferrado firmemente a la barca y, con el destal que vuela, lo desmocha con ira, y el cuerpo se hunde y, tras él, el brazo.

Es un día resplandeciente de primavera cuando el viento lleva sobre las olas la canoa a la orilla, y los vasallos gritan: «Oh, Rey, salve».

\* \* \*

El mar callado fue cómplice del Rey, pues no le contó a la tierra la afrenta. Murieron todos, pero, ¡gloria a los dioses!, se vio salvada la honra santa del soberano.

Gabriele D'Annunzio

## La sangre de las vírgenes

La sangre de las vírgenes vence en fulgor a todo lo bermejo, vence a la púrpura y a la llama. He aquí que, en la memoria, veo morir a la hija de un dios, alcanzada en una ijada como la corza fugitiva. Su rostro se vuelve un lirio sobre la tierra. El Arquero arranca del puro costado el dardo infalible, rojo por la sangre virginal. Luego, grande y feroz como Hércules en el Estínfalo, con gesto potente lo lanza contra el cielo azul, donde pasa en silencio un vuelo augural. Y mientras sigue con mirada aquilina los ambages del vuelo silencioso y en ellos busca presagios, le cae del cielo, sobre la frente, una gota de aquella sangre aún tibia, que al sol destella más que el grana. Y Él no busca otros presagios. La gema queda sobre la gran frente heroica; ríe tranquila en el corazón el júbilo de las futuras matanzas.

### I

Cuando renació el sol en los altiplanos de Queresto y emergieron primeramente los encinares en la luz rojiza con alegre palpitante, las doncellas de Cube acudieron en tropel a las aguas del río, a su baño acostumbrado. Bajaban risueñas por la ladera y cantaban, y el suyo era como un canto de aveciñas. Ninguna vestidura cubría sus formas. Una agilidad ferina de músculos rompía por aquellos esbeltos cuerpos bronceados de cazadoras. Bajaban cantando en el resplandor creciente. El sol, a sus espaldas, hería las lanudas cervices y los costados falcados de las bárbaras cuando entre las rocas relució el río, el patrio río, purísimo, dador de fuerza, al que los cubiros ofrecían, como a un dios, sacrificios numerosos de perros y caballos.

Entonces juntó las manos sobre la cabeza y arqueó los miembros Quiva, la primera de

las vírgenes. Hondo era el silencio en las orillas y en el feliz azul donde se alzaba el templo natural de las rocas infecundas. Resonaron las aguas al chocar de aquellos miembros y, una a una, todas las compañeras volaron en su salto. Emergieron risueñas de las aguas, vírgenes violadas por fierísimos soles; reían, levantando ecos en las cuevas, y los pechos firmes formaban vana barrera a la corriente. Las aguas gorgoteaban gélidas contra la cerca humana, sin ira; seguían suaves su camino en declive y torcían a la tierra de los olmecos guerreros.

Y como entonces, no lejos, entre los caballos que pacían, ociaban en la ribera opuesta unos jóvenes arqueros (los arcos, yacentes por tierra, resplandecían semejantes a los cuernos de la luna), los bellos arqueros olmecos tendieron el oído, alzándose sobre los codos, como fieras que olfatean una presa, y en su ánimo movieron nuevos males a los cubiros.

—¡Oh, flecheros de ciervas distantes — exclamó uno de ellos, poniéndose en pie, con una rapaz alegría ardiéndole en los ojos—, oíd!

Alto llegaba con el viento el vocerío femenino en la paz de la hora.

—¡Oíd, oíd! Presa feliz nos manda hoy el padre Río contra los enemigos cubiros. Oíd los gritos de las doncellas cerca de la orilla. Y son fortísimas amadoras, de senos firmes, de hombros arqueados como la luna. En la piedra empinada hay un sendero que lleva al baño, yo os guiaré. Seguidme.

Así dijo, y sacó de la aljaba un solo dardo, que despidió un destello de luz en el puño. Exultaron los feroces arqueros y se alzaron todos de tierra, y todos dejaron el pesado arco y tomaron un solo dardo, ya que iban a guerra fácil.

Ahora hendía las aguas la natátil fila, segura. En derredor, sobresalían los roquedales

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

inmensos, luminosos en la magnificencia del pleno sol, y temblaban con intensos reflejos en el río, inclinados al fondo. Ignorantes de la celada, las muchachas gozaban el deleite salubre, unas venciendo la corriente con la fuerza de los brazos, otras ofreciendo el inerte pecho al fluir y sacando el vientre a medias, bronceínas en su fiera belleza. De repente:

—¿No oyes tú un estrépito?—, preguntó Quiva. Se pararon a la escucha, pero la brisa no dio ninguna señal.

Y hete aquí que, en un abrir y cerrar de ojos, los arqueros olmecos irrumpieron desde los roquedales de la orilla para raptarlas en las aguas, y nadaron en su veloz persecución libidinosa, y alargaron jadeantes las manos a la presa cercana. Lanzaban gritos las fugitivas; se resistían alcanzadas, agarradas por los costados, arrastradas a la orilla, y a ti, oh padre Río, suplicaron, si alguna vez habían inmolado cien blancos caballos a tu numen, oh Río padre. Y no le suplicaron en balde, pues los cubiros oyeron las grandes voces a lo lejos y aparecieron rápidos sobre las crestas de la roca, como águilas fieras. Grande bullía la cólera, llamando a la venganza, y resonaban en sus puños las astas descomunales, los arcos en los hombros. Pero se quedaron dudosos un momento: los enemigos ceñían la presa con manos férreas y luchaban cubiertos por ella.

—¡Para ti, oh padre Río, vierto la buena sangre de las vírgenes! —gritó el primero Sabibli, tendiendo el fuerte arco. Agudo silbó el dardo y cayó sumergido un enemigo, y al lado pilló a otros la muerte, y en la muerte arrastraban consigo a las profundidades a su presa viva. Con el corazón encogido, seguían los armados la matanza. Cinco de los olmecos alcanzaron la orilla, pero allí Sabibli les clavó veloz cinco alados venablos. Apenas rompían las aguas dos vírgenes, jadeantes como ciervas heridas, en el terror de la muerte, y tenían las aguas de una vena sangrienta. Tendieron los brazos rígidos a quienes se

precipitaban en su socorro, y desaparecieron las últimas.

### II

Este fue el inicio de la décima guerra.

Y cuando el gran rostro del sol, leonado, abarcaba desde los bosques de Queresto hasta las últimas llanuras verdes de Athulva, corrió el clamor por todos los pueblos, a los dos lados del río, y acudían a ese clamor los guerreros. Pero el Supremo, el Potente, el benéfico Numen de la Vida, el Feliz, bajó de sus imperios del aire a la llanura. Y dominando el espacio desde el confín rocoso, quedaba con la enorme figura contra el sol, fúlgido y lleno de majestad, mientras un estremecimiento recorría el interior de la roca informe. Y a él, que miraba benigno, bajo el viento, le llegaban los clamores de los pueblos como un fragor lejano. Ahora palpitaban las encinas en oscura ondulación, y él, el Señor de la Fuerza, arrancó con mano terrible las raíces a miles y a miles las apretó en un haz enorme, y lo incendió. Subían las llamas anunciadoras por el aire suave, y el humo era como un incienso, un pacífico incienso que fluctuaba en espiras lentas, inmaculadas, blandas, como un remolino de plumas de cisne. Veían los pueblos subir la columna de paz en la mañana ensangrentada. Aquella era la Señal. Y dijeron los ancianos apuntando con el dedo:

—Se levanta alto un vapor en las tranquilas lejanías, y se pierde allá, adonde no alcanzan las miradas. Oh, guerreros, ¿veis? Es el benéfico Numen de la Vida, el Bienaventurado, que descende a la llanura y, en la bermeja mañana, da la gran Señal con las mil encinas. Ahora dice: «Hoy os llamo yo a todos, guerreros, a mi consejo»—. Acudieron entonces todos los guerreros, todos, sin tardanza, guiados por la gran Señal, al parlamento divino, de los valles de Cube, de los valles de Athulva, de los altiplanos encinosos de Que-

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

resto, de los prados fluviales donde pacen en tropel los caballos, y de las riberas de los lagos, y de las lejanas alturas de las rocas, de los últimos refugios, de las oscuras cavernas donde están el hierro y la plata.

### III

Los guerreros esperaban en la inmensa llanura. Resplandecían en las frentes los colores de la guerra, los atroces símbolos; manchaban la oscura piel de los semidesnudos. El odio por el que pelean todos los seres, el odio grande e inmortal que quema la sangre de los hombres, ponía fuego en su mirada. Y era el odio el terrible mal que los hijos habían heredado de los primeros padres. Ahora el Numen feliz de la Vida, el Potente, contempló sin desprecio aquella vasta grey humana. Una sonrisa de piedad movía lentamente su boca cuando tendió la pacífica mano desde lo alto sobre los pueblos, dominando los clamores. Bajaba dulce la paz de aquella sombra y una sensación gozosa invadía las venas así aridecidas por los largos ardores del odio.

Luego, solemne y profundo, el habla del Numen pareció, en el silencio, un cavernoso resonar de aludes cuando ondeó sobre las bandas vencidas. Todavía humeaban los troncos sobre el precipicio, y el Numen se erguía apacible, fúlgido y grande.

—Oh, pobres hijos míos ebrios de dolor y guerra —dijo el Numen, y todos mostraban abstraído el ánimo—, hoy os habla el Padre, aquel que dio a vuestra tierra el buey y el caballo, el oro, el hierro y la plata. Él multiplica benigno la rica caza en los bosques y muestra al cazador el buen rastro. Vosotros, ¿por qué vivís de rapiñas, haciendo mal uso de la fuerza, y dais sin tregua caza al hombre? Los peces llenan los lagos, las charcas y los ríos; las aves vuelan en el aire en bandadas inmensas; yacen los metales ocultos en el fondo de las minas, y la tierra tiene una virtud durmiente.

La tierra tiene una sagrada virtud prolífica encerrada, como vuestras mujeres, en su seno. Dad ahora la simiente a la tierra, hijos, y las nuevas plantas germinarán alzándose felices, alimentadas por el Sol. Los padres Ríos, en las estaciones templadas, desbordan las márgenes, inundando los valles. Traerán la abundancia los pingües aluviones. Ofreced ahora en sacrificio perros y blancos caballos. No más odios ya. Que el hombre no vierta la sangre de una herida: fluya dulce la sangre en las venas del hombre, bullendo de las fuentes de la existencia como sube la savia por el roble. Que ría el día a las serenas fatigas; que se oiga crecer lenta la vegetación floreciente en las llanuras cultivadas, y que el hombre escuche y se alegre de ello, y dirija la mirada al Sol, pues todas las buenas alegrías las concede el Sol a los labradores. Cuide también el hombre al buey, el tardo mamífero de hendida pezuña, y sea generoso de agua y pasto a la mansedumbre del buey, que es recio en su trabajo y cuya carne es saludable. Y cuide él también a la oveja, pues con el lanudo vello puede tejer con manos industriosas vestidos para su cuerpo, tibia capa para sus sueños.

»Arriba, hijos, vosotros ribereños y vosotros lacustres, vosotros los de la árida peña, vosotros los de la pradera irrigada y vosotros los del mar salino, hijos todos del Gran Padre, ¡olvidad las venganzas! Que la virgen no sea ocasión eterna de odio. No le echéis siempre las zarpas como si fuera una presa salvaje. Que ella os dé a luz una gran prole. Llevad generosos presentes a la madre primeriza. Que vea yo propagarse las generaciones de su vientre inexhausto, en orden ininterrumpido, sanas y bellas e innumerables, de manera que se trasvase de vena en vena una sangre pura y que, en las edades lejanas, la sangre baje cada vez más limpia y de virtud más feliz. ¡Llevad presentes a la madre y al altar! ¿Oísteis?

»Y ahora lavaos del semblante los colores

## Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

de la guerra en los arroyos. ¡Y que yo vea brillar las hogueras de la paz en la tierra común!

Y los guerreros, arrojando al suelo aljabas, arcos y saetas, se limpiaban el rostro en los arroyos, que arrastraban al olvido las venganzas, y el Numen de la Vida, el Feliz, sonreía desde la montaña a los guerreros, como un padre a sus hijos. Luego, ante su estupor, volvió a ascender en el intenso incendio del ocaso, entre los vapores bermejos, emprendiendo la pendiente de los cielos, hermoso, refulgente, inmenso.

### IV

Se marchaban los guerreros, todos; sentían en cada vena como un perfume alegre, y todos llevaban una antorcha. En la noche serena en-

cendieron, bailando, los fuegos de la paz en las cumbres. Y bailaron a la luz de las hogueras y de las estrellas, y comieron viandas opíparas, y cantaron cantos fragorosos de alegría.

Pero, en el gozo, parecieron hermosas las extranjeras a los extranjeros. Y, antes de que se apagaran en la noche las hogueras sagradas de las alianzas, los corazones se hincharon de un anhelo ferino. Y, antes de que se rompiesen los corros de las danzas, los corazones desearon el asalto acostumbrado. Parecieron hermosas las extranjeras a los extranjeros. El primer grito que lanzó la primera virgen apretada contra el suelo por el arquero violador fue la señal de la matanza.

Sobre los bosques de Queresto rojecía la nueva aurora y, en la tierra sobre la que el Padre había extendido la mano, humeaban las hogueras aún no extinguidas y los arroyos bullentes de la sangre humana.

Éphraïm Mikhaël

## La extranjera

En su capa de plata tejida por las sacerdotisas, la virgen marchaba hacia las jóvenes urbes, y la noche la rozaba con místicas caricias, y el viento le hablaba de largas voluptuosidades.

Pero era en una época en que los reyes acallaban a los tañedores de siringa dispersos en la primavera; los sabios enseñaban a los pueblos de la Tierra el horror de los dioses jóvenes y de los lirios resplandecientes.

Con todo, mientras que allá se alzaba sobre las ciudades el mal fulgor de los templos abrasados, la virgen andaba en busca, entre las razas abyectas, del fabuloso amante digno de sus besos.

Blanca y misteriosa, apareció una tarde, el mes en que la hoz tumba los trigos espesos, y desde muy lejos tendió sus suaves manos como flores de paz hacia la muchedumbre laboriosa.

Guardaba en sus cabellos y en sus velos un largo perfume de gloria y divinidad y, por haber dormido bajo las santas estrellas, su cuerpo entero clareaba.

Llega ella y maravillosos murmullos han despertado ya como antaño a los bosques umbríos: llamadas de caprípedos ahítos de racimos maduros, cerca de las ninfas que ríen en los ríos felices.

Voces han pronunciado los nombres olvidados de guerreras, inefables siringas suspiran en los aires, el viento transporta rumores antiguos de plegarias, una sombra olímpica llena los cielos desiertos.

Y la virgen, a la espera de gloriosos efebos, se ofrece espléndida y desnuda a los besos triunfales. Entonces los jefes y los ancianos guardianes de las glebas la rechazan con paños y hoces.

—¡Vete! Tenemos miedo de tus ojos llenos

de aurora. Nos devolverías los viejos sueños perversos, soñaríamos por tu causa y veríamos otra vez el universo oscurecido por tinieblas de amor.

Y las mujeres, abandonando los prados y la fuente, dejando los claros husos y los vasos de miel, persiguen entre aullidos a la extranjera altiva que mancha el país con un perfume celeste.

En los valles resuenan clamores de combate, estremecimientos trágicos sacuden los bosques y, como en las rojas tardes de las refriegas antiguas, las muchachas de fuertes brazos corren por las mieses.

¡Victoria! Una prostituta que mira al cielo con ojos malignos arrastra ahora el cuerpo sagrado de la virgen asesinada; la sangre sobrenatural turba los lirios de los campos.

Cae la noche; los cielos florecidos de claras estrellas resplandecen como un prodigioso jardín. Las muchachas de corazón frío han sentido crecer su ira bajo el beso de la tarde religiosa.

Su furor se reaviva al olor de las flores dulces, ante el buen rumor de la llanura y las aguas. Bravas, mientras sueltan sus cabellos bermejas, empujan con el pie a la extranjera de los ojos cerrados.

Gozosas de insultar nieves luminosas, muerden su garganta con ferocidad; se ve brillar en el fondo de las pupilas llenas de odio el orgullo misterioso de mancillar la belleza.

Y todas, colmando de arena e inmundicia la boca que sabía las palabras melodiosas, se vengan con sus manos impuras, en la divina muerta, del amor, de los sueños y de los dioses.

*Abril de 1888.*

George Coşbuc

## El ceñidor de Cosanzeana

Ileana tenía ojos de sol y pelo amarillo, un trigal; tenía un vestido tejido en flor y portaba un ceñidor sobre la faja como no ha habido otro en el mundo.

Era de oro por todas partes, un rayo encendido sobre su figura. Por la noche alumbra como el fuego, y en el ceñidor está sujeta la suerte de la muchacha como lo está en los talismanes.

Estaba encantado. Si lo perdiera, su suerte se perdería para siempre, las flores ya no la acariciarían ni encontraría sombra en el bosque verde, y los veranos le serían fríos.

Pero el santo Sol acecha el día entero el ceñidor: lo robaría, que él hace mucho que se ha aficionado a la muchacha, pero ella no quiere enterarse, y él ahora se vengaría.

Ella pasa con dulce despreocupación por las vegas floridas y duerme en los valles, y tiene al viento de guardián: su vida entera le parece un sueño y se burla de los mozos.

Pero el Príncipe Azul aparece sonriente y, cruzándose en su camino, bastante sentía desde entonces la hermosa muchacha que nuestra vida no nos es dada por mor de las flores de las vegas.

¡De sus ojos azules de chicoria, por su seno blanco de campanilla fluyen ahora cálidas lágrimas! Le duele tanto el corazón de amor que se muere, pero el Príncipe Azul, ay, ¡cómo es!

—¡Tanto amor loco! Yo no lo siento, tú no lo entiendes. ¿Para qué te sirve tu ensueño? ¿Quieres que lo soñemos juntos? Entonces, ¡suéltate tú el ceñidor!

Ella tiembla sonriendo y gime:

—¡Quieres mi suerte entera!

Ella solo teme por el ceñidor, que los enemigos encontrarán entre tanto la ocasión de arrebatárselo.

—¿Por qué tienes miedo? Nos escondemos en la oscuridad del bosque sombrío, bajo

los abetos mudos, donde ninguna mirada humana puede penetrar, ni tampoco las flores de secreto perfume.

Así le dice él una y otra vez para calmar su cuidado, y su cuidado se deshacía ardiente: a menudo, los días de verano, se esconden en el bosque moza y mozo.

Se han escondido tan bien que ni flor ni mirada humana los han entrevisto, pero entre las ramas adormecedoras, desde el cielo, un solo rayo de sol ha caído sobre el ceñidor y lo ha robado.

Entonces Ileana siente que le arde el llanto en los ojos; mira en torno buscando el ceñidor y palidece su rostro encendido, porque el ceñidor no se encuentra por ninguna parte.

Y, mientras ella vierte desesperada un llanto amargo, caliente arroyo, manaba del cielo clara lluvia y, entre lluvias, brillante, aparece el hermoso ceñidor, de lluvias rociado.

Y en los cielos, el viajero Sol se reía a carcajadas repetidas y por los aires flotantes lanzaba flechas vengativas a lo largo del robado ceñidor.

—¡Ay, ceñidor mío! —gemía la niña—. Tanto me lo temía yo, pero el Príncipe Azul me lo ha desceñido.

Y luego lloraba, mayor pena, y después se perdió en las tinieblas.

Desde entonces, es igual el ser, pero no hay muchas de las cosas que hubo. Hoy no está Ileana en ninguna parte; apenas vive en la memoria de los cuentos de dulce sentido.

Mientras, el Sol, en los aires llenos de su sonrisa ardiente de fuego, te ha olvidado, Ileana, pero el ceñidor, cuando se le ocurre, se burla de ti aún hoy.

Si has muerto, hermosa muchacha, el ceñidor robado siempre está vivo: cuando llueve en verano, a veces aparece un ceñidor de fuego en el cielo, y lo llamamos arcoíris.



Gian Fontana

## **El hada** Canto de las muchachas

Allá arriba, en las grutas y cornisas herbosas vivían las haditas. Sobre sus hombros se agitan como oro viviente sus gráciles rizos.

Y ellas hacen crecer el pasto en mayo, hacen crecer las flores en las laderas. Las vacas, hermosas y gordas, rumian en su pradal.

Y en el collado está el pastor y toca la trompa a través del valle. Toca y toca en una trompa, despertando a la tierra.

La hadita, temblándole el corazón, escucha cómo seduce. Resuena en el aire como un día de pleno sol, revoloteando con ala ligera.

Y acude al lindo prado del pastor, en la colina. Este ve a la pequeña y toca tan claro que se inclinan montes y bosques.

Pero cuando se sienta ella a su vera en el

collado, la agarra el pastor y se la lleva con grandes hurras abajo, a la cabaña de sus compañeros.

Estos le cortan los rizos de oro a la pobre hadita. Ya no tiene ninguno, la pobre hadita.

Las hadas todas se lamentan a voces y abandonan rápidamente las brañas. Se seca el pasto en el pradal y atruenan pesadas tormentas.

A veces, en noches pesadas y oscuras, se oye a la pequeña engañada. Se lamenta en las alturas por sus rizos de oro, y la tristeza embarga el valle entero.

A veces también se oye al pastor, el pobre ingrato. Su corazón está triste, no encuentra paz, y ya no es fértil la braña.

# Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres *ficciones científicas*



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción y la traducción, 2020

La expresión «ficción científica», que es la construcción natural en castellano para lo que se suele denominar mediante el calco del inglés «ciencia ficción», se compone de dos elementos, uno sustantivo, que es la «ficción», y otro adjetivo que lo califica, «científica». En la literatura, la «ficción» está constituida por cualquier texto escrito (los orales interesan a la llamada «oratura») que genere un mundo posible donde se produzcan eventos imaginarios, y es una construcción de carácter artístico que no se espera que sea objetivamente cierta. Los mundos ficticios literarios se crean a través del lenguaje, y a menudo a través de macrodispositivos retóricos preexistentes, esto es, géneros discursivos como la novela o el drama, que son sus vehículos principales en la ficción literaria actual. Sin embargo, la ficción se puede expresar a través de dispositivos no novelescos e incluso carentes de narración alguna. Hay obras ficticias escritas íntegramente con diversos discursos prescriptivos, desde códigos legales hasta instrucciones, y también otras muchas más en las que el discurso predominante y característico es el descriptivo, como es el caso de aquellos creados como paisajes fantásticos puros, de los que se han evacuado los sucesos y, por lo tanto, el tiempo y la consiguiente narratividad.

Otra manera de escribir ficción se relaciona con el adjetivo que la acompañaba arriba.

Aunque nuestro objeto, meramente literario, hace innecesario aquí dilucidar qué es la ciencia, o qué ciencias son verdaderamente «científicas», tanto las humanas (geografía, filología, etc.) como las formales (matemáticas, lingüística) y las naturales (biología, física, química, etc.) tienen en común el hecho de que su expresión textual obedece a unos parámetros determinados y crecientemente fijos al menos desde el siglo XIX, de manera que su discurso, esto es, su forma retórica, es fácilmente reconocible para cualquier lector que consuma este tipo de textos. Aunque la manera en que los hallazgos, teorías y hechos se presentan en libros y revistas dedicados a la ciencia no es completamente uniforme, un tipo de discurso puramente expositivo prevalece ahora en la mayoría de las ciencias formales y naturales, si bien el discurso argumentativo, además de contener un mayor grado de variedad retórica y ornamentación estilística, también puede ser importante en las humanas. Con todo, el texto científico se presenta normalmente en todas ellas como desprovisto de cualquier subjetividad, así como de cualquier autorreferencialidad literaria, al ser idealmente tan solo un vehículo lingüístico transparente al servicio de la exposición fidedigna de una pura realidad, externa y anterior. Nada más alejado, pues, de la ficción, que presenta una realidad que es, por defini-



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

ción, imaginaria y, por lo tanto, interna e inexistente fuera de la mente del autor y, luego, de sus lectores, hasta el momento en que toma forma por primera vez a través del lenguaje (u otros procedimientos no considerados aquí, como las imágenes). Pero la ficción suele  *fingir*  ser real y consignar un estado o unos sucesos de los que la obra no sería sino un reflejo fiel, como en el juego de los niños que convienen en creer en la realidad de los actos externos que fingen mediante su imitación. Es el «efecto de realidad» señalado por Roland Barthes y que, por razones históricas, solemos identificar en Occidente con la estética llamada «realista», sin tener en cuenta que se emplean desde hace milenios otros procedimientos de «fingimiento» ficcional quizá más eficaces. La adopción del discurso científico para generar ese efecto de realidad es uno de ellos.

La paradoja que entraña la utilización de ese discurso para crear entes ontológicamente opuestos a su objeto normal, que es la realidad empírica, ha sido una persistente fuente de malentendidos, porque el propio prestigio de la ciencia hace que creamos como realmente existente y no imaginado, todo aquello que se nos presenta mediante la escritura científica, a no ser que haya en el texto marcas claras de ficcionalidad de orden semántico o pragmático. Una marca pragmática es, por ejemplo, su publicación en un libro o periódico de carácter literario, lo que nos avisa metonímicamente de que el discurso científico del texto es voluntariamente fingido y que tan solo persigue jugar a convencernos de que no es ficción. Marcas semánticas son aquellas que nos indican que lo expuesto se opone a las leyes naturales, de manera que su existencia solo puede tener lugar en un universo ficticio, por ejemplo, cuando se nos ofrece una historia pretendidamente objetiva de sucesos futuros como si ya hubieran ocurrido, un procedimiento que a veces se utiliza en la literatura de anticipación.

Cuando estas marcas de ficcionalidad se disimulan en el texto discursivamente cientí-

fico, pueden darse situaciones de incomprensión del carácter ficcional de dicho texto. Un ejemplo célebre es la historia de la Atlántida que Platón expuso empleando el discurso creado por Heródoto para comunicar su saber geográfico e histórico (a veces, también mítico) del mundo real fruto de su «investigación», que es lo que significaba primitivamente «historia». Una vez consagrado e imitado su discurso historiográfico durante los siglos posteriores, la aparición del cientifismo positivista y la separación neta que impuso entre el discurso literario y el científico han hecho creer a no pocos discapacitados hermenéuticos que la fantasía narrada por Platón mediante el discurso historiográfico, como si fuera un pasado verosímil, tenía que ser la exposición de una historia realmente ocurrida, al menos en sus líneas generales, y por eso siguen buscando la Atlántida por todo el planeta. En cambio, a nadie en su sano juicio se le ha ocurrido nunca creer que las aventuras de Don Quijote tuvieron lugar realmente, simplemente porque Cervantes sí utilizó el discurso novelístico, aceptado siempre como ficcional, pese a que las aventuras de ese hidalgo-caballero en la Mancha son probablemente más verosímiles que las intrigas políticas de la Atlántida, que es un lugar de tipo épico-fantástico en el que incluso los dioses son personajes.

El modelo platónico no solo ha inspirado locuras científicas, sino también emulaciones propiamente literarias, a veces también de aspecto igualmente épico-fantástico. En ellas, el triple discurso empleado magistralmente por Platón, que combina en su relación de la Atlántida las tres clases de escritura correspondientes a las tres grandes ciencias humanas de la Antigüedad, cuyos mismos nombres indican el carácter central que tiene en ellas, precisamente, la escritura (*grafía*). Se trata concretamente de la geografía o exposición de lugares y de sus habitantes, incluidas sus costumbres; la historiografía o exposición de lo ocurrido en una sociedad humana en los



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

tiempos en que solo los seres humanos actúan (salvo ocasionales prodigios), y la mitografía o exposición del origen de las cosas (naturales y artificiales) en un pasado legendario protagonizado por dioses, héroes semidivinos y otros entes sobrenaturales. Los discursos de una o varias de estas ciencias o, si se prefiere, saberes de orden clásico o humanístico (las humanidades de la tradición intelectual de Occidente) han dado origen a nuevas obras de ficción escritas como si no lo fueran. Aunque hay ejemplos en la Edad Media (por ejemplo, la *Historia Regum Britanniae* [*Historia de los reyes de Britania*], de Godofredo de Monmouth) o Moderna (por ejemplo, el *Libro áureo de Marco Aurelio*, luego llamado *Reloj de príncipes*, de fray Antonio de Guevara, cronista oficial del rey Carlos I de la Monarquía Española), este tipo de ficciones se hizo más frecuente después de que se consolidaran su categoría científica y el discurso objetivo correspondiente en el mundo académico, sobre todo del siglo XIX en adelante. De manera análoga a cómo la filología positivista, que había denunciado el fraude de textos inventados o ampliamente manipulados que habían pretendido ser traducciones o ediciones de obras orales o escritas preexistentes, no impidió, sino que más bien impulsó a modo de desafío literario, la aparición de obras de ficción filológicamente tan perfectas como «Origines du journal: l'Île des Diurnales» [*Orígenes del diario: la Isla de los Diariales*] (1903), de Loyson-Bridet (seudónimo de Marcel Schwob, 1867-1905), así también la geografía, la historiografía y la mitografía positivistas convivieron con sus equivalentes fictivos, aunque estos presentaran a menudo unas marcas de ficcionalidad indiscutibles que orientaban la lectura lejos de la posible impresión de fraude, llevándola hacia los terrenos más aceptables de lo lúdico y lo estético, como indican los tres ejemplos que se presentan a continuación. Todos ellos funden contenido ficticio y discurso científico, tratándose, por ello, de *ficciones científicas*.

Antes de que se constituyera en saber independiente, la etnografía o descripción de las costumbres de una comunidad determinada, normalmente exótica, formaba parte de la geografía, que era a la vez física y humana, por lo que los estudios geográficos abarcaban asimismo la descripción de las poblaciones que ocupaban un espacio determinado, con su economía, orden y costumbres, si bien estas solían describirse de manera más somera que en los textos etnográficos modernos, incluidos los ficcionales, como *Voyage en Grande Garabagne* [*Viaje a Gran Garabaña*] (1936), de Henri Michaux (1899-1984), que es muy avaro en información geográfica. La geografía humanística heredera de la Antigüedad (por ejemplo, de Estrabón) ofrecía una visión totalizante de una sociedad en su medio físico y en un momento dado. La ficcionalización de la geografía con fines literarios podía realizarse de varias maneras. Una consistía en presentar un paisaje humano imaginario y describirlo, como ocurre en *La città del sole* [*La ciudad del sol*] (principios del siglo XVII), de Tommaso Campanella (1568-1639), entre otras muchas utopías descriptivas. Otra era describir un espacio puramente alegórico, como el país del sentimiento amoroso de *Carte du royaume d'Amour* [Mapa del reino de Amor] (1659), texto atribuido a Tristan l'Hermite (1601-1655). Asimismo, se podía describir un espacio realmente existente como si fuera un territorio imaginario, de modo que se sometía el paisaje real y explorable a un distanciamiento cognitivo no muy disimilante al propuesto por Darko Suvin como efecto esencial de la ciencia ficción respecto al mundo natural y social empírico. Por ejemplo, entre los papeles del archivo de la población surselvana de Sagogn (Grisones, Suiza) se han encontrado varias descripciones de partes de su término municipal como si fueran islas nuevamente descubiertas, con sus nombres inventados en lugar de los reales, que fueron escritas a principios del siglo XVII siguiendo el modelo de las relaciones de viajes



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

de descubrimientos. El mismo procedimiento seguiría, con un compromiso con la literatura mayor que en los lúdicos papeles de Sagogn, el médico transilvano Pavel Vasici-Ungureanu (1806-1881) en su artículo titulado «Geografia țintirimului» (1840).

Esta «geografía del cementerio», como reza su título, se inscribe en la amplia literatura sepulcral que tan de moda se había puesto en el Prerromanticismo europeo, desde Edward Young (1683-1765) hasta Vasile Bob-Fabian (1795-1836), cuya poesía en verso «Geografia țintirimului» se publicó en 1839 en la misma revista que la prosa correspondiente de Vasici-Ungureanu<sup>1</sup>. Esta no es únicamente una prosificación de aquella, aunque sigue sus líneas generales. Coinciden en ser la descripción del cementerio como un territorio al que llegan continuamente colonos que, una vez instalados, quedan en sus moradas tan mudos e indiferentes a lo que pase a su alrededor como los demás habitantes del país descrito. Pero Vasici-Ungureanu se distingue por haber eliminado cualquier vestigio de primera persona lírica, que interfería en el discurso geográfico del poema original, y por su mayor detallismo y mejor estructuración de su lúgubre materia, a lo que se suma su mayor pericia estilística. Su prosa se caracteriza por su objetividad científica, lo que contribuye a eliminar el riesgo de sentimentalismo en el que cae la inmensa mayoría de la poesía sepulcral prerromántica, incluida la de Bob-Fabian. Aunque lo hace lindar implícitamente con el espacio teológico de la otra vida, Vasici-Ungureanu sitúa el país del cementerio en un espacio de aquí abajo, describiéndolo exclusivamente en términos terrenales y especifi-

cando su localización, su urbanismo y su clima, además de su ordenamiento: en ese país reina una igualdad absoluta entre sus ciudadanos, así como una indiferencia mutua garante de la paz completa, sin que provoque conflictos la llegada continua de nuevos habitantes. Esta imagen eutópica, al menos por contraste con las demás sociedades y naciones de la tierra, se completa con una alusión a su potencia, pues todos los demás imperios, con todos sus habitantes, son sus vasallos, sin necesidad de ejercer agresivamente ese imperio suyo. Esta constatación, expresada con eficaz sobriedad, cierra este estudio cuyo tono objetivo no hace sino subrayar la sublimidad terrible de la realidad simbolizada por el cementerio como concepto geográfico. La ausencia de aspavientos intensifica el efecto emocional del espacio descrito, que adquiere un carácter de ficción científica y lírica a la vez al hacernos presentes el triste destino de reposo e indiferencia que a todos nos espera en ese país sin tiempo ni historia, un país que es solo presencia persistente hasta la reanudación hipotética de su Historia al mudarse todos a un sitio mejor en un futuro ignoto.

Si la permanencia caracteriza idealmente la geografía como ciencia del espacio, es el cambio continuo lo que caracteriza el estudio de la Historia. La historiografía, como ciencia y escritura del tiempo humano, da cuenta de las mutaciones que experimentan pueblos y sociedades sometidos a una dialéctica ineludible de influencias mutuas, pacíficas o violentas. Sobre todo en los orígenes de las civilizaciones, la sucesión de culturas muy variadas en un mismo espacio, tal como las estaban revelando en el siglo XIX la arqueología y la lingüística histórica, dibujaba un panorama de inestabilidad étnica, cultural y política, con personajes colectivos múltiples, que no dejaría de inspirar más adelante la fantasía épica, pues bastaba con añadir a los pueblos conocidos otros inventados, o sustituir los pueblos descubiertos por otros imaginarios, cuyos enfrentamientos podían ser el ob-

<sup>1</sup> Se publicó en *Foaie pentru minte, inimă și literatură* el 26 de febrero de 1840, en la página 72. Su traducción al castellano se basa en su reedición moderna en *Palatul fermecat: Antologia poemului românesc în proză*, antologie, prefață și note bibliografice de Mihai Zamfir, București, Minerva, 1984, pp. 20-22. Agradezco a Ricardo Muñoz Nafria su revisión de la traducción, así como las de los demás textos aquí recuperados, salvo indicación contraria.



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

jeto de epopeyas heroicas que rivalizaran con las antiguas, además de aportar el contexto seudohistórico en el que podían demostrar su valía nuevos héroes fantásticos, como el bárbaro Conan creado por Robert E. Howard (1906-1936) en la década de 1930, y para cuyo universo escribió una ficción explicativa de forma historiográfica titulada *The Hyborean Age* [*La Edad Hiboria*] (1938). Esta sería emulada por otros creadores de universos épico-fantásticos, hasta el muy reciente George R. Martin con su contextualización historiográfica del universo de Juego de Tronos en *Fire & Blood* [*Fuego y sangre*] (2018). A su vez, a Howard precedieron otros, como Teófilo Braga (1843-1924) con su «Epopéia da Lusónia» [*Epopeya de Lusonia*], incluida como un texto semióticamente autónomo en su «narrativa epo-histórica» en prosa *Viriato* (1904).

A primera vista, la recreación de la vida del famoso bandido-héroe de Lusitania, que venció a los romanos en diversas ocasiones y cuya guerr(ill)a de resistencia solo tuvo fin al ser asesinado a traición, es, una novela histórica de tema antiguo, entre muchas otras que se publicaron en su tiempo, cuando las narraciones de esa clase estaban muy de moda. Sin embargo, el extremo nacionalismo anacrónico y retrospectivo de Braga le inspiró una modificación de su molde genérico en un sentido menos arqueológico y más fantástico al elevar a Viriato a una categoría de héroe casi sobrehumano, que tiene más que ver con el futuro Conan que con cualquier caudillo real de la Hispania prerromana. A ello se añade que la novela pretende también recrear el acervo literario y mitológico lusitano (o lusonio, como lo llama Braga como para sugerir que su Lusonia no es la Lusitania histórica). A partir de las fuentes clásicas libremente explotadas, se intercalan en el libro poemas narrativos cantados por diversos personajes y basados en los escasos mitos prerromanos que se conocen gracias a los testimonios griegos y latinos, tales como el tartesio de Gárgoris y Habis. Así recupera una materia épica comparable a la

céltica insular o a la germánica nórdica sin incurrir en un fraude filológico quizá impensable para alguien con arraigadas ideas positivistas como era Braga. Un elemento central de esa materia, y que no es original en gran parte del autor, sería una extensa epopeya (seis mil versos, se dice) sobre las migraciones y luchas que dieron lugar al pueblo lusonio, que un sacerdote lee en unos bastones inscritos con caracteres rúnicos. De esta epopeya solo se ofrece el «argumento», de modo que este texto intercalado pertenece, por una parte, al género discursivo consistente en el resumen en forma de pura narración de una hipotética obra no escrita o desconocida mucho más extensa. Por otra, el contenido del texto es exclusivamente historiográfico, ya que el resumen transcrito por Braga contiene exclusivamente sucesos colectivos, sin personajes individualizados, con toda la objetividad retórica propia de la historiografía. La epopeya de Lusonia es una épica que, discursivamente, no se distingue en nada de cualquier compendio de la Historia de un país, sea este real o imaginario. Es, de hecho, una historiografía épica y fantástica en la medida en que se debe a la imaginación desatada del autor, cuyo interés por grandiosas catástrofes, luchas y sustituciones étnicas se parece mucho más al planteamiento de la Edad Híboria howardiana que a la historia de la Iberia antigua tal como se estaba investigando entonces. Aun reconociendo que su planteamiento étnico era común en un período en que se solían hacer coincidir lenguas y razas, la etnoarqueología, que entonces se consideraba un saber científico, con todos sus arios, turanios, semitas y sus contraposiciones esencialistas entre Oriente y Occidente, que el mismo Braga había tornado en miniepopéya en verso en la sección de epohistoria primitiva titulada «Os séculos mudos» [*Los siglos mudos*] de su gigantesca *Visão dos tempos* [*Visión de los tiempos*] (1894 en su versión definitiva), solo es su punto de partida en la narración sobre Lusonia. En esta, la historia del pasado más lejano de la Península Ibérica prefigura y prepara, con su ejemplo, la



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

gran empresa que el autor confía a la nación portuguesa, que no es otra que volver a expandirse por el mundo y obrar pacíficamente por la constitución de una Confederación de Pueblos que instituya la plena solidaridad entre los seres humanos. El nacionalismo se torna así en paradójico universalismo y la historia, en profecía, sin abandonar en ningún momento la grandiosidad deseable en tan alta empresa, y de ahí la perspectiva épica adoptada, que hoy podemos leer como un experimento literario de *fantasy* temprana. De hecho, *Viriato* se ha reeditado por primera vez, y en dos ocasiones<sup>2</sup>, tan solo en nuestro siglo, cuando la fantasía épica es una modalidad ficcional de amplia aceptación popular.

En 1904, el *Viriato* de Braga, precursor del Conan de Howard, llegaba tal vez demasiado pronto, aunque pudiera entenderse su fascinación por aquellos pueblos de un pasado lejano, dada la atracción que ejercían por entonces los descubrimientos arqueológicos y orientalistas que no cesaban de sucederse en aquellos tiempos de desciframientos de escrituras y lenguas antiguas distintas a la tríada clásica de hebreo, griego y latín. Estos desciframientos habían sacado a la luz nuevas historias, por ejemplo, en Egipto y Mesopotamia, y también nuevos mitos, que entonces empezaron a estudiarse científicamente y a presentarse al público europeo mediante escritos de divulgación o traducciones comentadas de las fuentes mitográficas originales. Gracias a ello, parnasianos universalistas como Leconte de Lisle pudieron explotar poéticamente mitologías recién reveladas como la polinesia, la finesa y, sobre todo, la hindú, cuya inmensa riqueza inspiró a numerosos poetas de temas mitológicos. Junto a estas versiones literarias de mitos paganos de la India, algunas de ellas hechas también en España (por ejemplo, el

notable epilío de Luis Valera «Santa», publicado por primera vez en 1875), el hinduismo hizo sentir su influencia religiosa en el contexto del irracionalismo decadente de la *Belle Époque*, cuando proliferaron ocultismos, teosofías y, en general, las muestras de admiración hacia la espiritualidad hindú, supuestamente superior a la occidental. Precisamente en los tiempos en que los positivistas habían entablado una batalla sin cuartel para liberar la cultura de oscurantismos de raíz religiosa, la India y sus mitos venían a ofrecer una alternativa al erosionado cristianismo que bien podía considerarse tan irracional o más que la religión que así se sustituía. Por eso, no es de extrañar que un positivista notorio como Pompeu Gener atacara la moda hinduista con las siempre eficaces armas de la sátira y el humor en un texto que se presenta como la traducción crítica, con notas, de una presunta mitografía india de asunto cosmogónico.

En 1901, la revista *Juventut* sorprendió a sus lectores con la revelación de «Una teogonía india»<sup>3</sup> [Una teogonía india], supuestamente traducida al catalán por Gener a partir de la versión inglesa de un libro sagrado encontrado en un monasterio por un amigo suyo, funcionario y militar amigo destinado en el *Raj* victoriano. Las graciosas ilustraciones de Apel les Mestres que lo acompañaban eran un primer indicio de que el texto, presentado en forma aparentemente ortodoxa desde el punto de vista filológico, era una broma. Esta impresión la confirman las notas, preñadas de flagrantes anacronismos y de alusiones festivas a realidades contemporáneas. Además, el texto traducido, en cuya versión en versículos abundan los paralelismos y el polisíndeton, parece estilísticamente más hebreo que hindú. En cambio, su tenor sí recuerda la India, no solo por los dioses que aparecen, sino también por la insistencia en lo sagrado de la división en castas o las elucubraciones pseudofilosóficas sobre el todo y la nada. Sin embargo, un conocimien-

<sup>2</sup> El texto de la traducción se basa en la mejor realizada de ambas: Teófilo Braga, *Viriato*, prefacio de Adriano Moreira, Lisboa, Clube do Autor, 2019, pp. 236-239. Agradezco a Rubén Molina Martínez su atenta revisión del texto.

<sup>3</sup> *Juventut*, 47 (3.1.1901), pp. 8-13.



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

to somero del hinduismo impediría aceptar como genuinas la introducción del Buda o la confusión entre lamaísmo, hinduismo y jainismo en el lugar donde se habrían encontrado las presuntas escrituras sagradas. Solo cabe interpretar el texto como una parodia. Su empleo del discurso mitográfico es formalmente impecable, ya que incluso aparecen los comentarios explicativos que suelen flanquear la producción religiosa hindú, en la que es común que a sus pasajes primitivos de carácter mitográfico, teológico o ritual se superpongan los comentarios y los comentarios de los comentarios, y así sucesivamente, sin introducirse una separación neta entre original e interpretación, al uso cristiano. En cambio, su tenor es claramente burlesco, como indican los continuos juegos de palabras que persiguen la comicidad, así como los anacronismos voluntarios que abundan en la supuesta escritura sagrada. Estos anacronismos remiten a preocupaciones ideológicas y sociales contemporáneas, desde el racialismo de las divisiones de los pueblos de la Tierra según el supuesto color de su piel hasta la cuestión social, protagonizada por la división en castas, cuya justificación sagrada sirve para denunciar indirectamente los abusos de las clases dirigentes, sobre todo del clero y sus piadosas añagazas para mantener resignados a los trabajadores de la casta productiva.

Pese a la genuina base hindú, estos anacronismos, junto con las invenciones añadidas por Gener, convierten el texto en un curioso ejercicio de mitografía fictiva o, si se prefiere, de *mitopoiesis* integral, en la medida en que la cosmogonía propuesta y su desarrollo abarcan todo un mundo mítico coherente, a diferencia de las creaciones mitográficas anteriores, que se solían limitar a añadir detalles a una mitología patrimonial, en serio o con un enfoque paródico afín al de Gener, como es el caso de «Na Arca: Três capítulos inéditos do *Gênesis*» [*En el arca. Tres capítulos inéditos del Génesis*] (1878; *Papéis avulsos* [*Papeles dispersos*], 1882), de Joaquim Maria Machado de Assis

(1839-1908). Gracias a su ambición totalizante, la mitografía de Gener puede considerarse un curioso precedente de *The Gods of Pegāna* [*Los dioses de Pegana*] (1905), de Lord Dunsany (1878-1957), que es la primera mitografía, escrita también utilizando el estilo bíblico, en que se presenta una mitología imaginaria completa. No obstante, esta afirmación no debe entenderse en un sentido valorativo. El texto de Gener no tiene apenas pretensiones literarias y así lo reconoció él mismo implícitamente al no esforzarse por escribir una versión en castellano, a diferencia de lo que haría con otros textos festivos suyos en *Del presente, del pasado y del futuro* (1911). En esta colección recogió, como segundos originales, casi todos los textos de ficción aparecidos en los dos volúmenes de *Pensant, sentint i rient* [*Pensando, sintiendo y riendo*] (1910 y 1911), pero no «Una teogonía vishnuita» [*Una teogonía visnuita*], nuevo título de «Una teogonía india»<sup>4</sup>. Como Gener sí reescribió algunos que presentaban en el original catalán difíciles juegos lingüísticos, cabe creer que no fueron estas dificultades de lengua el único motivo de la omisión. Es una pena para la literatura en castellano que no la enriqueciera de este modo, y que ahora tengamos que ofrecer en su lugar una traducción que apenas pueda hacer justicia a la gracia original de esta parodia mitográfica. Valga la tentativa como mero testimonio de la compatibilidad de la escritura científica y la ficción épico-fantástica desde sus inicios modernos en la Europa latina, tal como demuestran los tres textos que siguen.

<sup>4</sup> La traducción castellana sigue la edición definitiva, no reeditada hasta ahora en catalán, pero que puede leerse en línea: Pompeius Gener, «Una teogonía vishnuita», *Pensant, sentint y rient: Aplech d'escrits selectes*, 2, Barcelona, Millá, 1911, pp. 117-131. En la página 115, el título aparece como «Antich poema del Idostan» [Antiguo poema del Indostán]. Las notas del traductor en su versión del supuesto libro sagrado son todas de Gener. Por su interés y el suplemento de significado que aportan, se restituyen en la traducción, entre corchetes, los dos pasajes principales de la versión de *Juventut* suprimidos en el volumen mencionado.



Pavel Vasici-Ungureanu

## Geografía del cementerio

El cementerio es un país pequeño, pacífico, situado bajo la banda de Medianoche. Al poniente limita con la tarde de nuestra vida, y al oriente con un país hermoso y afortunado, aún desconocido.

La cifra de habitantes es considerable y no deja de aumentar, porque quien se naturaliza ciudadano del país no muere ya. Su suelo es yermo, frío y húmedo. Posee pequeñas losas en gran número y, aquí y allá, se abre un valle lo bastante amplio como para recibir a cada ciudadano nuevo con su casita. No tiene ríos, sino que el rocío del cielo y las lágrimas de las penas lo riegan. Su aire es gélido y sus vientos, llamados suspiros, estremecen a quienes entran en él. Una de las plantas que allí crecen, si lágrimas caen sobre ella, es el nomeolvides, pues solo medra en el agua.

El pueblo de este país es muy especial. Todos son mudos y tan solo de vez en cuando se exhalan de sus profundas casitas algunas pa-

labras demasiado importantes. No se construyen allí ciudadelas, sino que cada uno vive en su cabañita, sin prestar atención a su vecino ni a lo que ocurre a su alrededor.

No tienen dirigentes ni soberanos, porque son todos iguales. Todo el tiempo que han vivido en este país, lo han hecho serenos y en paz, y residen allí desde hace mucho y parece que seguirán así por mucho más tiempo. Sin embargo, se dice que alguna vez se levantarán todos para buscarse otro país mejor.

Todos encuentran asiento en el país, salvo los suicidas, que se introducen a viva fuerza, o los condenados que llegan enviados por algún juez, porque a estos no se los recibe allá.

Las insignias de este país se limitan a una simple cruz, y su nombre es cementerio. Su poder es grande, porque todos los imperios y los principados, con todos sus súbditos, le están sometidos.

Teófilo Braga

## Epopéya de Lusonia

Un gran mar glacial cubría Europa, desde el polo hasta los Urales, y se extendía sobre los territorios hoy ocupados por naciones que erigieron dólmenes y construyeron murallas y ciudades con los bloques erráticos arrastrados por las nieves, que se deslizaban desde las altas montañas.

Las nieves eternas, al bajar de los montes de Europa occidental, fueron esparciendo en una marcha lenta, que duró siglos, esas morenas que bordan las orillas de los lagos, las costas del océano Atlántico, allí donde se desprendieron de los glaciares. Todos los grandes valles habían quedado repletos de hielo, que desbordaba por las llanuras. Esos enormes glaciares se habían extendido desde los montes de Europa central, arrastrándose, destruyendo las especies vegetales y ahuyentando los animales gigantescos, que se refugiaban en las cavernas o buscaban otros climas. En los claros no cubiertos por el hielo habían conseguido vivir algunos animales y pequeños grupos humanos, en lucha contra las inclemencias de la naturaleza; aparecen asentamientos humanos en las Galias, Britania, Italia y Germania, y es en esas zonas desbordadas por el hielo donde se fueron creando las razas de Europa, que se iban constituyendo en naciones poderosas, con sus diversas lenguas y sus diferentes costumbres, religiones y sociedades, tales como los hiperbóreos, formados por los protoescitas, los escitas, los sármatas, los partos, los germanos, los galos y los bretones. Fueron ellos quienes descubrieron la gran constelación austral de la Osa e iniciaron las labores de la agricultura y la navegación.

Las estrellas de la Osa Mayor, siete en número, como los bueyes que tiran de los pesados carros llamados *triones*, recibieron la designación de *septentriones*. El hombre representó en el cielo los actos de su vida te-

rrestre; el Sol fecundador de la estación estival se representó como el *Toro*, o el dios Tor de los pueblos germánicos, y el mugido del trueno *Torana*, como el de un toro que brama. Y la navegación, que se hacía entre los lagos, se completaba con ayuda de los triones, que transportaban las barcas en carros de un punto a otro. Por ese doble modo de navegar, llamaron a ese pueblo aventurero *gansos* o *liguses*, los patos de los lagos. Así se hizo célebre en todo el mundo la fuerte raza de los navegantes, los *liguses* o ligures, que formaron ligas o hansas marítimas, protectoras de sus viajes remotísimos, cuando transportaban por el Atlántico y a través de Europa los bloques de ámbar amarillo y el estaño de las islas Casitérides.

Aquellos pueblos de la región septentrional de Europa, que se llama Escandinavia, vivieron durante mucho tiempo a orillas del mar, y se los conocía por el nombre de *Hombres del Agua*, que en sus lenguas se decía *Soma-lassed*, *Sabme-lassed*. Por el litoral occidental de Europa fue bajando ese pueblo hacia el sur, y ocupó las regiones de Hibernia y Britania, y en Hispania fundó el gran Estado de *Lusonia* o tierras de Lez, que fueron llamadas *Anda-Lecia*, *Cale-Lecia* y *Lusitania*.

Por su audacia al aventurarse a explorar el Mar Tenebroso, las otras razas los llamaron los *atlantes*, de Atl, denominación del agua; y, a bordo de sus embarcaciones de dos proas, impulsadas por remos, a las que llamaban *kamares*, extendieron sus expediciones a las islas perdidas en el medio del Atlántico, descendieron a lo largo de la costa occidental de África, alcanzaron otro continente o Nuevo Mundo de América, penetraron en el Mediterráneo hasta Egipto y, subiendo por el golfo Pérsico, llegaron hasta Caldea y la India.

Esos pueblos ribereños, o de *Lez*, y pro-



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

piamente marítimos o atlánticos, llevaron los conocimientos de la astronomía, fijados en su zodíaco o «simbolismo zoomorfo de las constelaciones observadas en el año sideral», a esos pueblos de América, Egipto, Caldea y la India. Por esa razón se adora en Egipto el símbolo del *Toro* con el nombre de Ser-Apis, y, en la forma *Shor*, el becerro de oro, en Palestina; con el nombre de *Tauro* lo designaron los caldeos, los sirios y los griegos. Por ese símbolo de la constelación del *Toro* es por lo que la civilización de la raza iniciadora de los ligures se denominó *turana*; todos esos pueblos de Oriente adoptaron el zodíaco occidental, sin darse cuenta de que, por la evolución milenaria de los equinoccios, el signo del *Toro* había dejado de coincidir con el inicio del año estival.

Contra la raza ligur se ejerció desde Oriente la presión de otros pueblos. Las gentes de Irán, que adoraban el fuego espiritual representado por Mitra, reaccionaron contra la representación del fuego terrestre o el *Toro*, sacrificado por Mitra, o contra el *Turán*. En Europa, los celtas y los iberos, los jonios y los fenicios, los cartagineses y los romanos fueron atacando a su vez a la raza de los ligures y, por las invasiones por tierra y la piratería en los mares, casi apagaron el nombre y la civilización de los ligures en Europa. Los iberos, que habían llegado desde África cuando Europa estaba aún unida a ella por un istmo, la expulsaron de la vertiente occidental de los Pirineos, donde habían encontrado refugio en la Edad de Hielo, dado que sus glaciares se habían detenido ante esa cordillera; los celtas rubios y corpulentos la atacaron en la Galia transalpina y en la cisalpina; los fenicios se apoderaron de los periplos de sus navegaciones atlánticas mediante la piratería, y los jonios les robaron los poemas en que celebraban las temerosas aventuras del mar. Las

luchas guerreras y el imperio de las civilizaciones militares hicieron olvidar la civilización agrícola y las navegaciones de los pueblos ligures. Entre el Oriente y el Occidente se produjo una separación, y olvidaron que eran solidarios en la Historia.

Una tiniebla inmensa cayó sobre el mundo después de la Edad de Hielo; la fuerza bruta prevaleció sobre la ciencia, la guerra de devastación y de conquista sobre la labor pacífica de la agricultura. La misión civilizadora de los ligures, iniciada en América, en Egipto, en Caldea, en la India, ¿quedará interrumpida para siempre?

Ante la extensión y el prestigio de los imperios militares, parece que la acción de la fuerza bruta es definitiva. Sin embargo, la razón y la paz han de triunfar un día; Occidente tiene que restablecer su antigua solidaridad con Oriente. Es esa la misión y el futuro glorioso de Lusonia.

Esta rama, ciertamente la más tenaz del tronco amputado de la luchadora raza de los ligures, al resistir en Hispania contra los iberos, contra los celtas, persas, fenicios, cartagineses y romanos, habrá de reorganizarse un día, a través de todas las crisis, como nación, y su poder derivará del regreso a la primitiva capacidad de la raza: retomará las grandes navegaciones del Atlántico; reocupará con sus colonias laboriosas América; fundará un vasto imperio en la India; dominará en África y, antes que ningún otro pueblo, rodeará la Tierra, afirmando otra vez la supremacía pacífica como destino de la civilización occidental. Defender la autonomía de Lusitania es empujarla a realizar este incomparable destino, ampliando mediante la actividad pacífica la antigua Liga Hanseática en una Confederación de los Pueblos, en la solidaridad humana.

Pompeu Gener

## Una teogonía visnuita

Un amigo mío, Sir Jorge Shelly, subsecretario del Gobierno militar de Bombay en la India, tras ser nombrado comandante de un regimiento de indígenas y haberse tenido que marchar a ejecutar ciertas obras de fortificación en la frontera del país de Cachemira, se dedicaba, en los momentos que tenía libres, a visitar los *gompas*, o sea conventos de la secta de los *jainas*, que es muy anterior a la budista y que, como esta, es una derivación del culto visnuita.

Un día, uno de los *lamas*, o sea monjes *jainas*, viendo la curiosidad de mi amigo por los libros sagrados de la India, y habiéndolo encontrado sumamente simpático por la bondad de su carácter y el respeto en que tenía las creencias del país, le dijo que, si deseaba instruirse en los libros sagrados de los que derivaba la religión que ellos profesaban y si quería saber la verdad sobre la Creación y la existencia de los hombres, le presentaría al Gran Lama, quien tenía cerrados, bajo siete llaves y en un sagrario de oro situado en la espalda de una colosal estatua de Visnú, los Libros Santos de su religión.

Efectivamente, se hicieron las presentaciones y, después de mil ceremonias que sería enfadoso relatar aquí, el Gran Lama, tras cubrir a Sir Shelly con un velo sagrado y hacer que se descalzara y lavara los pies con aguas de aromas, lo introdujo en el sagrario y le enseñó el primer libro, titulado *Del origen de todas las cosas*, libro que debió de dictar la propia voz de Brahma al primero de los *jainas*.

Sir Jorge Shelly, que conoce muy bien el sánscrito, y además el prácrito, el pali y el jalmi, pudo leer el libro, y después de haberse lo fijado en la memoria por un sistema nemotécnico, lo tradujo, una vez en su celda, al inglés, cuya segunda traducción al castellano les ofrecemos a continuación, rogándoles que

le presten atención, dada la importancia de esta antigua Teogonía<sup>1</sup>.

LIBRO DEL ORIGEN DE TODAS LAS COSAS  
Y DE LOS HOMBRES Y DE ALGUNAS COSAS MÁS  
*Escrito bajo la inspiración reluciente  
de Brahma por el GRAN CATAPASTAS,  
con comentarios de Koffis y Mohfis  
y notas de Fardasa*

Lema sacro:  
*Thodo oro o Todho*

### I

Al principio de todo, el TODO, ya era todo.

.....

Y todo estaba dentro del TODO.  
Y no había nada fuera del TODO.  
Ni nada era nada en nada del TODO<sup>2</sup>.  
Solo era el TODO.

### II

El TODO estaba casado con la TRANQUILIDAD.

Y como la Inconstancia<sup>3</sup> es la ley de TODO, el TODO se cansó de la TRANQUILIDAD, a causa de la esterilidad de su unión con ella.

Y empezó a moverse.  
Y del TODO fue saliendo todo.

<sup>1</sup> Observaremos que quien anotó el poema sagrado que traducimos debía de ser un persa o indio moderno, pues añade alguna nota en italiano e incluso en inglés. En cuanto a los comentaristas, deben remontarse a una época poco distante de la de los sofistas de Grecia; como mínimo, es evidente que recibieron alguna influencia de estos. (*Nota del traductor.*)

<sup>2</sup> ¡Nada, hombre, nada! (*Nota de Fardasa.*)

<sup>3</sup> *La costanza è tiranna del cuore!* (*Ídem.*)



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

COMENTARIO:

*Koffis*. El matrimonio fue estéril.

*Mohfis*. El divorcio fue fecundo<sup>4</sup>.

### III

Lo primero de todo que salió del TODO fue el *Terreno*, seco como el desierto<sup>5</sup>, duro como las rocas, arenoso como la playa.

Y, viendo el TODO que estaba solo, creó el *Agua*.

Y el *Agua* ligera se perdió de amor por el *Terreno*.

Y, loca de amor, se extendió sobre él.

Y, ¡cosa extraña!, el *Agua* quedó fecundada.

Y el *Terreno*, también.

### IV

Y pasó el tiempo<sup>6</sup>.

COMENTARIO:

*Koffis* y *Mohfis*. ¿Por dónde?

Y el *Terreno* parió las *plantas*<sup>7</sup>.

Y el *Agua* concibió los *peces*.

COMENTARIO:

*Koffis*. Pero no los parió.

*Mohfis*. Porque todavía los lleva dentro<sup>8</sup>.

### V

Entonces, viendo el TODO que ya se habían fecundado mutuamente, separó el *Agua* del *Terreno*.

<sup>4</sup> Como en todo. (*Ídem.*)

<sup>5</sup> Aquí hace referencia el autor al desierto de Sarah Bernhardt. Hacia occidente hay dos Sarahs célebres, Sarah Bernhardt y Sarasate. (*Ídem.*)

<sup>6</sup> Pero no bailó Juana. (*Ídem.*)

<sup>7</sup> Menos las de los pies. (*Ídem.*)

<sup>8</sup> Y los pescadores hacen de comadronas. (*Ídem.*)

Pero el *Terreno*, solo, estaba triste.

Y, sola el *Agua*, bramaba de coraje.

Y el TODO, todo compasivo, les envió en seguida el *Aire*, para que acariciara con suave aliento al *Agua* y llevara la humedad de esta al *Terreno*, como recuerdo de sus pasados amores, refrescándolo porque se estaba abrasando.

Y el *Terreno* pedía más, más y cada vez más, pareciéndole sabrosísima.

Y el *Aire* cogía el *Agua* a caballo y la llevaba al *Terreno* en cuanto la necesitaba.

Y volvía a buscarla para descargarla después en su inmensa morada del Mar profundo, tan pronto como el *Terreno* quedaba satisfecho.

COMENTARIO:

*Koffis*. El aire era lo ordinario del Universo.

*Mohfis*. ¡Qué ordinario más fino!

### VI

.....  
Con tales contactos, el *Terreno* se volvió aguado.

Y el *Agua*, terrosa.

Y el *Terreno* quiso producir seres como el *Agua*.

Y el *Agua*, seres como el *Terreno*.

Y el *Agua* tuvo plantas.

Y el *Terreno*, animales<sup>9</sup>.

### VII

.....  
Todo esto pasaba todavía a oscuras.

Entonces el TODO, viendo la oscuridad de todo, creó la *Luz* con un rayo de su omnipenetrante mirada.

Y el *Aire*, herido en lo más íntimo, tuvo ce-

<sup>9</sup> Y en abundancia. (*Ídem.*)



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

los de la luz al sentirse todo penetrado e iluminado por ella, y la desmenuzó y la dejó suspendida.

Y los trozos de la luz desmenuzada son el *Sol*, la *Luna* y las *estrellas*, que se quedaron arriba y allí siguen rodando.

### VIII

Pero el TODO vio que todavía no lo había todo en el Mundo.

Y se propuso hacer un ser que fuera superior a todo.

Y lo llamó en singular *Hombre*.

Y en plural, *Todo el Mundo*.

Pero todo se opuso a Todo el Mundo.

Y entonces el TODO riñó con todo.

Y el TODO triunfó sobre todo.

Y acabó de hacer el Hombre con un poco de todo.

Por eso *Todo el Mundo* puede saberlo todo.

Y puede hacer de todo.

Y puede ir por todas partes.

Y lo tiene todo, con todas las Virtudes y todos los Vicios.

### IX

Después de todo, el TODO, que siempre se acuerda de todo, acordándose de la *Tranquilidad perdida* se la ofreció en don al Hombre y la llamó *Mujer*.

Por eso la mujer es la obra de la perdición, y donde ella reina no hay tranquilidad posible.

### X

El primer Hombre engendró con la Mujer cuatro hijos.

Uno, un mediodía de alegría, y le salió del color del oro, amarillo como el Sol, y es el padre de la raza predilecta, la raza amarilla.

El segundo, una noche de mal humor, y sa-

lió negro como la oscuridad, y de él han salido todos los negros.

El tercero lo hizo a la puesta del Sol, todo encendido de una rabieta, y salió del color de la arcilla, todo rojizo, como si sudara almagre, y es la raza cobriza de Occidente, de por allá, del otro lado de los mares, donde el Sol se pone.

Y el último, una mañana, con espanto, cuando caía la nieve, y le salió blanco como la flor de loto, frío como el hielo, y de él se originó la raza que puebla Europa.

### XI

La raza predilecta lo mereció todo del TODO.

Y el TODO le dio todo el país del Saptasindu.

COMENTARIO:

*Koffis*. Ahora no se dan países.

*Mohfis*. Como no sean de abanico<sup>10</sup>.

Y tuvo los cinco ríos.

Y los setenta y siete animales.

COMENTARIO:

*Koffis*. ¿No más?

*Mohfis*. ¡Ahora hay más, más, pero más!

Y las trescientas treinta y tres plantas.

Y las nieblas flotantes que forman turbantes en las puntas de las montañas.

Y el Sol esplendoroso que lo dora todo.

Y la Luna voluptuosa que todo lo platea<sup>11</sup>.

Y la música del viento.

Y la de los pájaros.

Y el frescor de la lluvia.

COMENTARIO:

*Koffis*. Ya estuvo bien fresco.

*Mohfis*. Sobre todo, sin paraguas.

<sup>10</sup> Y, además, baratos. (*Ídem.*)

<sup>11</sup> Menos las pelas falsas. (*Ídem.*)



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

Y la riqueza de las minas, con el Oro, que es el Sol almacenado, y la plata, que es la luz de la Luna helada en cuartos, y los brillantes, topacios y rubíes, que son lágrimas de estrellas, y las turquesas, zafiros y esmeraldas, que son salpicaduras del Mar cristalizadas en el vientre de la Tierra.

COMENTARIO:

*Koffis.* Y nada más.

*Mohfis.* Y ya tenía bastante<sup>12</sup>.

### XII

Pero en la raza predilecta, el Hombre, multiplicándose, se convirtió en Todo el Mundo.

Y todo el mundo se puso en contra de Todo el Mundo.

Porque Todo el Mundo lo quería todo.

Y la mujer ayudaba a Todo el Mundo a quererlo todo y algo más, y a tener envidia.

Sin que merezca nada.

COMENTARIO:

*Koffis.* Pero nada.

*Mohfis.* Nada.

### XIII

Entonces el TODO, para calmarlo todo, y para que todo se tuviese entre todos, dividió a todos en cuatro castas, encastando a todo el mundo partiéndolo en cuatro partes, de un rayo de su mirada, de un puñetazo de su mano derecha, de una bofetada de su mano izquierda y de un puntapié, tras haberse descalzado de sus botas hechas de la piel del rabo del Dragón del Hayodiya.

De su omnividente mirada salió la casta de los BIRLAMITRAS, que es la casta religiosa que se ocupa de los templos y a la cual todo se debe, pues está sobre todos, por ser la prime-

ra que salió del TODO y que todo lo puede y todo lo representa<sup>13</sup>.

Esta casta se divide en tres categorías. La suprema es la del BISPEMKAPA, el cual conduce a todos los demás y tiene el arriendo del tinglado del Cielo.

El segundo grado es de los ANDAPASAKRAS, que son, como si dijéramos, los que han puesto una tienda que ni de Dios<sup>14</sup>.

La última categoría es la de los MOCOSIRIS, que son los infelices que se ocupan de limpiar a fondo los templos.

Del puñetazo de la mano derecha del TODO salió la casta de los RAJAREPOSAS, la casta guerrera que todo lo resuelve a castañazos y tiene el sable como emblema, y con él corta el bacalao de los pueblos. Estos van vestidos de piel de demonio sazónada con baba de parri-cida. Hay quienes llevan un escudo en el que están grabadas todas las batallas que ha habido y, debajo, las que habrá.

Y se dividen en MATAMADRAZAS, guerreros tremendos, tan fantásticos que, cuando hay alguien que de verdad les *hace frente*, desaparecen y se evaporan.

Otros son los PAPAPAGAS, los cuales son muy tranquilos y tienen la *mostaza* tan solo como un símbolo, con el lema de *Tranquilidad y buenos alimentos*. Acostumbran a ser glotones, hasta el punto de que incluso se cuenta de algunos que se comieron la paja de mil caballos.

Los hay marítimos y llevan por nombre QUEBRANAVAS porque, apenas emprenden un viaje, es tanto su ardor que revientan la nave en que van embarcados al primer impulso.

[COMENTARIO:

*Koffis.* O bien revientan las demás.

*Mohfis.* Pero nunca revientan las de los demás.]

<sup>13</sup> ¡Comedias! (*Ídem.*)

<sup>14</sup> Quiere decir de Brahma, o de Visnú, según los casos. (*Ídem.*)

<sup>12</sup> Bastante, que ya tenía bastante. (*Ídem.*)



## Escrituras del saber humanístico (geografía, historiografía, mitografía) y mundos épico-fantásticos: tres ficciones científicas

De la bofetada que el TODO pegó con su mano izquierda, salió la casta de los SUDASASTRAS, casta noble que va vestida espléndidamente, noble casta de los condes, aunque luego no haya quien no les pague; por eso, y por su origen, es la que recibe cualquier bofetada que se pierda.

COMENTARIO:

*Koffis.* Y también hay perdidos.

*Mohfis.* O perdularios, que es lo mismo.

Esta casta tiene dos subcastas. La de los ES-VIRGAMOZAS y la de los MALBARATACIENDAS y, cuando degeneran se vuelven MASAMAN-DRAS<sup>15</sup>.

Por último, del puntapié del TODO salió toda la casta inmensa de los RASCAJASPES, la de los infelices cándalas, la más descastada de todas las castas, que tiene la obligación de trabajar para las otras tres sudando y ras-cando con sus manos y *algunos utensilios* los hermosos jaspes de los terrenos, y de rayar los profundos jaspes de las aguas de los mares y de los ríos con las quillas de los barcos que llegan a puerto llenos de cacao.

COMENTARIO:

*Koffis.* Para los otros.

*Mohfis.* ¡Está claro, madre de Buda!

Pero de esta casta salen, cuando se enrabie-tan, otras dos subcastas.

La primera es la de los ESTRIPAJAS, que todo lo echan a rodar, fastidiando la tranqui-lidad de la aleluya de las otras tres clases<sup>16</sup> cuando están comiendo o roncando más tran-quilas.

La otra es la de los PETATRONERAS, sub-casta terrible que hace temblar la tierra; pero, en seguida que aparece, los BIRLAMI-

TRAS gritan y los RAJAREPOSAS, sirviéndose de algunos MATAMADRAZAS, los llevan a la cima de la montaña de los suplicios, y allí se les aplican los trescientos treinta y tres tormentos que espantan a las aguas del mar y hacen tronar y cubrirse de nubes el firmamento, y todo vuelve a quedar como antes].

XIV

Pero el TODO fue bondadoso y, para la reden-ción y consuelo de los pobres RASCAJASPES, envió a la Tierra a un hijo suyo salido de un flato cuando digiere el budín, y por eso lo lla-man Buda.

Y por eso los RASCAJASPES van los días de fiesta a la bullanga de la Budallera.

Y los BIRLAMITRAS, en nombre de Buda, les prometen de todo a los pobres RASCAJAS-PES.

COMENTARIO:

*Koffis.* Por prometer que no quede.

*Mohfis.* Por prometer que no quede.

XV

Y el TODO, habiéndolo hecho todo, espera tranquilo el fin de todo.

*Thodo oro o Todho*

\* \* \*

Así decía, traducido al inglés y transcrito en romance castellano, el manuscrito primitivo del gran LAMA de los *gompas*, escrito por el GRAN CATAPASTAS.

<sup>15</sup> Esta degeneración es común en las otras dos castas. En la de los BIRLAMITRAS es el estado normal. (*Ídem.*)

<sup>16</sup> No hay que confundir estas tres clases con las *tres cla-ses de pasaje*. (*Ídem.*)



# La batalla del Caya

Eça de Queirós



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción y la traducción, 2020

El primer género moderno de ficción de anticipación con un éxito masivo fue el consistente en la narración de hipotéticas guerras libradas en un futuro próximo, unas guerras en que se utilizarían las armas más modernas y los distintos Estados-nación e imperios contemporáneos se enfrentarían para imponer su voluntad y redibujar las fronteras. Tras el entusiasta recibimiento popular y crítico que merecieron las memorias de un soldado participante en la futura derrota del ejército inglés ante el invasor alemán en *The Battle of Dorking* [*La batalla de Dorking*] (1871), de George Tomkyns Chesney (1830-1895), se publicó un enorme número de relaciones de enfrentamientos bélicos prospectivos, por tierra, mar y aire, y con distintos contendientes y desenlaces, unas veces felices para las armas del propio país para elevar la confianza y el sentimiento nacionales, y otras infelices para advertir de lo que podía pasar si no se tomaban medidas que subsanaran las carencias percibidas del país y de sus armas. Aunque no falten novelas del tema, estas relaciones solían escribirse con el tono sobrio y objetivo de informes historiográficos heterodiegéticos (como manuales de historia) u homodiegéticos (como memorias), seguramente para conferirles una mayor seriedad derivada de su carácter de supuestos documentos reales que habría que tomar en serio.

De estos dos grandes procedimientos narrativos, sería el *fictomemorstico* consagrado por Chesney el seguido por uno de los escasos escritores canónicos que cultivaron la literatura de invasión o guerras futuras, José María Eça de Queirós (1845-1900), cuyo cuento «A catástrofe» [*La catástrofe*], publicado póstumo en 1925, adopta el discurso novelístico

para expresar con sobria emoción el punto de vista de un habitante de Lisboa humillado por los invasores de origen desconocido que han ocupado militarmente la ciudad. Esta narración derivaba de un proyecto narrativo mucho más amplio esbozado por el autor, pero del que solo han quedado ese cuento y el propio proyecto en forma de esquema y resumen de la novela futura no escrita. El manuscrito de este proyecto está prácticamente acabado (salvo algunas tachaduras y soluciones dobles), de manera que se puede leer como un buen ejemplo de *fictoargumento* o compendio de una obra narrativa inexistente por haberse perdido, por no haberse escrito finalmente o por haberse concebido de forma deliberada como un experimento literario de microficción fractal. De hecho, el manuscrito de Eça de Queirós, que se ha publicado junto con un buen número de sus fragmentos y proyectos de obras, luego escritas o no, ofrece todas las informaciones necesarias para hacerse una idea no solo del tenor de la potencial narración extensa, sino también de un universo imaginario completo, desde su principio hasta su final. El título, «A batalha do Caia» [*La batalla del Caya*]<sup>1</sup>, anuncia el género de ficción de que se trata, tal como confirma en seguida un párrafo introductorio escrito como el arranque de las memorias de un viejo testigo de los hechos disconforme con la historiografía

<sup>1</sup> La traducción que sigue se basa en la edición crítica de «A batalha de Caia» publicada por Carlos Reis y Maria do Rosário Milheiro en *A construção da narrativa queirosiana: O espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 207-208. En caso de existir soluciones dobles en el manuscrito, la traducción ha optado por aquellas que facilitan la lectura. Agradezco a Rubén Molina Martínez y Ricardo Muñoz Nafria su atenta revisión.

## La batalla del Caya

oficial. Esta secuencia también ofrece las pistas necesarias para fechar el proyecto queirosiano, que debió de estar listo después de la coronación en 1875 de Alfonso XII como rey de España, el país invasor, y antes de 1881, el año de la invasión contada, por lo que su escritura prospectiva es forzosamente anterior a esa fecha.

Pese a esta primera secuencia memorística, el resto adopta se presenta en tercera persona, primero con una segunda secuencia que resumen esquemáticamente los antecedentes geopolíticos que facilitaron la invasión de Portugal, seguida de una tercera en que la invasión se narra sintética, pero detalladamente. Tras la batalla librada en las orillas del Caya, el río fronterizo entre España y Portugal a la altura de Badajoz y Elvas, la falta de aliados externos y la propia debilidad interna causada por la corrupción política y la educación deficiente del pueblo obligan a los gobernantes portugueses, tanto a la monarquía reinante como a la junta republicana que la sucede, a recurrir a medios desesperados para defender Portugal, sin éxito debido a la escasa preparación militar y económica de la nación. No nos encontramos, pues, ante una ficción bélica nacionalista agresiva que glorifique las victorias propias con tácito desprecio de las ajenas. Al contrario, el blanco de Eça de Queirós son las carencias de su patria, que serían las verdaderas responsables de la catástrofe. Así consiguió anticipar el estado de ánimo que deprimiría a los intelectuales

portugueses a raíz del ultimátum británico de 1890, que cortó en seco la expansión del país en el África meridional y demostró su categoría subalterna frente a su tradicional aliado (o más bien *protector*) inglés. En cambio, no hubo nunca una invasión española, aunque fuera durante muchos años de donde se temieran los ataques. Estuviera fundado o no este temor, Eça de Queirós parece hacerse cierto eco en «A batalha do Caia» de un recelo ante el mayor país vecino que estimuló grandemente el nacionalismo portugués como reacción al unionismo iberista. Por lo demás, la imaginada invasión española ni siquiera da lugar a esa unión, sino a una mera disminución del territorio portugués, más acorde con los usos imperialistas coetáneos que con los ideales de progresiva unificación de los territorios culturalmente afines como etapa hacia una soñada federación de Europa. La literatura de guerras futuras es un producto típico de la era imperialista de este continente, y el texto de Queirós refleja perfectamente aquella coyuntura, con la ventaja de que su misma brevedad intensifica el vigor de la narración y de su mensaje, como más adelante ocurriría con otro gran *fictoargumento* (deliberado esta vez) de anticipación bélica, «Le Napoléon jaune» [*El Napoleón amarillo*] (1900), de Jules Claretie (1840-1913). Pero ambos eran escritores en primer lugar y no propagandistas de la milicia, y lo que perdía la prospectiva militar lo ganaba con creces la literatura.

## La batalla del Caya

Puede parecer extraño que yo también quiera escribir mis recuerdos del año trágico de 1881; yo, pobre viejo que no tengo autoridad para criticar la política de entonces, ni ciencia para estudiar la campaña desde el punto de vista militar, ni aptitudes literarias para dar relieve con mi pluma a los detalles, al lado dramático de esa época emocionante. Pero, al releer lo que se ha publicado sobre la guerra de 1881, veo en los mejores libros (la *Historia de la invasión*, del Dr. G. Caneiro; el *Fin de un reino*, de Marco Brião) tan singulares carencias, un recelo oficial...

Los orígenes de la conflagración europea: el Tratado secreto entre Francia, Alemania y Rusia para redibujar el mapa de Europa. Francia recupera las provincias perdidas, además de Bélgica; Alemania se anexiona los Países Bajos y Dinamarca; Rusia llega a Constantinopla; se contenta a Italia con Túnez, y a Austria, con Serbia. Ante este tremendo reparto de los Estados pequeños, Inglaterra declara la guerra. Es en este momento cuando el Gobierno de Alfonso XII, para fortalecerse en vista de la coalición de constitucionalistas y republicanos, invade Portugal.

La invasión se realiza por dos puntos, y se pierde una primera batalla junto al Caya. No es posible recibir asistencia alguna de las potencias extranjeras. El país ha de confiar en sus propios recursos.

Sin embargo, ante la invasión, es decir, bajo el infortunio, queda patente que Portugal había perdido todas las condiciones propias de una nacionalidad. El sistema educativo y la corrupción política habían producido dos circunstancias terribles, a saber: por una parte, una gran debilidad física y la incapacidad de aguantar las fatigas de una campaña; por

otra, una falta absoluta de patriotismo. Como consecuencia, son pocos los voluntarios que se alistan tras el llamamiento hecho por el Gobierno, y los que se presentan ya llevan escrita, en su débil aspecto, la derrota. Las clases burguesas demuestran un egoísmo, un terror, que es la mejor condena del constitucionalismo; la aristocracia, por su parte, huye. Los voluntarios que se alcanza reunir no tienen ni armas ni municiones, ni intendencia ni oficiales. El ejército de línea sufre la mayor indisciplina; en cuanto al servicio de transporte, ambulancias, comunicaciones telegráficas e intendencia, nada de eso existe; los voluntarios y los regulares son dos moles desorganizadas. La derrota del Caya es tremenda. El Estado Mayor da pruebas de una ignorancia torpe, y los generales, de una imbecilidad senil.

Al llegar la noticia de la derrota, se desata el pánico en Lisboa y se produce una crisis financiera; quiebran casi todos los bancos, a pesar de haber decretado el Gobierno la suspensión de pagos.

Se hace un llamamiento a la nación, pero no hay ni arsenales para fabricar armas ni dinero. El país, acordándose como siempre de Brasil, le pide fondos; estos llegan, se consigue traer armas de América, pero el buque que las transporta cae en poder de un acorazado español.

El Gobierno pierde la cabeza. Los partidos radicales hacen una revolución en Lisboa y proclaman la junta provisional. Es la revolución, y el rey huye, de noche, de Cascaes.

Lisboa cae presa de la anarquía. La escuadra española aparece frente a Cascaes, y algunos buques acuden, por orden de la desesperada junta, a presentarle batalla. El acorazado salta por los aires y los demás barcos son echados a pique; se desmantelan los fuertes, y la escuadra española echa el ancla

## La batalla del Caya

frente a Lisboa. Ante el bombardeo, la junta pide la paz. Se ceden las regiones de Tras los Montes y el Miño, además del Algarve, y el resto del país queda ocupado hasta el pago de una indemnización de guerra. Para impedir

el fomento de ideas republicanas, España re-instala en el trono al príncipe don Carlos, así como un consejo de regencia. El rey lo es de la Beira, Estremadura y Alentejo, bajo la tutela de España.

# La tierra que arde

Ernesto Ragazzoni

Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez  
Traducción de Ricardo Muñoz Nafría



© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción, 2020  
© Ricardo Muñoz Nafría, por la traducción, 2020

Ernesto Ragazzoni (1870-1920) fue un heredero de la bohemia italiana de los llamados *scapigliati* o desmelenados. Estos habían propuesto una literatura inconformista con la moral y la respetabilidad burguesas de su época, así como con el arraigado clasicismo áulico y académico de Giosuè Carducci (1835-1907) y sus imitadores, que dominaban las letras de su país en la segunda mitad del siglo XIX. Los criterios tradicionales de decoro retórico dejan paso entre los *scapigliati* a un experimentalismo radical en cuanto al registro lingüístico y las estructuras líricas y narrativas. En su ficción, la mayor libertad preside unos textos en que las historias se presentan desde una perspectiva subjetiva que parte del sentimentalismo romántico, pero que anuncia la Modernidad por la ironía cómica e incluso el sarcasmo que la voz narradora se aplica a sí misma y a lo que cuenta. Aunque los *scapigliati* abandonaron pronto la escena de la cultura italiana, a menudo por su precoz fallecimiento, su influencia puede observarse en algunos autores de la generación de fin de siglo (entre las centurias XIX y XX) que adoptaron su espíritu y lo pusieron al día con un espíritu entre anarquizante y nihilista, tales como Gian Pietro Lucini (1867-1914) y Ernesto Ragazzoni. Este último escribió sobre todo ensayos líricos de un género híbrido que en Italia se denomina *prosa d'arte*, entre los cuales destacan los publicados en 1919 en el diario romano *Il Tempo*. El del 8 de abril, titulado «La terra che brucia. Fantasia in tempo di marzo moribido» [*La tierra que arde. Fantasia en tiempos de un marzo turbio*]<sup>1</sup> es una curio-

sa manifestación de literatura neoapocalíptica moderna que cabe relacionar con lo que denominé «apocalipsis erróneos»<sup>2</sup>. Estos serían aquellos en los que el narrador juega con las expectativas de los lectores al hacer creer, a través del convencimiento de los personajes cuya perspectiva adopta la narración, que se está produciendo o se va a producir el fin del mundo, pero este no ocurre, porque toda la historia es el fruto de un error de percepción que queda aclarado al final. En «La terra che brucia», el rechazo de la verosimilitud realista que se expresa desde el principio mediante el humor hiperbólico de la descripción de las lluvias continuas y la personalización de fenómenos y objetos ofrece pistas sobre el carácter de ensoñación despierta del apocalipsis creado y observado a través del humo de la pipa de un «Poeta».

No obstante, la narración misma del final de la Tierra por la pérdida de su eclipse y el acercamiento progresivo al Sol abandona el tono cómico y absurdo, adoptando uno de relación objetiva para contar la progresiva desecación del planeta, la desaparición de sus habitantes y su destrucción final en una nube de polvo y humo. Esta se identifica finalmente con la humareda de la pipa en este sueño apocalíptico que funde la perspectiva universal y la personal, así como lo objetivo y lo subjetivo, para ofrecer una lección de vanidad de

<sup>1</sup> La traducción que sigue se basa en el texto de la siguiente edición antológica de las prosas del autor: Ernes-

to Ragazzoni, «La terra che brucia. Fantasia in tempo di marzo moribido», *Le mie invisibili pagine*, a cura di Anna Bujatti, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 62-72. Se indican con [...] varios pasajes que parecen faltar en el original utilizado.

<sup>2</sup> «Anticiencia ficción: cuatro apocalipsis erróneos», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, V, 1 (2019), pp. 124-130.

## La tierra que arde

las cosas, desde las intrigas políticas de la época, con sus principios wilsonianos de las nacionalidades y su bolchevismo, hasta el dolor de tripas y los números de lotería, pasando por las frases hechas del lenguaje culto. La incongruencia de los objetos de la enumeración puede considerarse un rasgo típicamente rompedor, en un momento en que el dadaísmo ya había dado que hablar. Sin embargo, Ragazzoni evita la arbitrariedad vanguardista de poner juntas unas palabras con otras al buen tuntún y a ver qué sale, al modo de la

escritura automática. Todos los términos de la enumeración absurda concurren a sugerir lo absurdo de la sociedad contemporánea y de la humanidad misma frente a la perspectiva ineludible de la muerte individual y colectiva en un mundo cuyo fin aparece libre de cualquier motivación aceptable teológica o filosóficamente, y que únicamente el humor puede ayudar a soportar, igual que solo el humor permite aguantar al Poeta la lluvia incesante que le ha inspirado esta visión tragicómica suya de las postrimerías de nuestro planeta.

Ernesto Ragazzoni

## La tierra que arde

### Fantasía en tiempos de un marzo turbio

Marzo había sido ese año (¿o este?, ¡quién se acuerda ya!) insólitamente ceñudo y torvo, con largos tedios de agua, sacudidas de viento, nubes que de forma continua arrojaban paladas de fango como para enterrar el sol. Nunca, en memoria de gramático, se había conjugado tanto el verbo *llover*. Las ranitas de las zanjales eran felices. Sus reyes palo se mantenían a flote que era una maravilla. ¡Cuántas sequías habían tenido que pasar bajo los puentes antes de semejante racha hidráulica! Se alegraban en las antesalas también los paraguas.

«¡Buenos días, *mango curvo*!»

«¡Oh, queridísima *empuñadura de plata*!»

«¡Llevábamos ya tiempo sin vernos!»

«¡Cómo no, con aquel invernicho tibio y seco que hemos tenido!»

«¿Cómo se iba a salir de casa?»

«¡Por fin nos mojamos!»

«¡Vamos de paseo!»

«¿Y qué novedades tenemos?»

«Una seda magnífica. Treinta liras. Se la recomiendo».

En los paragueros, eran diálogos de lo más común: los temas del día. Los pluviómetros también —hidrópicos hasta reventar— rebosaban de júbilo y de agua, y no ocultaban su sumo desprecio hacia los termómetros, desdichadamente entregados, como es sabido, al alcohol y en fuerte declive. La hidropesía constituye el estado supremo de gracia para los pluviómetros. Y el tiempo les parecía estupendo a los impermeables, a los chanclos de goma, a las pastillas para la tos, a los pañuelos, al moho y a todas las demás cosas cuya razón de ser aportaban los infortunios atmosféricos y climatéricos.

Las regaderas, en cambio, padecían por ello, y en sus internamientos, al borde de los jardines, entre los rastrillos inertes, se secaban. Se *secaban* literalmente —debido a la lluvia que chaparreaba afuera y no se les da-

ba ya de beber, por lo que se morían de sed—.

A causa del agua, se les negaba esta misma, y se sabe que las regaderas viven del agua. Tienen la necesidad de beber: tenemos que compadecerlas. Su fecunda intemperancia resulta indispensable para muchas eras que, privadas de ella, se quedarían áridas y estériles. Es preciso que alguien se embriague por las condenadas a languidecer higiénicamente de sobriedad.

Sufrían las regaderas, sufrían los zapatos amarillos exiliados en los armarios, sufrían los delicados revoloteos femeninos a lo largo de las calles por la insolencia del barro, que, en forma de salpicaduras superficiales, se creía transformado en estrellas, sufrían las alcantarillas, obligadas a engullir en demasía, y sufría también un Poeta que, al fondo de un cuartucho suyo, fumaba una pipa.

A través de la lluvia, allende las nubes ciegas, sobre la ciudad que en reflejos se quebraba, estremecida y lívida, en los charcos, se hacía la ilusión, gracias a un poco de humo indolente, de que llamaba al sol.

Era un poeta extraño, el Poeta; no escribía versos (según parece), pero tenía el don de desvivirse por vivir continuamente fuera de sí mismo en busca de la poesía, representándose, por medio de una imagen armoniosa —cercana, pero siempre inaprensible—, las infinitas diversidades del mundo en su esencia única y primordial. A veces experimentaba las melancolías de quien da vueltas alrededor de una iglesia donde querría rezar y la encuentra cerrada, a veces, la alegría incontenible de un hombre de taberna.

Decía para sí —bien seguro de que no lo oía nadie— «¡qué gozo dirigir los ojos al aire, dejar que los hombres crean que se mira al vacío, y *ver* tantas cosas que los demás no alcanzan a ver!»

## La tierra que arde

Su alma no estaba nunca en casa, inquieta de su cuerpo, sino por todas partes.

Devenía el viento en las plantas; sobre las olas tempestuosas mostraba, en espumas blancas, el rechinar de dientes del mar; sufría el dolor de la roca arrancada de su montaña a fuerza de minas. Se le preguntaba: «¿qué haces este día de hoy?» Sin querer, al momento, os habría respondido con un disparate: «Hoy nieve». «Acompaño a la luna a mirar dentro de un canal». «He de provocar una tormenta sobre el alto Apenino». «Creo que tendré que dispersarme en guijarros por las calles para sentir el peso de todos los tacones que pasan». «¡Echo humo!» Pero respondía todo lo contrario. Lo que no pensaba: «Como a las dos». «He de escribir cartas». «Me tomo una purga». Y parecía así un hombre muy sensato.

Ahora el Poeta, aprisionado con la pipa dentro de las telarañas de lluvia del hosco marzo, había llamado al sol con semejante pasión que tanto el uno como el otro, el sol y él, se habían vuelto un solo ser.

Y a la Tierra, reblandecida por el agua hasta el punto de desplazarse con los talones, le habían jugado una pasada tan buena que la habían quemado. ¡Habían quemado la Tierra!

Mientras tanto, los paraguas continuaban, entre ellos, sus corteses conversaciones en los paragueros, los pluviómetros se exaltaban por su hidropesía y el fango rociaba de salpicaduras con la pretensión de convertirse en estrella.

La Tierra había perdido la elipse, algo que puede suceder a los mejores planetas, y estaba a merced del sol, que poco a poco, sin prisa, la atraía hacia sí fascinada y la sorbía.

La situación le resultaba tan evidente al Poeta que, casi a través del humo de su pipa, sentía el remordimiento de haber provocado tamaña catástrofe solo para liberarse del opaco día que moría ahogado en su ventana, entre fastidios de toses, y por la impaciencia para con la reacia primavera.

La humanidad no se había dado cuenta al principio.

Alguien había notado transparencias extrañas, al fondo del cielo, en el momento en el que este debía estar ya completamente apagado mediante una puesta de sol regular. Pero de tanto alternarse horas legales e ilegales, astronómicas y ficticias, la mayoría había creído que se trataba de algún decreto nuevo que imponía la cartilla al día y a la luz y, por amor a la patria, a la economía y a la paz, no había hecho demasiado caso. Sin embargo, aquella iridiscencia vespertina no solo persistía, sino que se acentuaba, se volvía impertinente.

Las nubes, si bien seguían empañando el horizonte, dejaban resplandores inquietantes hasta bien entrada la noche, como vidrios esmerilados tras los cuales se obstina una lámpara, y una lámpara que alguien, de forma gradual, acostumbra y fuerza a una mayor mecha.

Los relojes, fuera de sí, no sabían ya dónde poner las manecillas.

«Tengo que dar la medianoche», murmuraba un reloj de péndulo, «y, en conciencia, apenas me arriesgaría, en esta estación, a marcar las cinco de la tarde».

«Y yo», repetía un campanario que miraba lejos, «¡yo, que estoy a punto de anunciar el alba!, ¡y casi no ha habido noche!»

«¡No sabemos ya si estamos a ayer o a hoy!», decían desesperadas las hojitas de los almanaques. Entretanto los noctámbulos, prácticamente privados de la noche, no hacían otra cosa que dormir.

Y la luz, que había devorado todas las nubes, todas las nieblas, se había vuelto llama, se había vuelto hoguera, se había vuelto incendio y el día ya no cerraba los ojos. La mañana y la noche se daban la mano. Luego, no hubo más ni mañana ni noche...

Entonces se supo que la Tierra había perdido la elipse y estaba condenada a perecer de sol y en el [...] desde el observatorio ñam-ñam de



## La tierra que arde

Ujiji y desde la universidad esquimal de la bahía de Melville (norte de Groenlandia). Los científicos de los otros países —los países civilizados, como bien ha demostrado la guerra— estaban tan cerrados resolviendo los enigmas *sociopolítico-ventriculares* del globo terráqueo que habían perdido toda noción del mundo y del cielo —cosas que en las reuniones diplomáticas y financieras no pueden tener ninguna relevancia—.

Por lo demás, dado que el incendio universal resultaba inevitable, no merecía la pena ocuparse de nada, tanto más sabiendo que las cátedras para disputar habrían ardido y se habrían quemado y fundido las preciadas baratijas de las condecoraciones.

A estas alturas, la pupila del sol ya no abandonaba la Tierra y la perseguía aproximándose cada vez más. La humanidad, deslumbrada, quemada, se empleaba en vano en buscar refrigerio en las cavernas. Ciudades de trogloditas intranquilos y exasperados excavaban apresuradamente bajo las antiguas urbes abandonadas al desmesurado astro, que casi por completo había arrebatado al cielo toda frescura de azul y crecía más y más volviéndose él mismo [...] y único en el cielo. Los glaciares alpestres habían tenido que tornar en vapores, al punto dispersados, sus milenarios candores y la tierra no estaba ya coronada sino de lóbregos riscos desnudos que se exfoliaban.

Asesinado estaba el verde. En una breve hora, los bosques, las selvas, las praderas saltaron rojas en un voluble brinco, con el crepitar inmenso de enebros encendidos, y el fulgor de la llama terrestre casi venció al del sol. ¡Las más lentas en dejarse conquistar por el fuego en esta tempestad universal de llamas—hemos de decirlo en su honor— fueron las fábricas de fósforos! Después, todo se derrumbó y no hubo ya sombra alguna.

Muertos estaban los mares, transformados en abismos.

Los últimos arroyuelos destilados del hielo de los polos goteaban tristemente, sin un

murmullo, engullidos al momento por las arenas de desiertos excavados. Se descoloraba el mundo a fuerza de luz.

Los hombres habían vivido. El tormento, el ardor eran tales que algunos desdichados, de los últimos, no habían encontrado nada mejor para albergar la ilusión de reposo y respiro que encender fuegos en sus cuevas y reunirse a su alrededor. ¡Habían quedado reducidos hasta tal punto que solo el fuego —el fuego de antes— lograba dar lejanas sensaciones de frescor!

Pero los rayos —afiladas, infinitas, implacables lanzas deslumbrantes— habían desencovado a los hombres, desollando las paredes del planeta, también en sus postreros refugios subterráneos. Los dos últimos vivientes se buscaron, cegados, caminando a tientas y enloquecidos, por sed, se bebieron la sangre el uno del otro. Hasta su instante supremo, la humanidad se había mostrado como fue en el primero.

El sol vencía cruelmente triunfal y, cada vez más y más cerca, no le quedaba sino derretir el esqueleto de la presa que había sucionado: la carcasa incandescente de la Tierra.

Y esta, ya no más que arena, rocas y cenizas, se quebraba en estallidos, se desmenuzaba, se volatilizaba silbando... Y, por último, no hubo más que una inmensa nube de polvo, un remolino de moléculas que, evaporándose, regresaba al caos, y que ni siquiera el sol se dignaba ya a recoger, sino que lo dejaba esparcirse y perderse a su alrededor en el universo.

Esa había sido la Tierra.

¡Y así se desvanecía para siempre, quemada, la *era que a tantos había hecho feroces*! Y todo: los amores y los odios de los hombres, sus glorias, sus guerras, sus paces, sus bostezos; y los claros de luna, las fiebres españolas, los catorce puntos de Wilson, las fiestas móviles, los juramentos de los enamorados, las agitaciones de los bolchevismos, los cuartos de los usureros, las ansias de los candidatos,

## La tierra que arde

las legislaturas de todos los parlamentos, los códigos, los delirios de los poetas, los dolores de barriga, las voces de los oradores, los estrépitos, los murmullos, los suspiros, las «calendas griegas», los «talones de Aquiles», el requesón, el Káiser, los «sacros bronces», los «viles metales», las «piedras del escándalo», la «carestía», los números de la lotería, el ecuator, el papel timbrado, los órdenes del día y los desórdenes de la noche, las «antorchas del progreso», los «faros de la civilización», las «lumberas de la ciencia», las «delicias de Capua», las «espadas de Damocles», las «victo-

rias de Pirro», las «recompensas inicuas», las «fatigas de Sísifo», las «escuadras móviles», los *pasado mañana* y los *anteayeres*... todo, el poeta lo vio esfumarse, aniquilado en esa nube de ceniza y de humo sin meta en el espacio.

Y cuando el mundo estuvo tan bien quemado, desmenuzado y aniquilado, el Poeta encendió de nuevo su pipa, que durante el sueño se había apagado, se asomó a la ventana y miró si aún llovía y si la primavera todavía se demoraba.

8 de abril de 1919

# Future

Guillermo Valencia

*Introductory note by Mariano Martín Rodríguez  
and translation by Álvaro Piñero González*



© Mariano Martín Rodríguez, introductory note, 2020  
© Álvaro Piñero González, traducción, 2020

Thanks to the discoveries in geology and astronomy, as well as the Theory of Evolution, in the nineteenth century the idea spread that neither the Earth nor the Universe were immutable entities whose destruction was only possible through divine agency. As opposed to a static view of the world and humankind, knowledge had it that everything was bound to meet an inert destiny due to entropy, the universal law discovered in and studied since the 1850s. Scientists inferred from this law and other cosmological research the depletion of the fuel keeping the Sun alight and the subsequent cooling thereof, which would lead inevitably to the absolute disappearance of all forms of life in the solar system, Earth included. Such a future was not presented as something one could believe or not, but rather as a materially unavoidable reality, even if millennia away. It was a secular ending, based on science. This can be seen in the attempts of different writers to emulate Lord Byron's masterful poem "Darkness" (1816), speculating on the demise of terrestrial humankind or their extra-terrestrial counterparts. These poetic speculations were, indeed, scientific fictions. They are fictions because they are not presented as reasoned hypotheses based on solid science, but as visions of imaginary worlds developed with the means available to science's teachings. Although the elements of these worlds were scientifically plausible, their description served literary, and not educational, purposes.

This could be seen in the fact that these literary apocalypses of a scientific nature were usually written in verse, which denotes their literariness and, by association, their

fictionality. In the same vein, we can see the difference between, for example, the essay fragment in *Le jardin d'Épicure* (1894/1921) by Anatole France (1844-1924) where he speculates on the entropic end of the world and the cultural degeneration of humankind that would precede it, and the poem originally in verse "Futuro" (1899; *Ritos*, 1914) by Guillermo Valencia (1873-1943). This Colombian writer turns that fragment into an imaginary world whose fictional existence is highlighted by the plethora of specific details that are way beyond what could be hypothesised with the help of science alone. This future is not presented as speculation, but as a reality. In Valencia's poem, reality merges the sublime with a poignant sense of loss. The sublime comes from the vision of a cold and dark universe resulting from the Sun's cooling, leading to decline and final disappearance of life. Earth ends up being an inert, dismal sphere with no living creature capable of remembering it. The sadness of humanity being lost, now buried and forgotten, is made noticeable by the implicit comparison between the cultural greatness of the classical past and the wretched cave-dwellers of limited intelligence living after the fashion of our humanoid ancestors, thus bringing to an end the cycle of creation: both Earth and humans have similar beginning and end. Valencia's apocalyptic vision is a pessimistic kind of eternal return. Universal death rejects the Nietzschean reveries in this beautifully written poem using the best Parnassian rhetoric. This lends intensity to the expressivity of the language, generating a feeling of realism without neglecting the symbolic dimension.

Guillermo Valencia

## Future

By the end of its race, the sun shall refuse its light to the dark vault in a dying day, and over the surface of its decrepit sphere shall wave its exhausted gleams as if it were a greyed mane. The singers, stiff with cold, with their vivid plumage faded, shall fall from the trees, and, within bare forests, the melodies of the river shall no longer celebrate wild love's red idyll. Then the last couples shall shiver by the fire, laden with untamed pain and melancholy eyes, and, on the bleak hill, the pine tree shall only bow its upright crown for the kisses of the wet wind from the southwest.

Silent and huge, resembling a snow-covered horde of ghosts, floating on the lakes where Europe sleeps, the wandering ice floes shall bury, like a tribe of barbarian giants, the defiled grounds of a thousand formerly swarming cities, where the illusions of love and joy like fireflies in the sky illumined nights of sleeplessness...

Offspring of the foolish creature and the crazy Adam, the last humans, whose brows sorrow does not darken, shall ramble on a carpet of snow and lichen, their languid figures avoiding the withered shade. They shall defend their lives with their hairy hands as if they were the last veterans of a stabbed battalion, or, within lugubrious lairs, clad in rustling leather, shall collect their stupefied soul.

The moaning auras' echoes shall lull their hungry children in the icy dawnless nights. From the rigid dens, their hirsute women, with fear and their eyes fixed on the grey vault, shall stare at the white stars hanging on the silent heights at midday and a fateful sun that shines not, while the formidable roars of the shaggy bellowing bears fills up the deaf and immense void...

The final dwellers shall pass, from the artless caves, without sentience, fed with the bread of pain, knowing neither our faith nor our science, a trembling flame of intelligence dwindling away under coarse skulls, their only yearning to conquer beast and gather tasteless roots or bitter fruit from the ungrateful soil.

Without hatred, love or witness, a sick being, with flat head, a forest of hair for his coat and eyes betraying the beast inside – pupils fixed on the hostile ether, seeking the East –, shall lay the sweaty forehead on the earth and sink silent in the funereal stagnant gulf.

At the gust of an unchained hurricane, the Earth shall move through the infinite deep like a bloodied spectre. In the lifeless peace and with a muffled scream the sad animals of our race shall not evoke the pale Crime... As the immortal pieces by Homer, Phidias, Virgil and Horace, rubble of a chimerical palace, sleep under the yellow sandy flats, the world shall drift in space as a lost bird in the desert: blackened, forgotten, dead!

# 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.<sup>1</sup>

**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

<sup>1</sup> 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.

double quotation marks, journal's name in 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 manuscrito 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](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 siguientes<sup>1</sup>:

- Se incluirán todas las referencias a la bibliografía secundaria que hayan sido citada, así como de los textos de bibliografía

primaria comentados o con texto citado. Estas referencias figurarán en la lista final.

- El orden será alfabético según el (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.

<sup>1</sup> 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.

- 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 dramaturgias 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,” *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](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)  
Mariano Martín Rodríguez  
(martioa@hotmail.com)  
Mikel Peregrina  
(peretorian@gmail.com)



Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa

[www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)

ISSN: 1887-2905

