

# Hélice

*Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*

*Volumen VI, n.º 2 · Otoño-Invierno de 2020-2021*

## Miscelánea

Moshe Pinchuk

Pedro Pujante

## Reflexiones

Pascal Lemaire

Miguel Sebastián Martín

Andrea Serrano Serrano

Andrés Torres-Scott

## Crítica

Miguel Ángel Albújar-Escuredo

## Recuperados

Pavel Vasici-Ungureanu

Camille Maclair

Sep Mudest Nay

Jehan Richepin

Teófilo Braga

Jehan Maillart

Ion Pillat

Alfons Maseras

Humberto de Campos

Édouard Ducoté

Arturo Graf

Jeroni Zanné

Leopoldo Lugones



# Hélice Sumario

*Volumen VI, n.º 2 · Otoño-invierno de 2020-2021*

Editorial	
3	
Miscelánea	Was Solaria Infected with Covid Type XX?
6	Moshe Pinchuk
Miscelánea	Infiernos posmodernos: reflexiones sobre los límites de la realidad y lo humano
9	Pedro Pujante
Reflexiones	Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse
12	Pascal Lemaire
Reflexiones	The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's <i>Timecrimes</i> as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity
24	Miguel Sebastián Martín
Reflexiones	The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's <i>Lagoon</i>
39	Andrea Serrano Serrano
Reflexiones	Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges
58	Andrés Torres-Scott
Crítica	<i>El último sueño</i> (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común
77	Miguel Ángel Albújar-Escuredo
Recuperados	Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas
85	Pavel Vasici-Ungureanu, Camille Mauclair, Sep Mudest Nay
Recuperados	Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida
102	Jean Richepin, Teófilo Braga
Recuperados	Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista
120	Jehan Maillart, Ion Pillat, Alfons Maseras, Humberto de Campos
Recuperados	Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas
155	Édouard Ducoté, Arturo Graf
Recuperados	The Unknown City
163	Jeroni Zanné
Recuperados	Evil, Good, Justice and Law
165	Leopoldo Lugones

Portada y contraportada de Andrei Sokolov. Derechos reservados.

ISSN: 1887-2905

**Revista Hélice:** Volumen VI, n.º 2: otoño-invierno de 2020-2021

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

[www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en

[www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)



# Editorial



**P**arece ser que, tras el choque que supuso la primera oleada pandémica de la Covid-19 en la primavera de 2020, poco a poco nos vamos acostumbrando a la llamada «nueva normalidad» de pánico sanitario más o menos espantáneo y de distanciamiento social más o menos forzoso. La vida va retomando su curso y ya intentamos poder pensar también en otras cosas. Los viejos problemas y conflictos no han desaparecido a raíz de la emergencia médica. Los eternos interrogantes sobre lo que somos, de dónde venimos y adónde vamos siguen suscitando nuestra reflexión, también al hilo de la ficción especulativa, en su calidad de forma artística centrada en el pensamiento, sea este el científico o el mítico, religioso o mágico. Esos interrogantes fundamentales han inspirado gran parte de las contribuciones a este número, en todas sus secciones.

En la de Miscelánea, Moshe Pinchuk glosa las semejanzas entre la sociedad del planeta Solaria, imaginado por Isaac Asimov, con la que se barrunta que pronto será la nuestra a causa de la pandemia actual y la desconfianza que nos suscita hoy el contacto físico con otros seres humanos o incluso su mera cercanía. En Solaria, el desarrollo tecnológico permite que toda la vida social se desarrolle por pantalla interpuesta. ¿Es ese tipo de sociedad a la que vamos? ¿Es la que queremos? Pinchuk no contesta estas preguntas, pero la analogía con Solaria es de por sí bastante elocuente. Algunos ya están en ella, incluso con gusto; para otros, la perspectiva de tener que renunciar a sentir la proximidad física de los demás se parecería más bien a un castigo hecho posible por la tecnología y sus tentaciones. Ya no habría que esperar a morir para experimentar el sufrimiento de la soledad y la lejanía mutua, sin amor, en que la teología cristiana más reciente cifra la esencia del tormento en la otra vida.

Este infierno teológico, que tras los infiernos mitológicos de la Antigüedad (Homero, Virgilio, etc.), ha inspirado un amplio acervo de visiones sobre el más allá, ha ganado en variedad en nuestros tiempos posmodernos. David Pujante repasa en su ensayo distintos aspectos del infierno según autores contemporáneos, para los cuales ese otro mundo puede ser tan banal como el nuestro, o parecerse a un terreno de juego de aire futurista en que evolucionan personajes tomados de la ciencia ficción popular. Al fin y al

cabo, la Teología ha tenido durante siglos la consideración de reina de las ciencias y, por eso, no habría por qué excluirla de la ficción científica. Al contrario, las novelas «infernales» posmodernas comentadas por Pujante sugieren que la reflexión racional que implica la teología no tiene por qué atenerse a los dogmas de una religión cualquiera. Es más, como suele hacer la ciencia ficción, esta de tipo teológico también puede ayudarnos a reflexionar sobre nuestro mundo, ahora aparentemente tan «infernalo».

Aparte del estudio, más técnico, de Andrés Torres-Scott, en que repasa críticamente la bibliografía sobre la relación literaria entre Lovecraft y Borges en torno al cuento de este último «There Are More Things», las Reflexiones de este número plantean cuestiones de orden filosófico que contribuyen también a ilustrar, desde diversas perspectivas, la cosmovisión posmoderna. Pascal Lemaire explica la dificultad de escapar a ella, así como a la tradición metafísica occidental moderna, a la hora de crear ucronías o historias alternativas a la de la Antigüedad documentada. Diríase que, al igual que el infierno tradicional ya no se entiende hoy, tampoco entendemos que unos personajes antiguos dotados de una mentalidad (pos)moderna en la ucronía atentan a la verosimilitud, aunque esto resulta tal vez inevitable. Pese al relativismo posmoderno, parece que somos absolutamente prisioneros de la mentalidad contemporánea, además de parecer casi completamente incapaces de salir de ella ni de cuestionarla en lo esencial.

Miguel Sebastián Martín incide y profundiza en el carácter filosóficamente totalitario del relativismo posmoderno a través del estudio como obra híbrida de metaficción y ciencia ficción de la película *Los cronocrímenes*, de Nacho Vigalondo. En ella, el viaje en el tiempo funciona como una alegoría (más bien parábola) de una subjetividad confusa y desempoderada, incapaz efectivamente de ser inmune a la influencia de la industria de entretenimiento audiovisual, incluso en algo tan esencial como lo sería la experiencia del tiempo.

Con estas visiones implícitamente críticas con un posmodernismo aún hegemónico contrasta el hincapié hecho por Andrea Serrano Serrano en su potencial liberador desde el punto de vista de determinadas categorías, humanas o no, que han podido, al menos en teoría, aprovechar el descentramiento inherente al relativismo posmoderno para hacer avanzar una concepción menos jerárquica de la comunidad, frente al antropocentrismo supuestamente propio de la modernidad, así como de la colonizadora raza blanca. Al hilo de la reciente novela *Lagoon*, de la autora nigeriana Nnedi Okorafor, observa la manera en que una ciencia ficción escrita por africanos del centro y sur del continente, dentro de la corriente llamada

afrofuturismo, interviene valiosamente en el debate público en favor de causas que, como el medio ambiente, están ampliamente consensuadas en la actualidad en las antiguas potencias coloniales, pero no tanto quizá entre los ciudadanos y, sobre todo, los gobernantes del país de la autora, y de ahí la utilidad social de este tipo de ciencia ficción posmoderna políticamente comprometida.

También muy comprometida políticamente parece la novela de Guillém López titulada *El último sueño* (2018), descrita detalladamente por Miguel Ángel Albújar-Escuredo en su reseña de la sección de Crítica. El mundo de esa novela, basado económicamente en una explotación energética y social insostenible, está sujeto a un orden teocrático al que se oponen unas fuerzas revolucionarias que, ya triunfantes, acaban implantando un sistema tan opresor como el anterior, aunque sus bases sean distintas. Este desarrollo de los acontecimientos dibuja una distopía que no es conservadora. No se trata de disuadir de intentar cambiar un estado de las cosas injusto, sino de hacer entender que la política, por sí sola, no basta. No habrá cambio para mejor si el cambio no se funda en la ética, en una revolución que ha de ser tanto moral como política. López va, por lo tanto, a contra corriente de la política actual que, siguiendo las recomendaciones gramscianas, supedita todo cuestionamiento moral a la conveniencia ideológica, lo que nos ha llevado a unas sociedades en que los políticos de cualquier signo ideológico mienten y engañan sin pudor, y sin siquiera disimularlo, en pro del triunfo de sus planteamientos políticos.

¿Es la novela de López un indicio de que la moral vuelve por sus fueros al menos en la literatura? No nos atrevemos a realizar tamaña afirmación, pero nuestra modesta aportación al rearme ético se desprende del tenor de la mayoría de los textos de la sección Recuperados. «El mal, el bien, la justicia y la ley» (1909) es una parábola de Leopoldo Lugones, traducida al inglés por Álvaro Piñero González, en que una ambientación épico-fantástica sirve para hacer ver la manera en que la falta de ética retuerce la justicia para sus innobles fines, en ese mundo fabuloso y, por analogía, en el nuestro. La serie de relatos épico-fantásticos *realistas*, esto es, sin elementos sobrenaturales que rescatan las traducciones de Mariano Martín Rodríguez inciden en visiones semejantes de sociedades imaginarias de aire exótico sujetas a la inmoralidad de sus dirigentes, antiguos o nuevos (los de la historia de Benagissal imaginada por el autor español de lengua catalana Alfons Maseras y los de las tribus del desierto del relato del brasileño Humberto de Campos), para sufrimiento de sus pueblos y destrucción de las escasas personas íntegras, aunque algunas de ellas, como el joven rey

triunfante del belga de lengua francesa Jehan Maillart o el último santo del rumano Ion Pillat abren una puerta a la esperanza, a veces paradójica. Íntegramente pesimistas son, en cambio, las historias de la Atlántida propuestas por el francés Jean Richepin y el portugués Teófilo Braga, si bien el primero atribuye la responsabilidad del mítico cataclismo a los hombres, tanto bárbaros como ultracivilizados, y el segundo a los dioses, celosos de una utopía primitiva irrepetible. Posteriormente, habida cuenta del comportamiento humano, solo parecería ser posible la imagen lúgubre y lovecraftiana de la simbólica urbe ignota del poema catalán de Jeroni Zanné, traducido al inglés por Sara Martín.

Frente a estas parábolas negativas, otras muestran las alternativas positivas posibles si se produce una mutación interna de la persona. Así hacen el francés Édouard Ducoté en su cuento sobre el viajero que alcanza una plenitud, por desgracia incomunicable, en medio de la ciudad de los ciegos, y el italiano Arturo Graf en su microrrelato sobre la puerta cerrada que acaba abriéndose al individuo que acepta su naturaleza cuando renuncia a conseguir su propósito por la fuerza. Ambas narraciones pueden considerarse a la vez precursoras y contrapartes de dos clásicos modernos mucho más conocidos, a saber: «The Country of the Blind», de H. G. Wells, y «Vor dem Gesetz», de Franz Kafka.

También ofrecen modelos positivos las especies y ecosistemas naturales o sobrenaturales descritos empleando el discurso retórico de la historia natural por el rumano Pavel Vasici-Ungureanu, el francés Camille Mauclair y el suizo de lengua romanche Sep Mustet Nay. Las lágrimas del primero, los elfos del segundo y el bosque del tercero dibujan alegorías morales que hacen reflexionar, respectivamente, sobre la variedad psicológica y sus consecuencias éticas en un sentido relativista pero éticamente firme, la posibilidad de una felicidad sobrehumana según el ejemplo de unos desencarnados elfos y la fuerza de una comunidad que conjugue competencia interior y unidad frente al exterior. Son tres visiones éticas muy diversas que ilustran, no obstante, el hecho de que la variedad en la moral, dependiendo de la perspectiva adoptada, no supone la inexistencia de valores firmes, ni en ética ni en estética. Los estudios y textos literarios publicados en este número de *Hélíce* contribuirán tal vez a demostrarlo, lo cual podría revestir alguna utilidad en estos tiempos de grave crisis. Si conseguimos hacer al menos reflexionar a nuestros lectores acerca de ello, al tiempo que los hacemos disfrutar inteligentemente con y sobre la ficción especulativa como ha sido siempre nuestro propósito, el subtítulo de esta revista habrá cobrado uno de sus sentidos.

# Was Solaria Infected with Covid Type XX?



Moshe Pinchuk

© Moshe Pinchuk, 2020

*The Naked Sun* (1957) is the second of Isaac Asimov's Robot Series. The plot is set on the planet Solaria which is characterized by a deeply rooted, abnormal anti-social aversion of its population coming into contact with one another or even being in the presence of another. All contact and communication between people is done via "viewing"—a sophisticated 3D telecommunication system. All needs are attended to by their myriad of faithful and capable robots. Just how intense the aversion to physical proximity to another human being is on Solaria can be demonstrated by the following two episodes. Elijah Baley, an Earthman detective invited to Solaria to solve a crime, insists on conducting his interviews physically rather than by "viewing." During one of these interviews, with Anselmo Quemont, Solaria's leading sociologist, Quemont experiences a nervous breakdown on account of the physical meeting, and can only continue through "viewing" (137).<sup>1</sup> During a conference "viewing", Jothan Leebig, Solaria's expert roboticist, breaks down and confesses to a murder when Baley informs him that his partner, Daneel Olivaw is on his way to his premises to restrain him before he can tamper with his records (254-255). Finally, as Cantoro Klorissa, assistant fetologist points out, "To be married?

---

<sup>1</sup> I am quoting from the Bantam edition, 1991.

... It's a very traumatic process" (172). Nowadays, this "traumatic process" would have been obviated by the advent of IVF.<sup>2</sup>

Ever since reading this novel I was plagued by the question: What can cause such a change in human nature? What event transpired that has been able to transform man's nature as a social animal to one that has developed such an obsessive revulsion to having a human being in his presence? This question is briefly, and to my mind inadequately, touched upon in the novel. Baley asks Quemont, "Why is it the Solarians object to seeing one another?" The answer offered is that the size of one's estate, more than anything else, determines a man's position in society. The larger one's property the further and longer one can wander about it without meeting a neighbor. Hence, Solarians take pride in not meeting their neighbors. Since the estate is so well taken care of by robots, there is no reason for them to have to meet their neighbor. The desire not to meet led to the development of ever more perfect viewing equipment; as the equipment improved there was less and less need to see one's neighbor. A reinforcing cycle was thus set in motion (135).

---

<sup>2</sup> In *Foundation and Earth*, last of the Foundation Novels, Golan Trevize visits Solaria and discovers that they have genetically developed themselves into Hermaphrodites, thus obviating any need for physical contact with each other for reproduction (Bantam edition 2004, 244-245).

## Was Solaria Infected with Covid Type XX?

The latter component of this explanation, that advanced telecommunication capabilities promote social distancing is becoming disturbingly relevant nowadays with the advent of the Smartphone. People are adapting to this technology and prefer to text short brief and iconic messages rather than write meaningful letters, speak by phone, or even meet face to face. When people do meet face to face there is a growing tendency to slip into phone text communication with others rather than fully focus and engage with one's immediate surroundings. Worrisome as this development may be in our world, I find it hard to imagine this evolving into such a deep rooted and intense aversion to face to face meetings as we find on Solaria. There must be an additional cause that has brought about such extreme anti-social behavior on that planet.

A society in which the influence of advanced telecommunications has been exploited to the hilt is portrayed in E.M. Forster *The Machine Stops*.<sup>3</sup> The story is set in a world where people live alone in underground<sup>4</sup> identikit homes. They can choose to “isolate” (reject all incoming messages), send messages by pneumatic post, and chat online via video interface.

---

<sup>3</sup> First published in the *Oxford and Cambridge Review*, November 1909. See reviews by Chris Long (18 May 2016), “*The Machine Stops: Did EM Forster Predict the Internet Age?*,” BBC Online (<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36289890>), and Will Gompertz (30 May 2020), “*The Machine Stops: Will Gompertz Reviews E.M. Forster’s Work*,” BBC Online, ([www.bbc.com/news/entertainment-arts-52821993](http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52821993)) Dr. Mariano Martín Rodríguez brought this essay to my attention.

<sup>4</sup> A further development of Solaria in *Foundation and Earth*, is that they have moved underground and broke off all contact with the Galaxy, determined to remain themselves at all costs. (Bantam edition 2004, 245).

Not surprisingly, “[t]he clumsy system of public gatherings had long since been abandoned,” and “[p]eople never touched one another. The custom had become obsolete.” Indeed, touching is considered barbaric. On the flight to visit her son, Vashti<sup>5</sup> (the protagonist) experiences the following incident: “The attendant ... behaved barbarically, she put out her hand to steady her. ‘How dare you!’ exclaimed the passenger. ‘You forget yourself!’.” In accordance with Darwin’s Theory of Evolution, the same way domesticated fowl have lost the ability to fly from disuse of their wings,<sup>6</sup> so too the human need and nature to touch has diminished from disuse in Forster’s imaginary society and might diminish in ours.

Yet, all this is a far cry from the intense revulsion from touching, meeting, or even seeing people we find on Solaria. Thus, the advent of advanced communication systems may be a necessary enabling element for the result on Solaria, but it is not a sufficient element. Recent events and circumstances on Earth may make evident what that additional cause could be, and shed light on how such a society was created on Solaria.

At the end of 2019, Earth was hit by Covid-19 a highly contagious and potentially fatal virus. As of yet, no cure or vaccine is available. Safety precautions have taught us the value and necessity of social distancing. The higher one’s risk group is, the greater the need for distancing from other humans. We interact with our peers and closest friends and family members with a constant fearful thought – are you infected?

---

<sup>5</sup> In the *Book of Esther*, Vashti is the first wife of King Ahasuerus. I am not able to discern any apparent connection between the Biblical Vashti and Forster’s Vashti.

<sup>6</sup> From Charles Darwin, *The Origin of Species*, Penguin Classics 1985, 175-176.

## Was Solaria Infected with Covid Type XX?

Are you endangering me? Dr. Hagit Ben-ziman, a prolific Israeli author and children's poet has recently commented, "[a]gain and again I count my blessings, that this epidemic endangers mostly the elderly and not our children. If this was an epidemic that chiefly affected children, like the Polio epidemic in my own childhood, the dread and anxiety would have been unbearable."<sup>7</sup>

Imagine Solaria being infected at an early time in its history with a much more lethal and contagious strain of Covid-19, let us call it Covid-XX. This strain being so much more contagious and lethal to all age groups would have required much more severe social distancing. Imagine further, that for years upon years no cure or vaccine was found for this strain. People would have acquired and internalized mortal dread, literally from birth, to touch others and they would avoid

contact, distancing themselves from all other humans. In time, Covid-XX may have mutated and disappeared, perhaps a cure or vaccine was found. The source of fear and aversion to human presence was forgotten, but by this time, the habit of aversion was deeply ingrained into Solarian society and culture. A memory of those days perhaps manifests itself in the "Spacers" fear and precaution they take upon contact with Earth people. (In Isaac Asimov's Robot Series, there is Earth and Earthmen versus fifty other planets, Solaria is one of them, that have been populated by Earthmen centuries before. The people of those planets are called "Spacers" and may be susceptible to Earth microorganisms.)

In short, a culture with highly sophisticated and efficient communication capabilities, exposed to a long-term Covid-XX virus could potentially lead to the creation of a Solarian type society.

---

<sup>7</sup> See <https://www.makorishon.co.il/judaism/220605/> (Hebrew, my translation).

# Infiernos posmodernos: reflexiones sobre los límites de la realidad y lo humano



Pedro Pujante

© Pedro Pujante, 2020

1. Ya en *La Odisea* homérica, e incluso en el poema sumerio de *Gilgamesh*, el descenso a los infiernos es un motivo recurrente. El pasaje a esa otra dimensión, en la Antigüedad, era contemplando sin el asombro de nuestros días. Lo maravilloso estaba integrado en lo cotidiano, los dioses hablaban con los hombres y el mito funcionaba como fenómeno histórico. Pero ahora ese viaje al infierno funciona como ruptura, como quiebra de la realidad. Pero es una quiebra en la que el héroe participa como vínculo, como correa de transmisión entre los dos mundos, entre lo visible y lo invisible, entre lo mágico y lo natural. Este viaje a las profundidades de nuestra realidad, a veces literal pero siempre como metáfora de la exploración/huida a los rincones oscuros de nosotros mismos, cobra mayor relieve en nuestra cultura occidental determinada por la religión cristiana y la creencia en demonios que habitan el Averno. La creencia en el infierno siempre ha existido y simboliza, tanto para creyentes como para paganos, el mal, lo aborrecible, lo muerto y lo horroroso. Son muchos los autores que han despojado de religiosidad el más allá para reformularlo como un topónimo fantástico o siniestro, un espacio sin tiempo del que se ha apropiado la literatura de fantasía o de ciencia ficción. Como razona Eugene Thacker en *Tentáculos más largos que la noche* (2020; orig.: *Tentacles Longer Than Night*, 2015) un lector moderno del

*Inferno* de Dante, además de un viaje épico, encontrará un bestiario, paisajes extraños y criaturas fantásticas propias de la literatura de horror. Son numerosos los relatos de ciencia ficción que se han articulado desde esta perspectiva. Es decir, construyendo una vida después de la muerte sin imaginaria religiosa. Un más allá virtual, una *realidad* construida por computadora o un mundo recreado en un laboratorio para expandir la consciencia. Recordemos, por ejemplo, la novela *Ubik* (1969), de Philip K. Dick, o los mundos ideados por Philip José Farmer. En la novela de Dick, como en casi toda su obra, se cuestiona la realidad como representación, como experiencia o como estado mental. En la saga de «El Mundo del Río», de Farmer, la otra vida es un experimento llevado a cabo por seres extraterrestres. No obstante, en estas obras el otro mundo no está regido por demonios ni está sometido a leyes emanadas de entidades divinas. Queremos aquí comentar tres novelas que sí toman como referente la mitología cristiana y se apropian de algunas de sus imágenes, protagonistas y simbología para redefinir el Infierno.

2. El descenso al infierno, como metáfora, sigue pareciéndonos un tema interesante porque nos invita a reflexionar sobre los límites de la realidad, de la existencia, de la consciencia y al mismo tiempo nos interroga sobre qué significa ser humano. Los

## Infiernos posmodernos: reflexiones sobre los límites de la realidad y lo humano

personajes que descienden a la otra dimensión infernal, ¿siguen siendo humanos? Porque, recordemos, cuando realizan el pasaje al infierno es porque han fallecido. Y por tanto abandonan su humanidad y pasan a ser presencias fantasmales aunque todavía razonen y sientan como humanos. Esta paradoja alienta una lectura ambigua y nos coloca a los lectores ante una paradoja, ante una brecha ontológica.

3. Larry Niven y Jerry Pournelle en su novela *Inferno* (1976) esbozaron un averno basado libremente en el descrito por Dante. El Hades de Niven y Pournelle está constituido por aparatos, texturas y máquinas que lo acercan a un espacio de ciencia ficción, a un infierno más paródico que terrorífico. En este intersticio entre lo fantástico-demonológico y lo tecnológico-supernatural se mueve Allen Carpentier, el protagonista. Un escritor de ciencia ficción que fallece en una convención literaria y aparece en una especie de infierno neodantesco, en el que será guiado por Benito, su Virgilio particular, hacia el mismísimo epicentro. La novela es una caricatura vaga del *Inferno* de Dante y su carácter sarcástico le resta fuerza. Hay alguna crítica a otros escritores de ciencia ficción de la época y aparecen personajes conocidos. El submundo descrito por Niven y Pournelle tiene más de ciudad degenerada que de infierno, se parece más a un planeta desconocido y dominado por extraterrestres que a un averno religioso. Es interesante cómo percibe Carpentier el infierno. Piensa que podría tratarse de un parque de atracciones de un lejano futuro, idea que ayuda a desdramatizar y que nos invita a percibir el espacio infernal como una simulación, como un escenario artificial. Aunque hay paralelismos con la obra de Dante y los círculos están habitados, en gran medida, por los distintos tipos de

pecadores correspondientes, según el diseño de Dante. Recordemos que el infierno de Dante es recorrido por el propio autor, en un ejercicio de literatura de aventuras autoficcional, avanzando por un recorrido preestablecido. Señala Thacker que parece que Dante «hubiese diseñado el averno como un videojuego» (30). Los pecados serían las acciones que nos hacen pasar de pantalla, en este caso, para descender, hasta llegar al Noveno Círculo. La lógica de vivir dentro de un videojuego en relación con nuestras acciones también la desarrolla Rizwan Virk en su ensayo *The Simulation Hypothesis* (2019). Para Virk cabe la posibilidad de que habitemos un videojuego. Cada una de nuestras acciones se irían computando en un archivo externo (el equivalente a una nube virtual que almacena toda nuestra información) y al final cuando accediéramos a otra pantalla, a otro nivel de existencia, esta información determinará qué nivel nos corresponde. Virk pone de manifiesto en su libro el paralelismo que existe entre la reencarnación y subir de niveles o cambiar de pantalla en un videojuego. Llegar al infierno, entonces, sería el resultado de una mala partida.

4. Hay otros autores que también han planteado el infierno como un lugar rocambolesco sin renunciar a la parafernalia cristiana. En *Condenada* (2013; orig.: *Damned*, 2011), de Chuck Palahniuk, su protagonista, Madison Spencer, es una adolescente que tras fallecer aparece en una celda ubicada en el infierno. Como en Dante aquí también encontraremos páramos horribles, como el Océano de Esperma Desperdiciado o Los Grandes Llanos de Cuchillas de Afeitador Tiradas, que tratan de conferir al infierno un aspecto demoníaco pero con el revestimiento estético de la cultura posmoderna. En este infierno conocerá a muchas personas y se

## Infiernos posmodernos: reflexiones sobre los límites de la realidad y lo humano

encontrará con personajes famosos como Marilyn Monroe. El «anacronismo creativo», según lo ha expresado McHale, basado en la aparición de personajes históricos, también sirve a estos autores para exponer, sin comprometerse, versiones apócrifas de la historia, característica de las ficciones posmodernistas. En el infierno irónico, gamberro, pop y surreal de Palahniuk Madison trabajará de teleoperadora, manteniendo contacto con los vivos. Su trabajo consistirá en realizar entrevistas a los vivos.

También siguen en contacto el mundo de los vivos y el mundo de los muertos en la novela *Cómo viven los muertos* (2003; orig.: *How the Dead Live*, 2000), de Will Self. Una novela también de tintes cómicos en la que la narradora es una moribunda (que finalmente fallecerá y seguirá contando su existencia en el más allá) que habita un Londres límbico. Después de fallecer vivirá en un barrio de muertos, asistiendo a reuniones de apoyo y trabajando en una agencia de publicidad. Esta novela carece de fisuras, de abismos ontológicos. Porque la muerte es naturalizada y los muertos siguen comportándose como si estuviesen vivos.

5. Un autor que ha sabido hacer del pastiche una seña de identidad es Carlton Mellick III, quien ha rescrito, desde el bizarro, novelitas de pistoleros, de marcianos, de terror y de aventuras. En *The Boy with the Chainsaw Heart* (2018), el protagonista, tras suicidarse, accede a un Infierno que libra una batalla contra el Cielo y sus los despiadados ángeles. Mark Knight es puesto al servicio de los demonios, funcionando como piloto y combustible de una máquina de guerra demoníaca con forma de mujer llamada Lynx. La batalla se libra en un surrealista limbo poblado

por criaturas delirantes y máquinas infernales. De nuevo, se ensamblan elementos de la ciencia ficción (robots, armas de fuego sofisticadas, conexiones entre cerebro y máquina) con elementos fantásticos extraídos del imaginario religioso cristiano (demonios, ángeles, almas), haciendo que el espacio infernal que propone Mellick resulte orgánico, futurista y bizarro.

Todos estos viajes a los infiernos son, de algún modo, pastiches de las catábasis clásicas, versiones posmodernas de los descensos de Odiseo, de Eneas o de Dante. El efecto dramático y épico da paso a aventuras de tintes cómicos, efectistas y delirantes. Los personajes de estos descensos luchan contra demonios (o ángeles) y son aquejados por dilemas psicológicos, físicos o sociales y no tanto morales ni mucho menos religiosos. Estamos ante artefactos de ficción posmoderna, reflexiones sobre la realidad adaptadas a nuestra época y sobre qué significa estar vivo o ser humano. En definitiva, relatos irónicos que cuestionan los límites del mundo real.

### Obras citadas

- DICK, Philip K. (1997). *Ubik*. Barcelona: Minotauro.
- MELICK III, Carlton (2018). *The Boy with the Chainsaw Heart*. Portland: Erasedhead Press.
- NIVEN, Larry, y Jerry POURNELLE (1990). *Inferno*. Barcelona: Ultramar.
- PALAHNIUK, Chuck (2013). *Condenada*. Barcelona: Randon House.
- THACKER, Eugene (2019). *Tentáculos más largos que la noche*. Madrid: Materia Oscura.
- VIRK, Rizwan (2019). *The Simulation Hypothesis*: Milwaukee (WI): Bayview Books.
- WILL, Self (2003). *Cómo viven los muertos*. Barcelona: Mondadori.

# Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse



Pascal Lemaire

© Pascal Lemaire, 2020

**Abstract:** Uchrony, the rewriting of history as it might have been (also known as “alternate history” or, somewhat abusively, “counter-factual history”), has grown increasingly popular during the course of the early 21<sup>st</sup> century with diverse professional and nonprofessional authors playing with world’s events to rewrite them in line with their fantasy writing. The ancient world has not been forgotten in those efforts, and a wide range of productions of diverse scope have altered the historical events of Ancient Egypt, Hebraic history, ancient China, India or Persia, as well as, of course, the Greek, Hellenistic and Roman periods. This article also attempts to demonstrate how rationalism and empiricism, as developed since Descartes, Bacon and Hume, impact our perception of the world in this genre of popular fiction. The deep internalization of those philosophical concepts by our Western societies have become such that most authors and readers do not even think about them when trying to depict the thoughts and actions of people not exposed to them.

**Keywords:** uchronia (alternate history), classical antiquity, rationalism, empiricism, historical plausibility

## Introducing Uchronia

Herodotus asked himself what would have happened to Greece had the Hellenes not overcome the Persian onslaught at Salamis (Herodotus, *History*, VII, 139). Livy imagined the fight that would have taken place had Alexander, surviving Babylon, turned against Rome (Livy, *Ab Urbe Condita*, IX, 17-19). Since then, many have played with the flow of time, modifying it in a myriad of ways, either as a game, a way to take revenge for the fate given to them or their ancestor by History, for nationalistic reasons, for the philosophical seduction of the exercise or for its intellectual quality (see Gallagher, 2018). Called Alternate History (AH) in English, and Uchronie in French, we speak here of this “unknown land, next to ours or outside of the flow of time, discov-

ered by the philosopher Renouvier and where are relegated, like old moons, events that might have happened but didn’t” (Messac, 1934: 658).

Uchronia is born from a point of divergence with our reality, the PoD, also called sometimes the Nexus point (Hellekson, 2001: 5). This PoD can be associated with either a human intervention or a natural factor which the uchronia takes as a point of departure, creating a new narrative. Thus Caesar’s not going to the Senate on the Ides of March, Marcus Aurelius’ not dying from sickness on the frontlines, the great Justinian plague being less severe are all PoDs playing on very different factors that lead to uchronic texts. Some of those PoDs have been used in counterfactual history (G. Traiana’s *Carrhes* comes to mind), or in amateur writings but not, as far as I know, in



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

published novels (Renouvier's PoD in fact is not Marcus Aurelius' survival of sickness but his having a much more aggressive policy during his Danubian campaigns, which prevents the Germanic migrations our history has known).

Purists of the genre will exclude time travel and its sometimes paradoxical consequences, and will make a clear distinction with counterfactual history. In the present article I will, however, look at the reception of Classical history in all of its uchronic avatars taken in the broadest meaning, including time travel, in order to make both comparisons of details and larger conclusions. My goal is to give a general overview of the situation and explore how the depiction of the ancient world in alternate history may differ from that found in more usual productions such as traditional historical novels or movies.

Authors may introduce the PoD in many different ways, with them being sometimes described early on in the novel or with its disclosure being more discreet, as the author plays with the readers forcing them to discover the nature of the historical change. Thus in Harry Turtledove's *The Daimon* (2002) we find no explicit mention of the PoD; it falls to the reader to discover that the presence of Socrates in Sicily with Alcibiades<sup>1</sup> is the

divergence making Alcibiades decide to stay on the island, conquer Syracuse and come back home in triumph as a proof of his innocence in the Hermes sacrilege. The PoD may also, sometimes, have no direct relationship with the intrigue. This second approach is illustrated by Turtledove's collection of short stories *Agent of Byzantium* (1987) in which the PoD is the survival of a stronger Byzantium thanks to a milder Justinianic plague,<sup>2</sup> the plots of the short novels being various investigations by a 14<sup>th</sup> century special agent, Basil Argyros. In this case, information about the PoD is disseminated throughout the collection, and it is once more the reader that must piece it together from the various clues left by the author. In those novels, Turtledove plays with his readers, throwing some jokes at them, such as the constant references to St Muhammad, the patron saint of the investigator. Those jokes have two roles, one as elements that emphasize the feeling of difference with our reality, another as part of building complicity between reader and writer, which constitute what Henriette calls "le clin d'oeil au lecteur" (2003: 41).

The authors of alternate history seem to come from various backgrounds, although most are men<sup>3</sup> of European or

---

<sup>1</sup> Alcibiades (450 - 404 BCE), Athenian general and politician, educated by his uncle Pericles and follower of Socrates. He pushed Athens to launch in 416 BCE an expedition against Sicily of which he was granted command before political intrigue led to his recall home, which ultimately led to the expedition's destruction. Alcibiades would then spend a decade helping the Spartans, the Persians and the Athenians until his death in exile a few months after the final defeat of Athens by Sparta. He appears in a number of ancient texts by, among others, Thucydides, Plato,

---

Xenophon or Plutarch, and in a number of later works of art and letters

<sup>2</sup> The plague of Justinian was the first recorded plague caused in Europe and the Mediterranean area by the bacterium *Yersinia pestis*, which also caused later the Black Death. It ravaged the Eastern Roman Empire between 541 and 549 AD, killing millions, and the Eastern Roman Empire's emperor Justinian himself caught it in 542 (although he did survive).

<sup>3</sup> There are very few women in this field, especially in the English-speaking world. The only exception I can think of is the participa-



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

North-American origin, maybe because of the West's particular relationship with the past. Amongst the best-known authors we find trained historians: Eric Flint, author of, amongst others, *1632* (a collaborative series set in the 17<sup>th</sup> century), pursued formal training in history (even starting a PhD on early colonial South African history, before his political activism led him to leave Academia, see Flint, 2012), as did Harry Turtledove, who has a PhD in Byzantine history, which explains the rare depth to some of his texts such as the Basil Argyros stories. However it appears most authors did not pursue any formal training in the discipline, which may help explain in part why some points of divergence come more often to the fore. While trained historians may play with more obscure periods or historical characters those without such training will stick mostly to the best-known historical characters. Incidentally, Turtledove's Basil Argyros collection of short stories, *Agent of Byzantium*, was introduced by Isaac Asimov, a man also passionate about History. Most texts classified under the "alternate history" header are indeed associated with science-fiction, even when they do not imply time-travelling. This categorization might explain why the genre was not really taken seriously by professional historians, at least not until the 1990s and the popularization of formal counterfactual history by Niall Ferguson in his volume *Alternatives and Counterfactuals* (1999) (see Kreisler,

---

tion of a number of women in Eric Flint's *1632* collaborative series (Virginia DeMarce, Paula Goodlet, Marilyn Kosmatka). Also, fantasy author Judith Tarr's work with Harry Turtledove on *Household Gods*, although this (very good) novel is more a time travel experience (and possibly in many ways a so-called 'self-insert' type of time travel) than an alternate history.

2003). Unlike fiction, counterfactual history, which is conceived as a scientific approach, was defined by Jeremy Black and Donald MacRaild as "the idea of conjecturing on what did not happen, or what might have happened, in order to understand what did happen" (2007: 125). The emphasis is laid on the study of the "true" timeline, playing with its parameters to see what changes this would cause, as a chemist playing with his compounds would do in his lab. The divergence is thus used to put into light the role of the parameter in our history. In contrast, the literary uchrony/alternate history puts the emphasis on the world that appears after this change of parametre.

### Classics in Alternate History and Alternate Realia<sup>4</sup>

There is probably no need to evoke here the long shadow of the ancient world on later arts and literature, names such as those of Joachim Du Bellay, William Shakespeare, Jean Racine, Marivaux or Alexandre Dumas being but a few examples of artists with a great interest in it for the centuries following its rediscovery in the early Renaissance. Yet it is useful to look in some depth at the various artistic productions of the 20<sup>th</sup> century to define some of the main characteristics of the representation of the ancient world in order to compare them with the representations found in uchronia. To achieve this, we'll use Claude Aziza's categories from his book *Guide de l'Antiquité Imaginaire* (2008).

---

<sup>4</sup> Realia is the technical term used in archeology and (ancient) History to describe daily life artefacts and realities (in opposition to religious or architectural elements for instance).



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

Before examining the way the classical past is explored it might be good to examine the importance of the phenomenon. In order to do so I shall use Robert B. Schmunk's restrictive bibliography of the genre, which lists some 247 titles with PoD's situated between 6000 BCE and 700 CE (Schmunk, 1991-2020):

7<sup>th</sup> century BC and before, 49  
6<sup>th</sup> century BC, 2  
5<sup>th</sup> century BC, 10  
4<sup>th</sup> century BC, 13  
3<sup>rd</sup> century BC, 17  
2<sup>nd</sup> century BC, 4  
1<sup>st</sup> century BC, 32  
1<sup>st</sup> century AD, 34  
2<sup>nd</sup> century AD, 6  
3<sup>rd</sup> century AD, 0  
4<sup>th</sup> century AD, 28  
5<sup>th</sup> century AD, 24  
6<sup>th</sup> century AD, 12  
7<sup>th</sup> century AD, 15

The lack of titles with a nexus set in the third century AD is as obvious as it is surprising: the period between the fall of the Han dynasty in China and the so-called crisis of the Roman Empire, offers many potential points of divergence that have not been exploited. An exception, posterior to this initial research, would be the 2015 Hesperian trilogy by Alan Smale (*Clash of Eagle*, 2015; *Eagle in Exile*, 2016; *Eagle and Empire*, 2017), which shows a Roman attempt to conquer America. Similarly, the second century BC is not a very productive era, coming after the second Punic War and Hannibal, despite being a period when, for instance, Rome could have failed in its conquest of Greece. One should also remember that the date of the PoD is not always the period during which the novel takes place, which explains the apparent over-representation of very early PoDs in this

list. One of the most extreme, pre-historic, examples is, of course, Ray Bradbury's novel *A Sound of Thunder* (1953) in which the crushing of a butterfly in the age of dinosaurs causes changes in the 23<sup>rd</sup> century AD.

This focus on some periods rather than others is, as I have mentioned, probably due in part with the lack of familiarity of many authors with the historical past: they just create their story around what they learned in school or in some documentary which inflamed their imagination and fed their creativity. Another reason, though, might be the need for the author to catch the reader's attention, which is easier to do when speaking of a period or events of which the reader has already heard of. This might also be one of the reasons most authors play with PoD's set in Western history, given that they mostly write for Western audiences.

Given what we have already noted about the authors of the genre it will surprise no one to discover that the Ancient world is often drawn with large, caricatural strokes, as happens in the movies, privileging pompous representations to descriptions of everyday life, and focusing on the magnificent and the huge, thus earning the pejorative nickname "antiquité colossale" in Aziza's categorizations (2008: 83). Those texts and movies often show us market scenes, the life of the masters of palaces and villas, sumptuous banquets given in the richest halls deep in the forests of Germany, in the cities of Phénicia or in the Eastern kingdoms but not more mundane scenes. These more spectacular images are also present in uchronia, sometimes giving the author opportunities to better root their alternate world in our mental representations of the time, such as when time-travelers establish convenient local contacts able to help them in markets.



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

Various other “images d’Epinal,” other topoi, are often found in both classical historical novels and, of course, their alternate versions. Hagia Sophia in Constantinople is one of those elements always mentioned in relation to Byzantium, even in stories set at a time when it was not built yet (for example as a dream by one of the characters); chariot races come next in the list of common topoi on the Ancient city. Another familiar picture is that of sheep grazing on the abandoned Rome of alternate history, as happens in *Hannibal’s Children* by John Maddox Roberts (2002), in which the Romans return to the seven hills after a century-long exile caused by their defeat by Hannibal. This is of course a direct reference to Renaissance descriptions of the sorry state of the Forum Romanum in their time and one needs only turn to paintings of Piranesi or Pannini to visualize the described scenes.

### The Place of the Great Men of History

Seeing the cliched use of topoi, one might expect to see a comparatively massive use of famous Great Men. Yet one would be disappointed because they do not appear as often as one would expect despite the fact that their lives provide obvious PoD. In fact, leaving Jesus aside, the Great Men are mostly present to provide a background to help the readers find their way in the chronology. Yet here is one of the points where professional authors and amateurs self-publishing online diverge in their approaches, as the latter are much more open to the idea of directly using famous men of the past for their own devices, a true difference between what is available in the bookshops on one side and, for example, the [alternatohistory.com](http://alternatohistory.com) website on the other. This situa-

tion may be explained in various ways. Firstly, the use of known historical figures places a certain number of constraints on the writer, who must respect, if not the historical character, at least his modern representation. This is, in many ways, comparable to the issues one sees in fan fiction around the use of characters and the respect of the canon of the content on which the fan fiction story is based (see for instance Peason, 2014). The relative prominence of famous figures in amateur short stories and novels, such as Julius Caesar<sup>5</sup> or Belisarius, is on the other hand linked to both the level of knowledge of the ancient world by the authors or their wish to build upon the popularity of their characters amongst the potential readership.

Another relevant issue is also the changes inflicted by the PoD on historical characters. According to the butterfly effect, once something changes then everything will: people will not marry the same persons, or if they do, not at the exact same time, eggs will not fertilize at the exact same time with the exact same gametes... Characters will of course be affected by those small differences: sickness might be avoided, but others might be contracted, death will happen at another time, choices will not be the same. Amateurs, though, sometimes forget this or write characters who might have a slightly different name but are, in fact, pale copies of the historical characters. One might thus say that the famous people act as lighthouses in a sea of darkness, with

---

<sup>5</sup> For an example published by a professional writer see Friesner’s *Child of the Eagle. A Myth of Rome* on Julius Caesar (1996). One of the most extreme professional examples is the six-volume *Belisarius* series by Eric Flint and David Drake, published between 1998 and 2006.



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

the amateur staying closer to the light while the professional usually prefers the freedom offered by the very obscurity the amateur flees, as long as he can bring his reader along thanks to some element allowing a link with what the reader already knows.

A similar trend is visible in a part of the contemporary Anglo-American production of Greek and Roman adventure historical novels: *Vespasian* and the year of the four emperors have a remarkable popularity, notably with the current series by Robert Fabbri,<sup>6</sup> an amateur in terms of the Ancient world, while Oxford professor Harry Sidebottom, a specialist of Roman military history, chose the obscure 3<sup>rd</sup> century barbarian usurper Ballista, only known from the *Historia Augusta*, for his own series of novels, before expanding his fictional universe to the previous decades and the revolt of the Gordiani.<sup>7</sup> Similarly, Christian Cameron, author of various novels set in Classical and early Hellenistic Greece, underwent formal education in Ancient History after his initial career in the US Navy, and prefers characters walking alongside the great men rather than speaking about the great men themselves,<sup>8</sup> contrary to Colleen McCullough's famous *Masters of Rome* series (1990-2007, seven novels), which focuses on the great men of the last century of the Roman Republic. This topic

of how authors choose historical characters for their stories falls outside of the scope of the present article but might be worth further enquiries.

### Contemporary Politics Set in Yester-years

Coming back to uchronic texts, we may note that they are often not simple shows destined to provide entertainment with impressive period images such as those we just discussed, but part of a more militant brand of novels set in the Ancient world, something Aziza also call the "pre-text" kind of texts (2008: 113). In those stories the Classical world is mostly a set in which to address contemporary issues, such as in the classic *Quo Vadis?* (1895) by Henryk Sienkiewicz, which actually deals with the political situation of Poland in the 1890s rather than in the Ancient world. Likewise, the travel novels by Poul Anderson or Robert Silverberg's *Up the Line* (1969) must be read in the context of the post-May 1968 and Woodstock 1969 atmosphere, especially regarding sexuality: the character's remarks on the "natives'" customs throughout such stories are thus less a comment on the Ancients' morality, and more a comment on their own time. Critic Alvaro Zinos-Amaro wrote that *Up the Line*, "especially in its early chapters, is so drenched in the lingo and culture—meaning, specifically, the drugs and sex—of the late sixties that it may almost seem like a hippie parody à la Austin Powers: quite shagadelic" (2011).

A theme particularly present in those alternate histories set in the Ancient world is religion and particularly the three main monotheistic religions, what Aziza calls the "messianic" stories (2008: 47). Events of the Old Testament, those of

<sup>6</sup> Robert Fabbri, *Vespasian* series, ongoing since 2011, seven novels and three short stories at the time of writing this article.

<sup>7</sup> Harry Sidebottom, *Warrior of Rome* and *Throne of the Caesar* series, ongoing since 2008, nine novels and two short stories at the time of writing.

<sup>8</sup> Christian Cameron, *Tyrant* series, six volumes published between 2008 and 2014, and *The Long War* series, five published volumes and one new announced at the time of writing.



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

the life of Jesus or of the martyrs of his cult, and those related to the prophet of Islam make the core of those novels, although to be fair the later are less common.<sup>9</sup> Precisely, one of the first uchronies formally recorded is the one that gave its name to the genre, written by the French philosopher Charles Renouvier under the title *Uchronie, Utopie dans l'histoire* (1876). Its subject was a detailed and somewhat tedious exploration of a Roman world in which a changed Antonine dynasty takes anti-Christian measures, pushing the followers of this religion far to the East. This goal of changing the course of history by eliminating the great monotheism would become a frequent theme. Another such example is *Hands Off* by Edward Everett Hale (1881), a philosophical tale describing how the failure of Joseph, son of Jacob, to become an Egyptian slave prevents him from saving his masters in their fight against the Cananean, leading to a period of darkness from which neither the Jewish faith nor the Greek and Roman civilizations are allowed to flourish, depriving mankind of the word of Jesus. Another adaptation of the Jewish history is, of course, the novel *Roma Aeterna* by Silverberg (2003). In it Moses's failing to part the Red Sea means that the Jewish faith remains an insignificant cult followed by some desert dwellers of the Sinai while Rome grows along a longer and more glorious road because it has no Jewish rebellions to crush and Christianity does not, of course, appear in order to disrupt the workings of the empire. At-

---

<sup>9</sup> However since 2014 came a number of titles. Beside *Soumission* by Michel Houellebecq (2015) we may note *Through Darkest Europe* by Harry Turtledove (2018) and *Empire of Lies* by Raymond Khoury (2019), all of which have more medieval PoDs and take place in the contemporary era.

tempts to change the course of Christianity are also numerous, be it New Testament events revisited, for example, to save the Christ from Golgotha or different decisions by the Roman power relative to the Jews and Christians or a longer and more fruitful life of Julian the Apostate as in John M. Ford's 1983 *The Dragon Waiting*.

Some texts do also play with the conditions of the birth of Islam, as does for instance a very short text published online on [Alternatohistory.com](http://Alternatohistory.com) under the title "A Report to the Emperor" (Major Major, 2010). In it an officer reports on a desert patrol in Arabia during which he captured and executed a caravan raider and his companions in a routine police intervention. Further on the reader learns that the man, called Mouamad, was also a heretic and was thus submitted to the most severe sentence. The text concludes with a note by a second hand ordering a punishment for the officer who used the first singular pronoun instead of the third... Yet sometimes the wheel of time turns in the other direction, such as in the novel *Roma Islamica* (Harbour, 2012). In this text, Constantinople falls to a combined sea and land attack in 715 AD, with a rapid Islamisation of Europe following. A few years later, a certain Charlemagne becomes the champion of the new religion...

While those examples play with the condition of evolution of the three main religions, we do also find texts which change the world's history by reinforcing other cults such as Mithraism or Manichaeism, those becoming under various circumstances the dominant faiths of the Roman Empire. Lastly for these kinds of novels, I will mention texts that concentrate on the personality of Jesus and especially his Passion. Those usually either change the circumstances under which he



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

was killed (be it the method of his death or his escaping this fate altogether), or replace him on the cross with another character, often a time traveler that does not, because of his love for him, want the Christ to suffer the gruesome crucifixion. Such is the plot of Michael Moorcock's *Behold the Man*, published in 1969.

### Faith in Technology for a Better World

Religion, while indeed a topic often mentioned, is far from being the only or the most interesting topic examined by uchronia. The theme of the technological evolution of civilizations is also often at the heart of the texts. As a question to be treated in an Ancient context they are of course rather unique to the genre, and they do not appear in Aziza's classification although he is well-aware of their existence.

Most of these novels involve time traveling, displacing an individual from a more advanced period into the past, such as we see in Lyon Sprague de Camp's *Lest Darkness Fall* (1941), in which an archeologist walking the streets of Mussolini's Rome finds himself unexpectedly thrown back to the city of the Gothic era and about to be besieged by Belisarius.

The traveler in this kind of novels may either succeed in his endeavor to improve the past, prospering in it, as does the character of Martin Padway in *Lest Darkness Fall*, or to the contrary fail utterly to adapt to his new surroundings. Such is the case in Poul Anderson's short novel *The Man Who Came Early* (1956), a direct response to *Lest Darkness Fall*, in which a GI finds himself thrown into the Iceland of the ancient sagas where his knowledge of modern man deprives him of any skill useful to his survival. Compar-

ing those two novels is very interesting because they show two different ways to conceive the relationship between natives and time travelers. While both authors do find ways to circumvent the difficulty of understanding the language of the ancients, they do not take into account the question of the mentality of the different eras, as we will see.

In 1959, the philosopher Bertrand Russell wrote a refutation of the Marxist vision of technological evolution before proceeding to give his own nearly mechanical and providential vision of such development, which is to him mostly a set succession of events. "Marx," Russell wrote, "thinks that discoveries and inventions are made when the economic situation calls for them. This, however, is a quite unhistorical view. Why was there practically no experimental science from the time of Archimedes to the time of Leonardo? For six centuries after Archimedes the economic conditions were such as should have made scientific work easy. It was the growth of science after the Renaissance that led to modern industry". In Russell's view, "This intellectual causation of economic processes is not adequately recognized by Marx. History can be viewed in many ways, and many general formulae can be invented which cover enough of the ground to seem adequate if the facts are carefully selected." This leads him to "suggest, without undue solemnity, the following alternative theory of the causation of the Industrial Revolution: industrialism is due to modern science, modern science is due to Galileo, Galileo is due to Copernicus, Copernicus is due to the Renaissance, the Renaissance is due to the fall of Constantinople, the fall of Constantinople is due to the migration of the Turks, the migration of the Turks is due to the desiccation of Central Asia. Therefore the fundamental



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

study in searching for historical causes is hydrography” (Russell, 1959: 295).

The lure of accelerating technological evolution or sending it onto another path is a theme we mostly see in two periods: the Ancient world, especially from the Hellenistic period onward, and the 19<sup>th</sup> century’s Industrial Revolution, often under the guise of the Steampunk genre. Most often the texts do adopt a positive faith in technology, a doxa inherited from Auguste Comte’s positivism which resonates oddly in our time when skepticism and indifference or, even, mistrust and hostility toward technology seem to win territory. Some uchronic texts do not call upon external interventions to accelerate the process of science. Be it the early discovery of stirrups, such as in the novel *Cato’s Cavalry* (Jones, 2013),<sup>10</sup> in which the Britanno-Romans discover them in the 4<sup>th</sup> century and begin a reconquest of their island and then of the Roman Empire, or be it more advanced and Jules-Verne’s like developments such as in John Maddox Roberts’ *Hannibal’s Children* (2003). In this novel, Syracuse is besieged not by the Romans of Marcellus, as his nation has been already vanquished and exiled north of the Alps, but by the Carthaginians. This change allows Archimedes to survive and flee to the Great Library of Alexandria where he creates a new, more mechanically-oriented school of applied philosophy that will give birth to more and more complex mechanisms for both peace and war.

Most often those stories accelerating the course of science do call upon the providential man, the genius, the man who either came with knowledge or had the big idea: the inventor becomes the

important element, not the technology itself. The goal of the authors might be to use a specific technology, sometimes on the more or less mistaken assumption that the technology was feasible, but the story (or the story arc) will be about bringing the technology into being in the alternate reality being described. This of course is probably the element that connects alternate history the most firmly to classic science fiction.

### Proper Alternate History, an Unachievable Goal ?

Speaking of the progress, scientific or otherwise, of civilizations brings us back to what will be the last part of this article: the mindset of the ancients against that of the moderns, and how the novels trying to reinvent the past take this difference into account. Our society has known an extraordinary evolution thanks to the rational philosophical developments made since the 17<sup>th</sup> century, changing the way we think. While one might argue that Aristotle had already described a form of empiricism, the influences of the rationalism of Descartes and of the empiricism of Bacon or Hume upon the way we see, experience and think the world cannot be underestimated. The later arrival of psychology, language philosophy, communication theories and the postmodern outlook have completely infused our culture on every level, and our way of being, whether we are aware of it from our education or simply applying the lessons of those advances by unconscious mimesis. Not only the different mindset but also language may be a problem in time-travel alternate History novels. Some authors have undoubtedly missed the issue, while others may simply have decided to ignore it, probably for simplicity’s sake and to

<sup>10</sup> Initially a text published on [www.alternatehistory.com](http://www.alternatehistory.com) before being turned into a book.



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

concentrate on their stories instead of what they might consider a distraction from their main message.

On the other hand, there is actually at least one text touching on the issue, once more by the precursor Lyon Sprague de Camp. In his short story “Aristotle and the Gun” (1958), he describes how the attempts by a time traveler to accelerate the development of science by influencing Aristotle dramatically backfires. The traveler, assuming the guise of an Indian, mistakenly convinces Aristotle that India is far more advanced and that there is no point in pursuing research, especially as it requires dirtying one’s hands like a workman, so unlike the proper intellectual work that philosophy is supposed to be. The consequence is that when the traveler goes back to his time he discovers a completely different and, to his surprise, most backward world, finding a Viking, medieval territory in the place where his very advanced USA should have been. This text is one of the few that underlines the difference between mentalities of the modern and the Ancients. The traveler’s assumptions are proven to be completely wrong, and while this is a deliberate choice by De Camp, it should in fact be a standard on which we should evaluate every text, both in traditional historical novels and alternate histories.

Ethnography and anthropology could serve as guides for authors of the genre, as they sometimes were for science-fiction authors, because of course the historical and alternate history novels are the science-fiction of the past, the place we project so many of our own interrogations. Yet while his topic would require further studies, it would however go further than the goals of the present article. One could say that we are faced with an issue where authors did not (or would not?) recognize the otherness of those who lived centuries

ago. Might it be because those authors think that the people who gave us so much must have been so close to us so as to not make a difference? Or is it simply, as I would tend to believe, because they want to facilitate readers’ identification with the story, and thus their enjoyability of the texts without introducing overly complex notions?

### Conclusion

This discussion of Alternate History as seen through the lens of the use of the Ancient world as background is of course a basic approach to the topic, which would require many new studies to be fully understood. Yet it also allows us to reach some first conclusions about the genre and its links to the Ancient world. While the altered antiquity of uchronies and time travel do share a certain amount of characteristics with historical novels, on both the formal and general content, they do have some particularities that set them apart in terms of their nature when one looks in more detail at the themes explored.

The first, and most important element that distinguishes historical fiction and uchronies is the fact that the later actually changes History as we know it. This is fundamental to the genre, and is probably what attracts readers and writers in the first place. Secondly the shared use of past settings by both historical fictions and alternate histories does confront them with similar issues, but alternate history has further challenges which authors might be loath to confront directly but are to be taken into account to fully appreciate the texts. Alternate histories must remain credible both in the changes introduced in the known history and in the consequences explored. This is espe-



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

cially true when depictions of interactions between time travelers and era natives are concerned. The philosophical aspects of those time games are not the least of those differences, yet only the best authors of the genre do actually confront those issues, in a way that is similar to the distinction between good historical fiction, which does not try to have historical characters act in the way our current society expects them to, and bad historical fictions that simply put people which are psychologically of our era in the past.

The fact that authors of uchronies do not seem to take into account the constraints that those philosophical aspects should put upon them should probably be also read as a testimony to the depth of the internalization by both authors and readers of the numerous concepts relating to our perception of the world and of human relations born of the last few centuries of philosophical thinking. And that is probably one of the main contributions of alternate history to our society.

### Works Cited

- ANDERSON, Poul (1956). "The Man who Came Early," *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, June.
- AZIZA, Claude (2008). *Guide de l'Antiquité imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres
- BLACK, Jeremy & Donald M. MACRAILD (2007). *Studying History*. London: Palgrave
- BRADBURY, Ray (1952). "A Sound of Thunder," Ray Bradbury (1953). *The Golden Apples of the Sun*.
- FLINT, Eric (2012). "Who is Eric Flint," 2012. <http://www.ericflint.net/index.php/about/> (Access 15 May 2014).
- FORD, John M. (1983). *The Dragon Waiting*. New York: Avon
- FRIESNER, Esther (1996). *Child of the Eagle. A Myth of Rome*. New York (NY): Baen
- GALLAGHER, Catherine (2018). *Telling it like wasn't: the counterfactual imagination in history and fiction*. Chicago (IL): Chicago University Press
- HALE, Edward Everett (1881). "Hands Off," *Harper's New Monthly Magazine*, March: 582-588.
- HARBOUR, Jordan (2012). *Roma Islamica*. Amazon self publication
- HELLEKSON, Karen (2001). *The Alternate History Refiguring Historical Time*. Kent (OH): Kent State University Press
- HENRIET, Éric B. (1999, 2004). *L'histoire revisitée, Panorama de l'Uchronie sous toutes ses formes*. Paris: Les Belles Lettres
- JONES, Marc H. (2013), "Cato's Cavalry." <http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=192710>. (Access 15 May 2014),
- KREISLER, Harry (2003). "Conversation with Niall Ferguson: Being a Historian," *Conversations with History. Regents of the University of California*. <http://globetrotter.berkeley.edu/people3/Ferguson/ferguson-con0.html>. (Access 15 May 2014).
- MAJOR MAJOR, (2010). "A report to the Emperor," <http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=145175> (Access 16 May 2014), url transfered to <http://www.alternatehistory.com/forum/threads/a-report-to-the-emperor.145175>. (Access 30 June 2016).
- MESSAC, Régis (1934). "Voyage en Uchronie, Propos d'un utopien," *Les Primaires*, 83: 658-663
- PEASON, Roberta (2014). "It's always 1895: Sherlock Holmes in Cyberspace," Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City (IO): University of Iowa, 44-60.
- RENOUVIER, Charles (1857, 1876). *Uchronie. Utopie dans l'Histoire*. Paris: Bureau de la Critique philosophique
- ROBERTS, John Maddox (2002). *Hannibal's Children*. New York: Ace Books



## Alternate History and the Classical Past: The Uchronic Impulse

- SCHMUNK, Robert B (1991-2020). "Uchronia divergence chronology." <http://www.uchronia.net/bib.cgi/diverge.html> (Access 15 May 2014).
- SILVERBERG, Robert (1969). *Up the Line*. New York (NY): Ballantine Books
- SILVERBERG, Robert (2003). *Roma Aeterna*. New York (NY): Harper Collins
- SPRAGUE DE CAMP, Lyon (1941). *Lest Darkness Fall*. New York (NY): Henry Holt
- SPRAGUE DE CAMP, Lyon (1958). "Aristotle and the Gun," *Astounding Science Fiction*, 14.5.
- TURTLEDOVE, Harry (1987). *Agent of Byzantium*. New York (NY): Congdon & Weed
- TURTLEDOVE, Harry (2002). "The Daimon," *Worlds that weren't*. New York (NY): ROC
- ZINOS-AMARO, Alvaro (2011). "Review of Time Three by Robert Silverberg," <http://www.strangehorizons.com/reviews/2011/07/times-three-by-.shtml> (Access 15 May 2014).

# The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity



Miguel Sebastián Martín

© Miguel Sebastián Martín, 2020

**Abstract:** This paper reconsiders Spanish director Nacho Vigalondo's first feature film, *Timecrimes* (*Los Cronocrímenes*, 2007), a film characterised by a peculiar combination of science-fictional and metafictional forms, two fictional modes which are not often studied together. More specifically, Vigalondo's movie is examined as a metacinematic allegory of postmodern subjectivity, arguing that the film's parodic depiction of a time-traveller can be read as a reflection on some dilemmas of contemporary individuals—dilemmas such as ideological confusion and relativism, or individualistic isolation and helplessness. Among other considerations, attention is paid to the essential kinship of time-travelling and cinema as subjective experiences (a parallelism which provides the base for *Timecrimes*'s allegory), while, in parallel, contextualising the film within the postmodern historical epoch, in which audio-visual spectacles and entertainment exert a determining influence on human subjects and their experience of time. Thus, Vigalondo's film is considered, first, from a more formalist perspective—looking at its systematic use of the metacinematic allegory and comparing it to similar devices in the director's prior works and influences—and, subsequently, from a more narrative-thematic perspective, with the aim of disentangling the socio-philosophical implications of the story.

**Palabras clave:** Nacho Vigalondo, *Los cronocrímenes* (*Timecrimes*), metafictional science fiction, allegory, time travel cinema.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatata, pero yo soy el río. (Borges, 1974: 771)

Time is the substance of which I am made. Time is a river that sweeps me along, but I am the river. (Borges, 1999: 332)

If our subjectivity is indeed a river which flows through time, as Jorge Luis Borges (and many others) have told us, how

much could a recent time-travelling film like *Timecrimes* (*Los cronocrímenes*, Nacho Vigalondo, Spain, 2007) tell us about



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

postmodern subjectivity?<sup>1</sup> Although with some degree of polemicisation, it could be rightly said that postmodernity has turned individuals into (at least psychological and/or cultural) time-travellers: we often find ourselves in (to reference Borges again) a garden of forking time-flows. And indeed, postmodern perception is relatively more fragmented and fragmenting, confused and confusing on numerous fronts, given how 'basic truths' like reality, time and truth itself have all become empty or at least suspicious. One important explanation for this present ideological maze could be that, as thinkers like Fredric Jameson and Jonathan Beller emphasise, postmodern subjects live under the immense pressure of an increasingly omnipresent audio-visual spectacle (i.e. the culture industry and the mass media) which construes human subjects as mere spectators/consumers of a constant but random flow of images.<sup>2</sup> In this

sense, time in postmodernity is not a 'free' time where one can pursue one's own goals, but rather a rapid, mighty river in which one's subjectivity floats, is carried and eroded. It is in all these manners that I say that postmodernity is turning us all into awe-struck and lost time travellers. Thus, we may ask: *how could postmodern subjective dilemmas be fictionalised?* To which I (and perhaps Nacho Vigalondo) would reply: *precisely through a narrative of time travelling.*

Therefore, the basic assumption of this article is that some interesting possibilities of understanding postmodern times may be found in Nacho Vigalondo's first film, *Timecrimes*, a relatively neglected,<sup>3</sup> modest production which launched the career of the Spanish director.<sup>4</sup> Accordingly, I here analyse said film as a *metacinematic allegory of postmodern subjectivity*, one which self-reflexively plays with time-travelling tropes in order to portray the postmodern condition.<sup>5</sup> But

---

<sup>1</sup> This essay would not have been possible in its current form without the help of my former teacher and supervisor at Cambridge, Bryan Cameron, who repeatedly revised and commented on the work. In addition, Sara Segura Arnedo is to be thanked deeply, given how she disinterestedly acted as proof-reader and critic at an extremely busy time for her. And last but not least, I must also thank my current PhD supervisor, Pedro Javier Pardo García, who kindly agreed to read and comment on a later version, offering some very thought-provoking suggestions that helped in nuancing my understanding of metafiction. The work required for this article was partly realized under a predoctoral research contract co-funded by the European Social Fund and Consejería de Educación de Castilla y León.

<sup>2</sup> These diagnoses can be traced back to Theodor Adorno and Max Horkheimer's "The Culture Industry," a profound critique of the standardisation of culture (and of human individuals) by said industry –and a critique which has been developed and updated by

---

many authors, like the above-quoted Jameson and Beller, as well as, more recently, Jonathan Crary's *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, which delves into the increasingly time-consuming demands for attention and productivity.

<sup>3</sup> The attention paid to the film in academic publications is limited to roughly a handful of articles, even when counting essays both in Spanish and in English. Cf. Bruckner, Coëgnarts, or Ruiz Navarro.

<sup>4</sup> As of 2020, Vigalondo has written and directed four feature films (*Timecrimes* included) as well as making a range of short films and participating in several series, the most recent being Netflix's superhero parody *El vecino* (The Neighbour, 2019).

<sup>5</sup> A whole sub-section of this article is devoted to exploring and illustrating the notion of a metacinematic allegory, which is why the concept is left undeveloped here. Nonetheless, I should already clarify that my approach to time-travel films, at least as ideologically



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

why would this specific film merit such a close scholarly attention? Besides the currency and interest of many of the postmodern dilemmas surveyed above (which are indeed reflected by so many more films, novels and artworks in general), I want to take this movie *as a representative example of the many ways in which science fiction and metafiction may be combined in an audio-visual medium, resulting in (self-)reflexive SF narratives*. The convergence of these two narrative modes, although it once mostly occurred in 'new wave' SF literature,<sup>6</sup> seems to be by now well established in other media and popular culture, and I believe this phenomenon has not yet received enough attention within SF scholarship. Even though there are serious discussions of an ongoing 'metareferential turn'—that is, in broad terms, the gradual growth and spread of 'meta' elements across all media during the last decades—, SF has not been included in such debates, thus my intention of including *Timecrimes*.<sup>7</sup> In so

---

sketched thus far, was partly inspired by Joshua M. Hall, who scrutinises the sub-genre as a fictionalisation of Gilles Deleuze's postmodern philosophy of time.

<sup>6</sup> Indeed, the small number of scholars who have foregrounded and analysed the confluence of science fiction and metafiction have all drawn from the 'new wave' movement/period, singling out specific works by Samuel Delaney, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick or Joanna Russ, among others. Cf. Ebert, Dillon, and Malmgren.

<sup>7</sup> Werner Wolf's recent volumes, *Metareference across Media* and *The Metareferential Turn*, have studied this turn in much greater depth, in a commendable attempt to expand and adapt the concepts and terminology of literary metafiction onto all media, even (quite interestingly) music. However, despite (or due to) these works' transversal spirit, no studies of SF are included, neither of the audio-visual nor of the literary kinds.

doing, I do not want to enshrine Vigalondo's film as *the* determining predecessor,<sup>8</sup> but to take it as an initial case study, keeping an eye on the many science fiction films and TV series which nowadays conflate metafictional elements with more 'properly' science-fictional forms and themes.<sup>9</sup> In other words, what I aspire to do with this article is to open pathways for the study of metafictional science fiction in the audio-visual media, a phenomenon yet to be studied but worthy of attention in its own right.<sup>10</sup> My long-term goal is to consider how, as *Timecrimes* shall illustrate, science fiction and metafiction may function coherently and draw from their affinities in a way in which they may reinforce each other's critical potential.

Narratively speaking, *Timecrimes* has a plot that is in many ways unsurprising

---

<sup>8</sup> Perhaps, more 'paradigmatic' examples could be previous films like *The Matrix* (1999) or Crichton's *Westworld* (1973), both interpretable as (implicitly) metacinematic reflections on the artificial, illusory aspects of reality.

<sup>9</sup> Consider, for example, the case of HBO's series *Westworld* (2016-), a show already analysed as metafictional SF in a recent essay (cf. Sebastián Martín) or others like *Black Mirror* (2011-), a SF-themed show with a self-referential focus on the media environment from which it stems (with narratives about streaming services, social media, videogames, etc). Besides series, there have also been adaptations of metafictional SF literature for audio-visual formats are Ari Folman's *The Congress* (2013), an adaptation of Stanisław Lem's equally self-reflexive *The Futurological Congress*, as well as Amazon's production *The Man in the High Castle* (2015-19), which adapts Philip K. Dick's eponymous novel.

<sup>10</sup> In fact, this is the topic of my ongoing PhD research, which has led me to focus on meta-SF in recent TV narratives, a work which I shall share and publish in due time.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

within the time-travelling subgenre of science fiction: it is the story of Hector (Karra Elejalde), a man who, after unwillingly travelling back in time (twice), finds himself duplicated (and then triplicated), all to the effect of provoking a spiral of unexpected complications. However, upon such seemingly clichéd and worn-out narrative proposition, the film manages to turn the protagonist's experience of time-travelling into an allegory of postmodern subjectivity.<sup>11</sup> The film's connection with postmodern reality is foregrounded first of all by its choice of setting, which is in no way the typical future or alien world where time-travelling would usually happen, but rather a world which is, by all measures, unmistakably contemporary to most twenty-first-century audiences. The establishing shot places us in a supermarket's car park, a blatantly symbolic (if not banal) locus of late-capitalist consumer societies. And the focal character, Hector, is just an everyman of the postmodern world: an average married man who has just moved into a newly built chalet in a tranquil spot of the countryside. Thus, the time-traveller-to-be is nothing but an anodyne, textbook characterisation of contemporary middle-class conditions and, especially, dissatisfactions. Nevertheless, the contemporaneity of character

and setting does not do away with the science-fictional, estranging potential of the whole narrative. On the contrary: a single SF trope set against an otherwise mundane background validates and approximates the story to contemporary spectators, and the film manages to weave an overtly unrealistic allegory into the fabric of postmodern everyday life—thus representing the psychic fragmentation and alienation that goes hand in hand with ordinary existence.

But, beyond these basic premises, how is this film self-reflexive? I argue that *Timecrimes* is metacinematic inasmuch as it is a film which acknowledges itself as such: in other words, it is a self-referential film which exhibits its own (and cinema's) fictionality and trickery, reflecting on itself primarily by allegorical means. To uncover *Timecrimes*'s relatively implicit meta connotations, it is first of all essential to observe how the movie's time machine is a seemingly photographic apparatus. The main character, Hector, is sent back in time by entering a tank full of a white liquid, like a negative being soaked in photographic developer. Once inside, to the sound of a click and a flash, he travels an hour and a half back in time (the standard feature film length), arriving at a moment in which he can see himself in the past—which, as a matter of fact, matches the beginning of the film itself. Hector thus relates to a filmed subject in that he is mechanically reproduced and preserved in time (like a photo, or perhaps more like a gif file), and he also relates to spectators in that, after every time loop, he watches his past, spectral self from an impotent distance, as though he were suffering a hallucination or an out-of-body experience.<sup>12</sup> Furthermore,

<sup>11</sup> Of course, this should not be regarded as fully original to *Timecrimes*, since time-travelling already seems like a fitting metaphorical shorthand to understand our (so to speak) time-consuming times. For instance, social critic Mark Fisher, upon noting the contemporary rises in depression and anxiety disorders, interestingly explains them in relation to a feeling of impotence about past and future, a feeling that may make us wish to flee our present in whatever direction. Bearing this in mind, perhaps the most groundbreaking film in its use of time-travelling would be Christ Marker's experimental short *La Jetée* (1962).

<sup>12</sup> However roughly, here I echo the terms with which apparatus theorists like Jean-



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

the scientist who tricks Hector into going into the machine is played by none other than director Nacho Vigalondo, who cast himself for the role, thus equating filmmaking with a literal manipulation of time and spectators (Hector in this case).

Taking all these apparently intentional details as cues,<sup>13</sup> it becomes possible to rethink the whole of *Timecrimes* as a *metacinematic allegory*, in that time travelling is portrayed as a cinematic experience all throughout the film's narrative development,<sup>14</sup> thus establishing a structural combination of the SF trope with the meta-connotation. Accordingly, *Timecrimes's* diegesis and, particularly,

Hector's character development can all be re-interpreted, beyond their literal meanings, in the terms of such science-fictional, metacinematic allegory. In this sense, complementing previous studies which primarily reflected on Hector as a Hitchcockian voyeur,<sup>15</sup> here I take him as a fictional representation of the postmodern subject who, in being a time-traveller, also stands as filmed subject and film spectator. This allegorical layering is what, in turn, allows Hector's condition to pose relevant questions to us, real spectators of *Timecrimes* and dwellers of the postmodern society of the spectacle.

We may now ask: how is Hector's condition framed (and in turn, how are we, spectators, framed)? Is he a tragic figure with whom the audience is called to empathise, or is he the butt of some twisted joke on behalf of the director? Although there is something of both the tragic and the comic, we shall begin by noting that *Timecrimes's* metacinematicity cannot be fully understood without prior consideration of the film's humour. All throughout the film, there underlies an irony which is essential to wholly comprehending the film's rendering (and implicit mocking) of the postmodern subject. Consider the subversive-comic functioning of the opening sequence for what is supposed to be a SF/horror thriller:<sup>16</sup> to the sound of Santi

---

Louis Baudry described spectators, to the point of describing the movie-goer as a prisoner of Plato's cave: impotently confronted with a simulacrum of his/her own life. See "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema."

<sup>13</sup> Of course, not all the connotations that I mention here would be noted by all spectators, with some details probably remaining as so-called "easter eggs" for the more attentive viewers. Nonetheless, I would still argue that the allegory as a whole does come across to most viewers, even if from fewer symbolic details.

<sup>14</sup> In this regard, I base my reading on Pedro Javier Pardo's notion of the "metafictional allegory," although emphasising a more medium-specific metacinematicity. Such an allegory is defined as "una historia en la que ni aparecen gentes de cine (actores, directores, guionistas, etc.) ni autores, personajes o lectores, pero cuya acción los convierte en sus equivalentes, emblemas de estas figuras, de modo que alegóricamente acaba siendo una reflexión sobre la ficción y sobre el cine" (2011: 168). My translation: "a story in which [intradiagetically] there are no film people (actors, directors, scriptwriters, etc.) and no authors, characters or readers, but whose action turns them into their equivalents, emblems of those figures, in a way in which the story becomes an allegorical reflection on fiction and cinema."

---

<sup>15</sup> Focusing precisely on *Timecrimes*, R. T. Bruckner elaborates on the parallelisms between time-travellers, spectators and voyeuristic characters. Besides, Bruckner and (in a different context) Laura Rascarolli have noted the affinities of time-travel films with Hitchcock's *Vertigo*—understanding it as a story of a nostalgia-driven, voyeuristic kind of time travel—, a film which is also referenced by *Timecrimes's* ending, as I will mention later.

<sup>16</sup> The film has been overtly publicised and popularly labelled as both horror and SF, as seen in IMDB for example.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

Ibarretxe's "Dark Country" (a low-key, ominous instrumental music), *Timecrimes*'s establishing shot places us in the middle of a shopping centre's car-park. Here viewers may wonder: "where is the dread of such an ordinary place? Something has to be going wrong." Subsequently, to the sound of a car's engine being started, the camera is slowly driven away without the audience knowing who is driving or where they are going, conveying an eerie sense of disembodiment that underscores the mystery. And then, as shown by a series of fast-cut travelling takes of an increasingly rural and abandoned landscape, we get to know that we are gradually getting away from the safety of the urban: perhaps, as in so many horror movies,<sup>17</sup> we are headed back into the heart of darkness. The music then changes to a higher pitch, as in tense anticipation, and camera movement progressively slows down to reveal a trail of dropped objects on the road: we are made to expect that a tragedy has happened, an accident or something worse. However, the mysterious foreboding is suddenly interrupted: camera tilts up, music fades, and we see Hector, meekly coming out of the car to see how his shopping fell from the boot upon arriving home. He shouts for his wife's help, to no avail, and he clumsily and wearily starts collecting everything on his own.

In such simple but meaningful sequence of less than two minutes, Vigalondo has thus introduced us spectators to his humorous, parodic style by using and abusing the audience's expectations. Be-

sides, with this strategy, the filmmaker has introduced Hector as a laughable, pathetic character, one who appears to take the petty tragedies of his ordinary life as the tragic plot of some horror movie<sup>18</sup> in the same way as we spectators were misled into having exaggerated expectations for the sequence. Thus, both character and spectator are from the very beginning mocked for their own narrow, cinematically conditioned perception of reality. And as we shall later observe throughout the remainder of the narrative, *Timecrimes*' metacinematic elements function as a satiric indictment of Hector's perspective as well as, through allegorical parallelism, of the spectators' perspectives.

In the sequences that follow the above-described opening, Hector is further depicted as an absurdly self-victimising man who is unhappily dispassionate towards life, and all for no apparent reason. Even though he could be enjoying his new countryside home with his cheerful, passionate wife, Hector is rather shown as a ridiculously dejected 'siesta lover,' a guy whose only hobby is passively watching the surrounding landscape with his binoculars, which he apparently enjoys more than sex. And it is precisely his inescapable voyeuristic drive (again something shared with spectators) which becomes in a way his 'original sin' and the narrative's trigger, since his misadventures begin once he sets out to find a naked girl whom he spots in the woods through his binoculars. But his fantasies are soon overturned: as soon as he finds her, he is attacked and chased by a mysterious man with a pink-

<sup>17</sup> A paradigmatic example of this (and perhaps an intended allusion) is Stanley Kubrick's *The Shining* (United States, 1980), which famously opened with a car drive away from urban civilisation on top of a similarly eerie, unnerving music.

<sup>18</sup> This impression is to a great extent built on the masterfully tragicomic performance of Karra Elejalde, who successfully strikes a balance between a comic corporeal clumsiness and a tragic emotional helplessness.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

bandaged face. And subsequently, upon clumsily escaping from the mysterious chaser, he reaches a facility where Vigalondo-as-scientist, amidst all the confusion, tricks him into hiding inside the time machine without even telling him what it is. Thus, the whole loop begins: completely unheroically, Hector has unwittingly become a time-traveller.

From then onwards, the whole movie is narratively focalised from Hector's perspective so that the spectator accompanies him in his tragicomic hardships, never knowing more than he does and thus being equally disoriented by the paradoxes of time travelling.<sup>19</sup> Even though this character-centred focalisation induces a degree of empathy with Hector, Vigalondo has shown us from the outset that he is not a person to fully identify with, but rather one to watch from an ironic distance. On the one hand, we may root for him throughout his misadventures: he is after all a contemporary everyman who in many ways perceives and behaves like us (the implied spectators). But on the other hand, precisely for behaving in so many ways like a stereotypically passive film spectator, powerless and subject to all kinds of manipulation, Hector is also the butt of the film's humour (and so are we the viewers). Therefore, an ironic realisation should gradually strike us upon viewing: the realisation that, behind Hector's pathetic misadventures, there lies an indictment of us, spectators of *Timecrimes* and real dwellers of late-capitalist postmodernity. As we shall continue to see, the joke is on us.

If we take a momentary detour from *Timecrimes* itself, we may better under-

<sup>19</sup> In terms of camera perspective, this limitation is achieved by means of the use of mostly close- and medium-range shots including either Hector or his surroundings.

stand it by seeing how similar kinds of self-conscious irony are a constant in Nacho Vigalondo's works,<sup>20</sup> fictions which frequently mock their contemporary male protagonists. For instance, in his Academy-Award nominated short film *7:35 de la mañana* (Spain, 2003), a black-humour parody of the musical genre, we get to enjoy a self-consciously clichéd musical number by which a man declares love to a woman. However, this short eventually reveals that what has truly happened is that a mentally deranged man, having coerced a whole bar at gunpoint, has forced everyone to sing and dance with him for a woman whom he had been stalking. Similarly, in the short film *Domingo* (Spain, 2005) and the feature film *Extraterrestre* (Spain, 2011), the SF motif of the UFO sighting is parodically turned into an excuse to trigger absurd arguments between contemporary couples, in which both lovers (but mainly men) are caricaturised as only caring for themselves and utterly incapable of grasping what is happening in front of them (the message being that if we cannot understand our beloved, why should we care about aliens?).

In addition to these, there is another of Vigalondo's prior works that deserves a special emphasis due to its affinities with *Timecrimes*: the short film *Código 7* (Spain, 2002). Conceived as another metacinematic narrative that mocks several SF tropes (like virtual reality and aliens), this short film has a Hector-like, bored, mediocre man as the main character and object of satire, as well as self-conscious narrative twists. Specifically, *Código 7* is

<sup>20</sup> Although it is beyond my scope here, Ruiz Navarro's essay constructs a very useful map for locating Vigalondo's work within Spanish SF and fantasy film, as well as exploring these genres' relationship with comedy and irony.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

structured in three parts which are visually identical: for three times in a row, we are shown the same footage of a man's morning routine in an austere flat in Madrid –the difference is that a voice-over narration radically changes the story from one iteration to next. At first, we hear a self-consciously clichéd SF story of an alien unwittingly imprisoned in a virtual reality that simulates contemporary Spain; subsequently, we hear a sequel to that story in which the prisoner has become tragically aware of the repetition and the deception of his imprisonment; and finally, in the third iteration, the story which we hear is a set of supposedly autobiographical comments by the actor himself, who outspokenly complains about his precarious life, about boredom and unemployment.<sup>21</sup> Thus, in these cases (and *Timecrimes*), strategies like parodic plays with genre conventions (usually SF) or metaleptic narrative turns are all used with an underlying irony, since they all pave the way to some sobering revelation about our (the spectators') real experience of postmodernity. In light of examples like *Código 7*, it would appear that *Timecrimes* is only a more complex elaboration of similarly satirical aims.

Besides the rest of Vigalondo's work, it is also worth pausing at an acknowledged hypotext of *Timecrimes*, Alan Moore's short comic strip "Chronocops."<sup>22</sup> Moore's

comic makes a similar use of self-conscious devices in a context of time-travelling science-fiction, and in this way also illustrates the transmedial roots and possibilities of metafictional SF. Essentially, "Chronocops" is the story of a future, alien policeman who returns to the same 'place in time' after every of his frustrated missions, where he attempts to catch a very elusive, time-travelling criminal. In so doing, Moore repeats entire panels, but every time he provides us with changed narrative perspectives that progressively show previously hidden details in the "past"—until, in the end, we readers come to realise how the policeman was unwittingly paving the way for his own conviction. Thus, "Chronocops" constructs a diegetic universe that is riddled with time and causation paradoxes, all to the effect of constantly disappointing both reader's and characters' expectations. But it is perhaps in terms of characters that we find a considerable parallelism with *Timecrimes*, since both comic and film confront us with an easy-to-mock and incompetent time traveller, bored and frustrated with the literal time loops of their lives, and helpless in the face of their (mis)adventures.<sup>23</sup> Even though these are mockable, caricaturised anti-heroes, their sentiments can to a great extent comprehended by spectators who, like us, live in the postmodern world of boredom-inducing mass entertainment, where nothing would seem new but rather a

<sup>21</sup> The actor-narrator self-consciously closes *Código 7* by cynically sentencing: "Ciencia ficción... Ya podía ser mi vida de ciencia ficción y no esta puta mierda". My translation: "So apparently we're making science fiction... I wish my life were like science fiction and not this shit."

<sup>22</sup> In the documentary *Future Shock! The Story of 2000AD* (Paul Goodwin, United Kingdom, 2014), Vigalondo openly recognises the importance of "Chronocops" for his film: "If I [had not read] 'Chronocops' back at the time, I

would never [have been] the director of *Timecrimes*" (1:29:58).

<sup>23</sup> The comic's protagonist introduces himself to readers by laconically saying "I like my coffee weak and sugary. I like my women the same. I speak in short sentences. I'm just a guy, doing his job" (Moore, 2013: 114). Such introduction, much like Hector's own, succinctly conveys and mocks the character's boredom and lack of ambitions.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

constant repetition of a mind-numbing sameness. In this sense, these time travellers, caught in both literal and metaphorical time loops of boredom and mediocrity, should be grasped as allegorical illustrations of how postmodern subjectivity is dominated by a sense of powerlessness and confusion, a feeling of perplexity that is perhaps shared by many readers/spectators when they try to comprehend the paradoxes of these time-travelling narratives.<sup>24</sup>

But also, beyond these time travellers' characterisation, the comic's narrative structure of time loops and revelations is perhaps Vigalondo's greatest debt to Alan Moore. Just like "Chronocops," *Timecrimes*'s narrative structure and suspense depends upon, time loop after time loop, revealing (to both Hector and spectator) new details about past situations by means of changes in camera and character perspective. That is precisely how, in the film, the audience is led to a series of striking revelations (to which I return below): for instance, that Hector's pink-bandaged chaser is none other than his time-travelling, duplicated self, Hec-

tor-2, as he and the scientist later refer to him. Just like repeated, visually identical panels in "Chronocops" gradually showed us how the protagonist was causing his own downfall, *Timecrimes*'s re-framing of "past" scenes are essential in unfolding the details of Hector's misadventures. In these manners, we can safely say that *Timecrimes*'s strategy for the construction of suspense appears to be modelled on Moore's own self-conscious narrative schemes, for it is time travelling which provides viewers and characters with a constant flow of revelations (and dilemmas). Meta-SF, at least in this instance, thus appears to have multiple transtextual and transmedial roots, and seems to thrive upon such relationships.

Now, to return to my main analysis of *Timecrimes*: thus far, I have limited myself to examining the ways in which (1) self-conscious games with genres and tropes (like horror movies or, more importantly, the SF trope of time-travelling) and (2) satirical portrayals of contemporary subjects are the base to understanding the structure of Vigalondo's work and influences. With this in mind, we may return to one of my initial questions: what does *Timecrimes*'s allegorical narrative tell us about the postmodern subject? As I argued, postmodern subjectivity, at least as evinced by Nacho Vigalondo's film, implies a fragmented and confused experience of our time (and our reality as a whole), which creates a feedback loop of frustration and impotence. One's own time is felt as something external to the self, out of his/her control, in such a way that individuals experience a deep alienation from their own selves, from the temporal unfolding of their life, and from their socio-historical context. In other words, postmodern individuals would feel as though they have lost the possibility of any mean-

---

<sup>24</sup> Although I am reading the film (and the comic) as an allegory of postmodern subjectivity in a rather de-gendered, abstract way, there is indeed a strong gender-specificity to the narratives, obviously derived from Nacho Vigalondo's (and Moore's) own male identity. Although it remains beyond my scope and expertise, it would be interesting for future studies to reflect on how much and in what ways these narratives (self-consciously or not) deconstruct and mock masculinity from within. Besides, given how *Timecrimes* parallels many of Hitchcock's voyeuristic motifs, it would perhaps be relevant to re-consider Hector as a parody of Hitchcockian voyeurs (in themselves potential objects of mockery, as Laura Mulvey's classic essay "Visual Pleasure" can in some ways suggest).



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

ingful self-awareness and effective agency, living with the apparent incapacity to express, comprehend or act upon their predicament. Fredric Jameson famously described such alienating relationship with time by comparing it to schizophrenia – with the postmodern subject being the schizophrenic. Jameson explains that “the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time” (1991: 27). That is to say, the “schizophrenic”-like subject is overwhelmed by the passing of time because s/he cannot find any logical way to relate the successive instants of time, as though s/he were the helplessly passive spectator of an incomprehensible film, perpetually living in an alien present. The situation is such that there seems to be no way for the postmodern individual to understand reality in a meaningful way, no apparent cause-and-effect logic that s/he can interpret as s/he experiences time.

How is this relevant in *Timecrimes*? Jameson's account of schizophrenia seems to be embodied in Hector's experience, beginning when he arrives in the past and watches himself from afar. A priori, he (or any given time traveller) could assume that a time machine (like photography or cinema in their indexical relation with reality) would give him/her full, immersive access to another temporal reality, meaning that s/he will be able to freely interact with the past and with his past self—perhaps even assuming that he can change history. Nevertheless, if time-travelling is viewed from a metacinematic perspective (as *Timecrimes* would lead us to do), we come to notice that, in André Bazin's famous words, “photography [...] embalms time” (1960: 8)—and, in this case, so does cinema, and so does the time machine. Hector himself is quick in discovering time's *embalment* by himself.

After travelling back in time for the first time, the scientist (Vigalondo) advises him to avoid interactions with reality until his past self enters the machine and he is no longer duplicated, but Hector rebelliously refuses to listen: he assumes that he can change the past. However, as we eventually find out, the actions of his futile rebellion paradoxically contribute to causing the events which led him into the machine in the first place. Cause-and-effect logic thus becomes reversible and redundant: there is no knowing what caused the loop because causation itself has become a loop. In other words, the possibility to establish any signifying narrative chain interweaving temporal reality disappears—which parallels the way in which, under postmodern culture, coherent ‘grand narratives’ are repudiated and perceived as an impossibility in an ever-more complex, multidimensional reality.<sup>25</sup> Lacking a way to narrate to himself what is really happening, Hector (and the spectator with him) feels alienated both from himself and from time in that he experiences everything as predetermined: as embalmed time, part of a narrative that's forever beyond his grasp. Like a schizophrenic, Hector is left incapable of making sense of an overwhelming reality.

In such a helplessly alienated situation, what are the ways that the postmodern subject has for coming to terms with reality? From the standpoint the film's narrative, all possible approaches would seem equally bleak and ludicrous to attempt. On the one hand, Hector could try and rationally understand what is causing his misadventures, but everything he (and the spectator with him) tends to as-

<sup>25</sup> As is well known, Jean-François Lyotard's *The Postmodern Condition* (1984) can be taken as an exemplary description (and as a symptom in itself) of this situation.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

sume about reality is usually mistaken. The futility of his attempts at rationalising is seen, first and foremost, when Hector discovers that he himself was the pink-banded man who terrorised him in the beginning, as well as when, towards the ending, he mistakes the identity of a dead woman whom he thought to be his wife. On the other hand, Hector could trust others' accounts of reality (like the scientist's), but these turn out to be equally misleading, given how Vigalondo-as-scientist (often following both Hector-2's and Hector-3's orders from the "future") shamelessly manipulates him under the pretext of preventing further complications. Therefore, through Hector's case, the postmodern subject is shown as being deprived both of an independent rationality and of trust in those around him/her. Even the postmodern subject him/herself engages in twisted forms of self-deception due to his/her internal contradictions and psychic fragmentation—an internal conflict which in Hector's case is represented quite literally, seeing how he willingly deceives himself, plotting against Hector-1 as Hector-2, and against both Hector-1 and 2 as Hector-3. Thus, the implication would be that, to the postmodern subject, meaning is always either absent or misleading, hidden under multiple layers of (self-)deception and alienation. It is in all these ways that the subjective experience of time in postmodernity can be understood in parallel with the experience of the time traveller, since this is an individual who is helplessly trapped in an unalterable, looping past, without any possibility of effective agency or of understanding its logic, because such logic is non-existent and/or paradoxical.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> The time-travelling hypothesis of an unalterable past was originally described by H. G. Wells as the "Universe Rigid," which is

Furthermore, helplessness in the face of time is a covertly but profoundly meta-cinematic theme, inasmuch as Hector comes to be the epitome of a passive film spectator who is, so to speak, swallowed by the screen. As Roland Barthes once argued in *Camera Lucida*, "the Photograph is violent: not because it shows violent things, but because on each occasion it fills the sight by force, and because nothing in it can be refused or transformed" (91). This seems to be precisely Hector's story: in quite a literal sense, his senses and his subjectivity are filled by force; like a passive spectator, he cannot do anything to change what is happening before his own eyes, let alone to comprehend it. Instead, everything in the past, present and future (as in the image, and as in postmodernity) is felt to be part of a set of external, uncontrollable, ungraspable forces. Inasmuch as postmodern reality is overdetermined by an omnipresent cinematic spectacle, this is "a reality one can no longer touch" (2000: 87), like Barthes said of photography, or "a world of autonomised images where even the deceivers are deceived" (7), like Debord claimed in *The Society of the Spectacle*. The parallelism is evident: for the time-traveller, the past also appears as a separate reality one can no longer modify—as fixed as a photograph, as a film or as the whole of our mass media society.

Hector, as a postmodern subject, is thus swallowed by time in terms of being overwhelmed by incomprehensible, uncontrollable stimuli, but he is also literally swallowed as a subject by Vigalondo's photographic time machine. After time-travelling, he becomes an objectified image in the past, which is no longer himself

"a perfectly rigid unalterable apparatus, entirely predestinate, in which things [are] always the same" (6).



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

but a spectral someone else, out of his own control, a mere object of regret or contempt.<sup>27</sup> During his time travels, he repeatedly grabs his binoculars to watch his other selves from afar, and the vision is clearly an uncanny one—also for the spectator, who sees repeated scenes of the film from a new, bleakly comic and unsettling perspective.<sup>28</sup> Hector's autoscopic (or rather, *retroautoscopic*) experiences confront him with a profound fear: that he too could be another spectre trapped in another loop, and thus his free will could be an illusion. And in turn, the film's looping narrative, in its recursiveness and self-consciousness, seems to indirectly throw the same question at the spectators: could we be too, spectres in a loop? Could the much-lauded individual freedom of postmodernity be nothing but another spectre?

The objectification of the time-travelling, postmodern subject should also be considered in parallel with his/her increasing isolation and irrelevance within the whole of the social reality of his/her time. Although postmodern ideology places an unprecedented emphasis on the subject and his/her individual freedom

above all else, neoliberal economy in fact ends up swallowing subjectivity in a much cruder way than the time machine, to the extent that individuals just count as numbers in abstract calculations, both to the system and to each other.<sup>29</sup> In the words of Jonathan Beller,

the shattered subject of the postmodern is a result of an organization of labor that produces value and takes life in inorganic units, units that do not respect, or better, have transcended the unity and indeed the singularity not only of locales, communities, and families, but of the human individual. (2006: 9)

In *Timecrimes*, we see Hector naturally assuming the use of numbers to refer to himself and his duplications: respectively, Hector-1, Hector-2 and Hector-3, a way of naming oneself which may be humorously illustrating the frivolity with which we are all numbered (rather than named) as part of a larger, ungraspable whole. For Hector, the ungraspable whole is indeed the unalterable and incomprehensible (anti-)logic of time-travelling, which crushes the individual traveller, but for postmodern subjects in general, the whole is none other than the apparently unalterable (anti-)logic of late capitalism, within which an human individual in isolation is but a helpless cog in the wheel.

---

<sup>27</sup> Here I am consciously echoing Barthes's narration of his being photographed, which I believe parallels Hector's experience of seeing himself in the past: "I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object: I then experience a micro-version of death (of parenthesis): I am truly becoming a spectre" (14).

<sup>28</sup> In an analysis of *Timecrimes* from the perspective of situation model theory, Coëgnarts *et al.* explain how seeing oneself in the past implies a semantic break in both temporal and entity continuity (119-120). In other words, there is temporal discontinuity in that perceiver and perceived belong to different times, and entity discontinuity in that perceiver and perceived are one and the same subject.

---

<sup>29</sup> On the matter of the emptying of "individual freedom" as an ideological slogan that's abused by the powerful, I would refer to David Harvey's almost self-explanatorily entitled chapter "Freedom's Just Another Word..." In addition, on a wholly different subject matter but similarly focused on individualism, Jane Elliott's *The Microeconomic Mode* examines the many ways in which neoliberal individualism has pervaded and, in many respects, reshaped contemporary audio-visual production and culture.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

Even when an individual like Hector tries to temporally or spatially escape from this social order, his subjectivity is already too deeply, ideologically shaped by his being a part of the whole apparatus: he cannot see beyond. Like many of us, Hector seems to forget that he depends on many others who are just like him—in his case, quite literally, if we think of his numbered doppelgängers. He (perhaps, sadly, like many of us too) only seems to learn by sheer force of the many accidents that he suffers, all of which reveal the very individual helplessness that he futilely tries to escape from. Postmodern capitalism and its cinematic spectacles thus seem inescapable because they appear to have conquered and divided society to the point of provoking a feeling of isolation and impotence that is just like that of Hector, our tragicomic (anti-)hero.

In this paper I have argued that *Timecrimes* functions as a metacinematic, ironic allegory in which the postmodern subject is shown as helpless, fragmented, passive, objectified, disoriented and trapped by the flow of time. But still, a final question raised by the film's *Vertigo*-like end twist is whether this subjective condition is escapable or not. Halfway through the film, Hector-2 witnesses a woman's fall from the roof who he thinks is his wife, and this motivates him to travel back in time for a second time to prevent it. And subsequently, as Hector-3, he finds no other solution than to kidnap the girl in the woods, to dress her like his wife and to let her suffer the accident, all while locking up his wife to put her out of harm's way. Thus, he swaps one woman for another: what he saw in the past has not changed, but now the girl dies, and his wife lives. With this ruthless scheme, Hector seems to have tricked time, somehow overcoming his own helplessness and fooling the system, so to

speak. However, there is an ironic ambiguity in this resolution. When these events are witnessed following the film's narrative chronology, they appear to unfold in a chain, but (within the fictional world's intradiegetic chronology) these events happen simultaneously. Therefore, the causation chain which the film may at first suggest is perhaps illusory since, in the temporal loop, cause-and-effect logic has become redundant. Maybe Hector's wife is saved from death, or maybe she never died at all. Or to put it differently: maybe Hector fools time, or maybe he just fools himself. And, whatever the case, he is nonetheless guilty of murder. With this final ambiguity, Vigalondo's film seems to suggest that perhaps there is a happy ending in which the postmodern individual gains the ability to effectively understand and act upon time. And simultaneously, the film seems to imply that the subject's rebellions can never become anything other than futile attempts: doomed to cause violence and casualties, and only to be eventually absorbed by the omnipotent anti-logic of the time-travelling loop—or by the perpetual fluctuations of postmodern capitalism. Whether there is hope or not is ultimately for the spectator to decide, but even if *Timecrimes* does not provide answers or solutions to postmodernity's subjective entrapment, at least it lets us laugh anxieties away in a thought-provoking and amusing way.

Although this has only been a specific case study, it is my hope that it has given a detailed first impression of how meta-SF can potentially function when it is systematically woven together, as in *Timecrimes*. What more could this fictional mode do? Examples seem to abound across media, and, like Vigalondo's film, many are works that merit further reading and viewing, both for scholarly interest and for entertainment.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

### Works Cited

- ADORNO, Theodor W., and Max HORKHEIMER (1944, 2016). *Dialectic of Enlightenment*, John Cumming (trans.). London: Verso.
- BARTHES, Roland (1980, 2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.). New York (NY): Vintage.
- BAZIN, André (1960). "The Ontology of the Photographic Image," Hugh Gray (trans.), *Film Quarterly*, 10.4: 4-9.
- BAUDRY, Jean-Louis (1976). "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema," *Camera Obscura*, 1.Fall: 104-128.
- BELLER, Jonathan (2006). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover (NH): Dartmouth College Press.
- BORGES, Jorge Luis (1952, 1974). "Nueva refutación del tiempo," Carlos V. Frías (ed.), *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 757-771.
- BORGES, Jorge Luis (1999). "A New Refutation of Time," Eliot Weinberger (ed.), *Selected Non-Fictions*. London: Viking, 317-332.
- BROOKER, Charlie (creator) (2011-). *Black Mirror*. Channel 4/Netflix.
- BRUCKNER, René Thoreau (2015). "Why Did You Have to Turn on the Machine?: The Spirals of Time-Travel Romance," *Cinema Journal*, 54.2: 1-23.
- COËGNARTS, Maarten, Miklós KISS, Peter KRAVANJA & Steven WILLEMSSEN (2016). "Seeing Yourself in the Past: The Role of Situational (Dis)Continuity and Conceptual Metaphor in the Understanding of Complex Cases of Character Perception," *Projections*, 10.1: 114-138.
- CRARY, Jonathan (2014). *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- EBERT, Teresa (1980). "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction. An Encounter with Samuel R. Delaney's Technotopia," *Poetics Today*, 1.4: 91-104.
- ELLIOTT, Jane (2018). *The Microeconomic Mode. Political Subjectivity in Contemporary Popular Aesthetics*. New York (NY): Columbia University Press.
- FISHER, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* London: Zero Books.
- FOLMAN, Ari (dir.) (2013). *The Congress*. Bridgit Folman Film Gang.
- GOODWIN, Paul (2015). *Future Shock! The Story of 2000AD*. Deviant Films.
- DEBORD, Guy (1967, 1992). *Society of the Spectacle*, Ken Knabb (trans.). London: Rebel Press.
- DILLON, Amanda (2011). *Prism, Mirror, Lens. Metafiction and Narrative Worlds in Science Fiction*. PhD Thesis. University of East Anglia Archive.
- DICK, Philip K (1962, 1992). *The Man in the High Castle*. New York (NY): Vintage.
- HALL, Joshua M (2016). "Time-Traveling Image: Gilles Deleuze on Science-Fiction Film," *The Journal of Aesthetic Education*, 50.4: 31-44.
- HARVEY, David (2007). "Freedom's Just Another Word...", *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press, 5-38.
- HITCHCOCK, Alfred (1958). *Vertigo*. Paramount Pictures.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (NC): Duke University Press.
- JOY, Lisa, and Jonathan NOLAN, creators (2016-). *Westworld*. HBO.
- KUBRICK, Stanley (1968). *The Shining*. Warner.
- LEM, Stanislaw (1971, 1974). *The Futurological Congress*. New York (NY): Seabury Press.
- LYOTARD, Jean-François (1979, 1984). *The Postmodern Condition*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1984.
- MALMGREN, Carl (2002). "Meta-SF: The Examples of Dick, Le Guin, and Russ," *Extrapolation*, 43.1: 22-35.
- MOORE, Alan (2013). "Chronocops," *The Complete Alan Moore Future Shocks*. Oxford: Rebellion, 114-118.



## The Potential of Meta-SF: An Analysis of Nacho Vigalondo's *Timecrimes* as a Metacinematic Allegory of Postmodern Subjectivity

- MULVEY, Laura (1975, 1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Leo Baudry & Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, 833-844.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2011). "La meta-ficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*," *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20.22: 151-174.
- RASCAROLI, Laura (2001). "Scopic Drive, Time Travel and Film Spectatorship in Gilliam's *Twelve Monkeys* and Bigelow's *Strange Days*," *Kinema*, 15: 29-41.
- RUIZ NAVARRO, Amanda (2013). "De cronocrímenes y extraterrestres: fantástico y ciencia ficción en Nacho Vigalondo," *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 1.1: 135-150.
- SEBASTIÁN MARTÍN, Miguel (2018). "All the Park's a Stage. Westworld as the Metafictional Frankenstein," *ES Review: Spanish Journal of English Studies*, 39: 51-67.
- SPOTNITZ, Frank (creator) (2015-2019). *The Man in the High Castle*. Amazon Originals.
- VIGALONDO, Nacho (2003). *7:35 de la mañana*. Ibarretxe & Co. S.L.
- VIGALONDO, Nacho (2002). *Código 7*.
- VIGALONDO, Nacho (2005). *Domingo*.
- VIGALONDO, Nacho (2008). *Los cronocrímenes*. Karbo Vantas Entertainment.
- VIGALONDO, Nacho (2011). *Extraterrestre*. Antena 3 Films.
- WELLS, Herbert George (1975). *H. G. Wells: Early Writings in Science and Science Fiction*, Robert M. Philmus & David Yerkes Hughes (eds.). Berkeley (CA): University of California Press.
- WOLF, Werner (ed.) (2009). *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- WOLF, Werner (2011). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam: Rodopi.

# The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*



Andrea Serrano Serrano

© Andrea Serrano Serrano, 2020

**Abstract:** *Lagoon* (2014) by Nnedi Okorafor is an Afrofuturistic science fiction novel which fuses cyberculture, race issues, ecologism, and alien invasions. When Ayodele, an extra-terrestrial being, lands on planet Earth, Anthony, Agu and Adaora will be forced to cooperate towards the goal of building a postpetroleum, more democratic and egalitarian Nigeria. Science fiction works as a vehicle for environmental critique. *Lagoon* engages in an ecocritical debate, as it denounces anthropocentric attitudes that permeate cultural representations, animal exploitation and the petrostate of Nigeria. Afrofuturism and postcolonial ecocriticism interact in *Lagoon*, an example of anticolonial environmentalism exposing the dangers of pollution in the Niger Delta region. Okorafor's work also decentres the human subject, as it includes animal and spiritual narrators as well as humanoid beings.

**Keywords:** *Lagoon*, Nnedi Okorafor, ecocriticism, postcolonial literature, Afrofuturism, science fiction by black authors

*Lagoon* (2014) written by Nnedi Okorafor (a Nigerian-American author born in 1974 who currently lives in New York) is an Afrofuturistic novel and a rich and complex text where science fiction meets African folklore and horror intertwines with environmental concerns. The three protagonists—Adaora, Agu and Anthony—embark on an adventure that will require them to save the polluted coast of Lagos and cooperate with the visitors

from outer space in order to build a utopian, post-petroleum Nigeria.

The aim of this article is to explore why non-mimetic postcolonial literature is still quite unknown and marginalized in literary studies and by readers. African or Afro-diasporic writers are only now beginning to gain popularity and success amongst the general public. However, science fiction is still a predominantly white Western genre and non-Western people



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

may be often othered and reduced to a stereotype in these works. It is imperative to decolonize fantasy literature and this is why black writers are beginning to transform the rigid parameters of speculative fiction by creating literary works that are more inclusive and diverse. Afrofuturism is the flourishing movement that reconsiders the way African peoples have been depicted in mainstream science fiction works, while promoting content created by black artists.

Another objective of this article is to analyse how environmental concerns are tackled from a non-Western perspective in this novel. Ecological devastation, pollution and droughts are often the consequence of centuries of colonialism in the Global South. I study here how *Lagoon* portrays a powerful image of the damage inflicted on the communities and the marine ecosystems of the Niger Delta, while at the same time paying attention to how it articulates a critique of the neo-colonial dynamics that are still perpetuated in the current capitalist world order. Ecocriticism but also Braidotti's post-humanism constitute the theoretical framework of this article, which also addresses how anthropocentric values and human exceptionalism are revisited and interrogated in the novel.

The hypothesis I defend here is that science fiction can be used as a valid vehicle for an environmental critique, as Okorafor does. The tropes of speculative fiction serve to articulate a counterhegemonic discourse that questions anthropocentric values, the commodification of animal life, and Nigeria's utter dependence on oil (arguably, one of the consequences of neo-colonialism). *Lagoon* seeks to revalorise the human-nature relationship within the context of a technological society which is why bearing in mind the intersection of science fiction, postcolonial

studies and ecocriticism is essential to read it.

The following analysis is divided into three main sections. Firstly, I focus on the main controversies regarding black science fiction and postcolonial ecocriticism. Secondly, I show how *Lagoon* elaborates a critique of petro-culture in Nigeria and the country's reliance on oil, considering the alternatives and the solutions for the future that this text presents. Finally, the last sections deal with the deconstruction of anthropocentrism, as this novel celebrates non-human forms of life—and this includes animals, the air, the soil and even aliens.

### 1. The Emergence of Black Science Fiction

#### 1.1. Afrofuturism

*Lagoon* is an Afrofuturistic novel that revolves around the idea of an alien invasion in Nigeria. Mark Derry coined the word "AfroFuturism" in an essay written in 1993 (Nelson, 2018: 2635) and this refers to a cultural movement that explores the intersections between race, speculative fiction, blackness, technology and the future. Ytasha Womack states that it is more than just a literary current: Afrofuturism is a political movement, a cultural revolution that impregnates all sorts of artistic manifestations and it aims to "redefine culture and notions of blackness for today and the future" (2013: 9). Moreover, Womack emphasises the heterogeneous nature of the movement, since it "combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-Western beliefs" (2013: 9). Hence, it is "a total reenvisioning of the past and speculation of the future rife with cultural critiques" (9).



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

Another aspect Womack highlights is the stereotyped presence of black people in mainstream works of speculative fiction. This is probably due to the misconception that Africans or African Americans dislike science fiction, that it is only successful in North America, Europe and Australia, and that there is no such thing as an African geek culture. Bryce provides an illustrative example: when author Nick Wood tried to publish his novel *The Stone Chameleons* in South Africa, the publisher replied that “black people don’t read science fiction” (“South African SF”, 2012, cited in Bryce, 2019: 3). Accordingly, there are few examples of black protagonists in canonical science fiction films or novels and, whenever they appear, their depiction tends to be simplistic and full of clichés. Womack mentions “the silent, mystical type” (2013: 7) or the “scary witch doctor” (2013: 7); these fictional figures are closely related to African and pagan mythology, the unknown, witchcraft, occultism and magic (some of these figures certainly resemble shamans). It is deeply problematic that even in fantasy literature—a genre in which everything is possible, where “cuddly space animals, talking apes, and time machines” (Womack, 2013: 7) are acceptable—the readership cannot bear the idea of “a person of non-Euro descent a hundred years into the future” (7). These examples show that non-realist fiction can also be embedded in colonial patterns of thought and that it can reproduce the same racial stereotypes as any other narrative genre. However, it needs to be acknowledged that modern science fiction is more diverse and there are white authors, such as Ursula K. Le Guin, who have introduced fully developed black characters that are not mere archetypes—Genli Ai in *The Left Hand of Darkness* (1969) is a good example. Other white writers have shown interest in is-

sues of race, such as Richard Morgan in his novel *Black Man* (2008).

Burnett discusses how the colonial gaze is present in science fiction as well. This scholar claims that these narratives “often engage in the othering of indigenous people to the point where the latter become nonhuman” (2015: 134). Thus, natives are presented as exotic, opposed, remote and alien (quite literally). Moreover, it is not unusual to find that even when such novels attempt to critique colonialism, they promote in fact “the problematic assumptions underlying the colonial project” (Burnett, 2015: 134). Burnett mentions *The War of the Worlds* (1897) as an example of this (2015: 134), as H. G. Wells supported the eugenics movement and some readings of the text suggest he might be in fact defending these beliefs.

These issues are only a few of the controversies the genre of science fiction presents: it often was a predominantly white, middle-class, male, straight narrative genre rather than a platform for counter-hegemonic discourse (Burnett, 2015: 137). However, Afrofuturist writers are changing these preconceived notions and they are exploring the new realities of a post-colonial—or neo-colonial—situation in the African countries in their works. They are reversing preconceptions about Africa and its peoples: they want to reintegrate black people into the discussion of modern science, technological advances and cyberculture (Womack, 2013: 17). Therefore, writers such as Okorafor are contributing to the diversification of this literary genre by including varied characters (social outcasts, women, members of the LGBT+ community) and engaging in debates about the role of black people when it comes to scientific advances and the future. For instance, the protagonist of *Lagoon*, Adaora, is a marine biologist with an impressive career as an academic and



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

a scientist. Hence, Afrofuturist artists are trying to deconstruct the idea of Africa—and its people—as a backward and primitive continent, not related to progress, technoculture or the future. As Burnett says; “our imagined futures cannot be exclusively white and Western, with people of color absent or peripheral, either way written out of humanity’s future and past” (2015: 135).

### 1.2. *The Postcolonial Novel and Science Fiction*

Much of Anglophone African literature has been mainly social realist; the publication in 1958 of *Things Fall Apart* shaped the postcolonial literary landscape (Bryce, 2019: 2). Hence, it could be argued that black science fiction has also been overlooked by postcolonial scholars, even those specializing in African literature.

Novels dealing with the traumatic history of African countries, the violence executed by colonizers, religious issues, identity, wars and so on have received much scholarly attention. As Bryce puts it, “the paradigms of postcolonial theory—writing back, hybridity, mimicry, center and periphery, etc.—have tended to privilege explicitly national narratives and concepts of identity-construction” (2019: 2). Another academic, Alondra Nelson, emphasises that a tradition of social realism has been encouraged and fostered by Afrodiasporic artists and scholars in order to be taken seriously (2018: 2637). She further argues that they “feared that to stop keeping things real was to lose the ability to recognize and protest the very inequities in the social world” (2637). African or Afrodiasporic authors believed it was their duty to tell their truth, to unmask the crimes perpetuated by the colonisers, to articulate a discourse that chal-

lenged dominant narratives, in other words, to write back. This was no doubt a necessary effort for it was—and still is—important to analyse and examine the colonial (and neo-colonial) violence that is perpetuated in today’s world.

Some African artists still think today that science fiction has not come to Africa yet because it fails to fulfil the requirements of the readers or spectators. The following quotation is the opinion of the Nigerian film director Tchidi Chikere:

Science fiction will come here when it is relevant to the people of Africa. Right now, Africans are bothered about issues of bad leadership, the food crisis in East Africa, refugees in the Congo, militants here in Nigeria. Africans are bothered about roads, electricity, water wars, famine, etc, not spacecrafts and spaceships. Only stories that explore these everyday realities are considered relevant to us for now. (in Okorafor, 2014b: online)

This statement is perfectly reasonable, but it has some limitations that must be acknowledged. In the first place, the film director is defending that there are genres which are praiseworthy because they deal with serious issues, like political crises or wars in the continent, and do not pay attention to banalities like “spacecrafts and spaceships.” This assumption is shared by many authors, who believe they cannot write science fiction if they want to be taken seriously: Okorafor herself notes that “many African writers still dismiss genre fiction like science fiction and fantasy as ‘childish’ or ‘amateur’” (2014b: online). In fact, science fiction can be ethically committed as well. Speculative fiction has the power to build sophisticated and complex metaphors of current socio-political crises; it is a genre rich in symbolism. An apparent simple story of an alien invasion or intergalactic wars could be



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

questioning gender constructs, it could be articulating an anticolonial critique or it could be challenging the essence of humanness. The allegories can be more complex in speculative fiction narratives and thus the underlying critique could be more opaque to the reader. Nnedi Okorafor shares this line of thinking: "Aside from generating innovative ideas, science fiction also triggers both a distancing and associating effect. This makes it an excellent vehicle for approaching taboo and socially-relevant yet overdone topics in new ways. *Oh, and these narratives are a lot of fun, too*" (Okorafor, 2014b: online, emphasis added). Finally, Okorafor highlights the recreational purpose of science fiction, making a literary genre which aims at providing entertainment is also laudable.

Because of the insistence on considering the colonial past, any futuristic thinking has been erased from mainstream postcolonial literature. Nelson mentions that this "cultural environment" was "often hostile to speculation, experimentation, and abstraction" (2018: 2637). Henceforth, it could be said that science fiction and fantasy literature have been neglected both by authors and by postcolonial scholars. Nelson also points out the need to speculate about the future: "futurism is a necessary complement to realism" because otherwise "the reality of oppression without utopianism will surely lead to nihilism" (2018: 2637). Thus, it is important to acknowledge the extremely violent situations the countries of the Global South have experienced for centuries as a product of their colonial past, but imagining what a future, more advanced society might look like is also much needed.

It has now been suggested that traces of non-realist literature could be found in indigenous cosmologies and beliefs: "myth, orality, and indigenous belief sys-

tems are intrinsic to African modes of speculative storytelling" (Bryce, 2019: 3). Traditional African mythologies contain supernatural elements and this could certainly be the seed for non-realist literatures. Henceforth, Bryce implies that "futurism has been a strain in African writing from its inception" (2019: 1). Bryce's theory is plausible and it would contradict the preconception that fantasy literature is a Western invention. In fact, the insertion of elements of African mythology is a device which Okorafor uses in *Lagoon*: Ijele's apparition in a café near Bar Beach or the presence of the Haitian spirit Legba (the god of crossroads) both constitute horror episodes in the novel. Furthermore, Adaora's husband makes constant allusions to witchcraft and he accuses his wife of being a *marine witch*. The intersection between elements of African folklore and science fiction is hence made explicit in *Lagoon* but from an African point of view.

### 1.3. *Postcolonial Ecocriticism and Science Fiction*

*Lagoon* is a complex, multi-layered novel that combines different narrative genres and critical perspectives. I focus next on the ecological disasters portrayed in the novel and the relationships between humans and nature, therefore a brief review of the evolution of environmental thought and ecocriticism is fundamental.

Scholars have introduced the notions of first-wave and second-wave ecocriticism, which differ considerably. On the one hand, first-wave ecocritics embrace mimetic representations of nature and focus on achieving "a clear, unmediated reflection of the natural world and to give voice to nature" (Caminero-Santangelo, 2014a: 10). First-wave ecocriticism con-



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

siders the relationship between humans and the non-human, the connection with the natural world and the depiction of wilderness within a particular text. This theoretical approach is very much apolitical, as it leaves the social aspects aside. Consequently, some scholars have shown how problematic this is, as it “can lead to an uncritical approach to Western science and its claims of scientific objectivity” (Caminero-Santangelo, 2014a: 10). In fact, Caminero-Santangelo reminds us that behind the colonization of Africa there was a scientific justification (2014a: 10).<sup>1</sup> Postcolonial ecocritics highlight the flaws and limitations of this perspective, while sharing the main postulates—revalorization of the non-human, concern for pollution and global warming.

On the other hand, second-wave ecocritics focus on decentring ecocriticism instead. The role of imperialism in transforming traditional economies, ecosystems, livelihoods and the nature of the African continent cannot be denied. The imperial project did not only cause the destruction of the socio-cultural structures, but it also altered the physical environment and the natural landscapes (and these consequences are still very present). Hence, a theoretical position that favours objective environmentalist

---

<sup>1</sup> Environmentalist discourses sometimes run parallel to colonial history. Environmental historians argue that dominant Western narratives have tended to portray Africans as incapable of understanding and taking care of their biodiversity and thus “suggesting that environmentalist efforts in Africa need to be conceived and led by non-Africans” (Caminero-Santangelo, 2014a: 10). This has caused the removal of entire communities in order to create spaces of wilderness; these measures were executed by those from the West—who had a supposedly proper environmental sensibility (13).

literature can “unwittingly justify the violence done to indigenous peoples, cultures, forms of knowledge, and places through an imperialism working in the name of objective science” (Caminero-Santangelo, 2014a: 10).

Therefore, any ‘objective’ writing on the environment in the African continent would be overlooking the ecological disasters caused by the West: poverty, health risks and social injustice. African narratives are ideological and political; they do not aim at impartiality and neutrality because this aesthetic position would simply be negationist. These writers want to unmask the power dynamics working in the exploitation of African resources, the unequal distribution of wealth and the consequences this has on the population; they are politically committed and they articulate counterhegemonic discourses. In this sense, postcolonial ecocriticism is similar to eco-Marxism and social ecology, since these theoretical approaches understand that ecological disasters are not caused by anthropocentric attitudes exclusively; they are attributed to capitalistic forms of exploitation and domination (Garrad, 2004: 28).

Nevertheless, this taxonomy has received serious criticism. Some scholars object to this distinction as it implies the existence of a hierarchy; it suggests that postcolonial ecocriticism is a secondary phenomenon, thus rather marginal and peripheral. First-wave ecocriticism appears unmarked and universal if this categorization is taken into account. Postcolonial ecocritics argue that, on the contrary, African writers have actively created an imaginary of nature and that their contributions are not derived from American and European representations (Caminero-Santangelo, 2014a: 12). Nigerian writers such as Niyi Osundari, Tanure Ojaide, Helon Habila are conscious



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

of “the ecological implications of man’s exploitative tendencies on earth’s resources” (Edebor, 2017: 43), thus proving that this is not only a Western concern and that they are actively involved in this global social movement. These examples show that the distinction between “first-wave” and “second-wave” criticism seems to rely on the centre-periphery opposition; therefore proving that it is essential to decentre ecocriticism. Chengyi Coral Wu (2016: 6) prefers to use the word “rhizomatic” to refer to environmental criticism, as it was an extended phenomenon which took root in several parts of the world. African ecocriticism, she insists, was not a “derivative development” of Anglo-American scholarship (7) but an independent creation.

*Lagoon* is a hybrid text where science fiction, environmental critique and post-colonialism are intermingled. Mackey uses the term “environmental science fiction” (2018: 530) to refer to stories in which all those elements come together, acknowledging the contribution of “Afrodiasporic, African, and Indigenous and Aboriginal futurisms [...] in widespread cultural debates about humanity’s responsibility toward the environment” (530). These narratives explore the ways by which humans can reconnect with the non-human elements of the universe always through a postcolonial lens. “Located in the interstices of environmental and postcolonial science fictions,” Mackey writes, “these narratives can, at the very least, serve as antidotes to complacency in light of the uneven planetary distribution of resources or despair in the face of environmental devastation” (530). In the past, science fiction was regarded as a light, non-serious genre, fitted only for the lower classes and those who consume popular culture. In fact, despite the British scientific romances by H.G. Wells the

publication of Anglophone 20<sup>th</sup> century science-fiction proper began in the USA through pulp magazines, which were inexpensive periodicals aimed at the masses (Attebery, 2003: 32). However, *Lagoon* proves that a science fiction novel can articulate a subversive, sophisticated discourse which is critical with the legacies of colonialism and deeply concerned with ecological issues. Environmental science fiction thus engages in discussions about sustainability, pollution, or climate change always paying attention to the role of imperial exploitation in defining the current socio-economic landscape of Africa. This makes it as relevant or more than mimetic fiction.

Mackey (2018) makes an interesting contribution, as the scholar says science fiction can serve as an antidote to passivity; it can offer new perspectives on the consequences of environmental devastation in a few years’ time. It serves as a pedagogical tool: “Providing readers and viewers with a glimpse of possible futures, the extrapolative nature of the genre lends itself to critical ecological pedagogy” (531). Thus, it is “a catalyst for environmental change” (530). Okorafor also believes in the intrinsic value of speculative fiction for, as she writes, “[s]cience fiction carries the potential to change the world” (Okorafor, 2014b: online).

### 2. “Oceanic Futurism:” *Lagoon* and the Coalescence of Petro-Fiction and Science Fiction

*Lagoon*’s target for its environmental critique are the ecological disasters and the social inequalities in the Niger Delta region that have been exposed and analysed by Rob Nixon. He explains that Nigeria depends largely on oil for its economic



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

survival and that the corporation Shell is the most important foreign stakeholder (Nixon, 2013: 106). Nixon adds that the distribution of oil revenue is extremely unequal since “85 percent of oil wealth goes to a mere 1 percent of the population” (2013: 106). Moreover, the ecological devastation affects the minorities who live in the Delta, as they lack political representation and thus Government protection and proper rights. The extremely polluted landscape in the regions inhabited by the Ogoni people are described as follows: “Ogoni air had been fouled by the flaring of natural gas, their croplands scarred by oil spills, their drinking and fishing waters poisoned” (Nixon, 2013: 108). The traditional subsistence economies have been destabilised and destroyed systematically; the delta communities lack the most basic human needs and their survival depends entirely on them; it is a life-or-death struggle.

Edebor (2017: 43) mentions the growing consciousness and interest of African authors such as Sophia Obi-Apoko and Ogochukwu Promise or the poets Niyi Osundare and Tanure Ojaide regarding environmental degradation. These writers thus show their concern for the prospects for the future if no effective change is made and the exploitation of the natural resources goes on in a region that is one of the most polluted on earth and “would take thirty years and one billion dollars to clean up” (Caminero-Santagnelo, 2014b: 137). This scholar analyses Helon Habila's *Oil on Water* (2010), a novel which provides a perceptive insight into the severely damaged Niger Delta region and the violence-ridden country of Nigeria. The problems that plague the African nation seem endless: “mass deaths, dislocation, sicknesses, avoidable accidents, serious violence” (Edebor, 2017: 45). *Oil on Water* also draws attention to the con-

sequences and irreversible dangers on the environment, the communities and other living beings, namely animals and sea creatures.

Unlike *Oil on Water*, *Lagoon* is a non-mimetic narrative, but that does not mean it ignores the social injustices and environmental degradation in Lagos. In fact, there is in the novel a clear ethical positioning and it expresses a deep anxiety about the future of Nigeria, the humans that live in the most polluted regions and the marine species. *Lagoon* contains many episodes in which a critique of the environmental situation in Nigeria is made explicit. Okorafor denounces the pollution of the water in the Niger Delta region from the very first chapter. The novel focuses on the marine animals, who are even more fragile and vulnerable to this situation because they do not have a voice. The character through which the action is focalized is in fact an angry swordfish that aims to destroy one of the oil pipelines: “She knows where she is going. She is aiming for the thing that looks like a giant dead snake” (Okorafor, 2014a: 3).<sup>2</sup> The motive behind this action is revenge, the swordfish has experienced the harmful effects of water pollution and she has decided to fight back: “They brought the stench of dryness, [...] and made the world bleed black ooze that left poison rainbows on the water's surface. [...] *Inhaling them stings and burns her gills*” (3, emphasis added). The descriptions are enigmatic and the author is successful in creating a lethargic, oceanic-like atmosphere; however, this excerpt is not simply a fantastic interlude, it contains a powerful social commentary. A striking example of this is the insistence on the word *they* to signal

<sup>2</sup> Henceforth all quotations from the novel will be indicated by the page number only.



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

the difference between the sea animals (*we*) and the humans, especially those who own oil companies and are responsible for the ecological catastrophe. By the end of the novel, Adaora manages to speak to the swordfish: "I heard its voice in my head" (261). Then she adds that it "spoke like a member of that group Greenpeace" (262), with a fully articulate discourse.

There are more passages in the novel which focus on petro-culture and the damages caused by it. When Kola, the daughter of Adaora, speaks to Ayodele she emphasises the destruction of the natural environment: "My mother says the waters are dirty and dead because of oil companies" (68). Edebor also notes the failure of the Governments to "ensure regulation and prosecution of environmental polluters" (2017: 42). According to Nixon, Shell and other companies argue that these are Nigerian internal affairs and they cannot intervene; then, "under cover of deference for national sovereignty, they continue to act as ethical absentees" (2013: 107).

Ayodele, the alien from beyond the stars, is able to understand the ocean animals and communicate with them. The extra-terrestrial being carries their message to humans: "It's the people of the waters [...]. They are tired of boats and human beings" (240). The marine species revolt and they threaten to destroy the oil companies' technology: "All the offshore drilling facilities would be destroyed by the people of the water. [...] Oil could no longer be Nigeria's top commodity" (273). Jue mentions that a process of renewal is necessary, though nobody is really acting: "*Lagoon* recognizes that the key to Lagos's survival is a clean ocean, purged of leaky oil-drilling operations" (2017: 173).

The interesting twist this science-fiction narrative presents is that aliens

are willing to help humans; Ayodele tells the Nigerian president they "do not want to rule, colonize, conquer or take" (220). They settle in the ocean and they cleanse it: "*the ocean water just outside Lagos, Nigeria, is now so clean that a cup of its salty-sweet goodness will heal the worst human illnesses [...]. It is more alive than it has been in centuries and it is teeming with aliens and monsters*" (6, original emphasis). Melody Jue comments that the aliens are an antidote to dependence on fossil fuels (2017: 173). The key to renewal lies in mutual cooperation; *Lagoon* celebrates interspecies connection—from the smallest animals to aliens, the ocean and even breathing air—in order to regenerate the natural landscape. Ayodele acknowledges that "It is a matter of connecting and communicating" (220).

The aliens are willing to help the humans (in exchange for a home) and, thanks to their lessons, Nigeria is finally marching "towards a maturing democracy" (277). The president feels his country will be mighty and he says so when he addresses the nation: "For the first time since we cast off the shackles of colonialism, over a half-century ago, since we rolled through decades of corruption and internal struggle, we have reached the tipping point. And here in Lagos, we have passed it [...]" (277). The prospects for the future are positive, Okorafor imagines a utopian society which finds peace after decades of conflict. This is accomplished by a total integration of the diverse groups of people and races who conform this futuristic Nigeria. The president encourages a solidarity that transcends species: "People of Lagos [...], look at your neighbour. See his race, tribe, or his alien blood. And call him brother" (278). The general outlook of the novel is a positive one; ecological reparation is possible thanks to the technology of the aliens:



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

“the land would be pure and [...] crops would grow as they never had before. Extinct creatures would return” (279). Jue mentions that “Okorafor’s oceanic Afrofuturism leads to a utopian politics of the possible”, thus this “petrofiction” constitutes a portrait of what a post-petroleum Nigeria could look like (2017: 175) if only the Government were willing to diversify the economy and rely on other natural resources other than oil. The ending is not fatalistic or grim; fantasy literature has the power to imagine better futures, even if this is not close to reality. Afrofuturism has the power to envision a different future and *Lagoon* conceives an idealistic future where the destruction of the environment, species, habitats and livelihoods in the Niger Delta is no longer a painful reality.<sup>3</sup>

The danger inflicted upon the natural environment, and especially upon the ocean, can only be understood if we see the notion of respect for the sea as an integral part of Nigerian culture in this discussion. The significance of the sea in *Lagoon* is in line with broader and increasing interest for the ocean as a space for rethinking environmental imaginaries—mainly focused on terrestrial spaces—, epistemologies and theoretical frameworks (Buell, 1998; Cohen 2012, cited in Jue: 2017, 176). Alaimo (2019) uses the term *blue humanities* to refer to the environmental orientation of oceanic scholarship. Jue also notes that the ocean is a recurrent element in Afrofuturism; it is a space where traditional cosmologies

<sup>3</sup> Eutopias convey momentary relief from the calamities that surround us. In our coronavirus times, it is surprising to observe the increasing consumption of dystopian movies and series in successful online platforms. The fact that some audiences crave for this sort of fiction is perplexing.

and diasporic imaginations after the Middle Passage come together (2017: 176-177). In fact, the enslavement of millions of Africans finds its echo in the current situation; Western countries still exert their influence on the former colonies. The paradigms have changed (the Atlantic slave trade is a past abomination), but the Nigerian economy still depends on North American, Western European and East Asian multinational corporations. The ocean thus offers enormous creative possibilities and it becomes highly symbolic for these authors as a model for regeneration.

The oceanic imagery Okorafor creates in *Lagoon* is very powerful; the novel is a celebration of the diversity of sea life. For example, Adaora is taken into the depths of the sea and afterwards she recalls the magical, almost surreal atmosphere:

In the surrounding glowing water had been a riot of bright yellow butterfly fish, clown fish, sea bass, eels, shrimps, urchins, starfish, sharks, stingrays, swordfish, barracuda, a bit of everything local; some from the deep, some from the shallows. She’d never seen such a thriving coral community in any of her drives off the coast of Lagos. (53)

This is a mesmerising and vivid marine scene; colours, shapes and creatures come together in a vertiginous spiral of ocean life. This scene suggests the sublimity of the sea; it is enigmatic in its hugeness.

*Lagoon* praises the ocean: its water, fluidity, floods, dynamism. Melody Jue (2017) uses the word “Oceanic Futurism” to describe this particular genre in which the water becomes a fundamental element. The love, awe, admiration for water and the belief in the purifying powers of the sea impregnate this novel. The sea is presented as a magical space, an unfath-



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

omable place: “*The sea always takes more than it gives. / Right now, as I weave, the sea roils and boils with life*” (228, emphasis in original). It also has healing powers and it is the source of life: “The cure for anything is salt water—sweat, tears, or the sea” (epigraph). The paratext is thus important because it gives clues to the reader; in this case emphasising the relevance of the ocean in this literary work. Furthermore, Adaora repeats the phrase “aman iman” on several occasions, a saying in the Tuareg language Tamashek that means “water is life” (12).

Another example of the centrality of water in *Lagoon* is the initial name Adaora thinks of for the extraterrestrial being the first time they encounter her: immediately, she thinks of the name “Miri”, but then the biologist dismisses it because “[t]he name needed to be more subtle than the Igbo word for ‘water’” (18). This clarification makes us think that the novel is written for an American readership rather than a Nigerian one, as they would have known this information. Okorafor was born in the United States from Nigerian parents and she currently lives in New York, so her readers are mainly American, a point that must be noted even though the author is here emphasizing her Nigerian heritage.

The title of the novel itself is very revealing. The author tells us in a note at the beginning of the narrative that the story takes place in the capital of Nigeria, Lagos, a “city [that] takes its name from the Portuguese word for ‘lagoon’ in plural (epigraph). The author notes that the Portuguese landed in Lagos in the 15<sup>th</sup> century and “[a]pparently, they could not come up with a more creative name” (epigraph). The irony contained in the remark presents an anticolonial positioning. Furthermore, there is an inherent energy to Lagos, a chaotic yet unescapable force.

The city exerts its fascination upon Adaora: “Lagos was riddled with corruption but she couldn’t imagine living anywhere else. *And its ocean life was fascinating. And problematic. It needed her*” (64, emphasis added). Adaora feels the moral need to remain in the main city of Nigeria because she wants to contribute to the reparation and further improvement of the severely damaged marine ecosystem. Thus Lagos, its waters and its ocean life captivates its inhabitants, and even the visitor from outer space.

### 3. Deconstructing Anthropocentrism

The following sections will examine how the notion of anthropocentrism is challenged and revisited in the novel. Okorafor’s work disputes the hierarchical model that places (white) man at the centre of the universe. *Lagoon*’s purpose is to question the anthropocentric vision that dominates Western epistemologies and cultural representations. Rosi Braidotti (2013a: 13) confronts the model of the classical and universal Man, “the measure of all things” and the Vitruvian man (who has become the emblem of European humanist thinking). She argues that this fixed paradigm has determined Western philosophy. Braidotti further adds that this cultural logic excludes alternative subjectivities; non-human entities (animals, plants, the physical environment), as well as racialized and sexualized bodies categorized as the “other” (2013a: 15). Braidotti expresses this idea as follows: “the women’s rights movement; the anti-racism and de-colonization movements; the anti-nuclear and pro-environment movements are the voices of the structural Others of modernity. They inevitably mark the crisis of the former humanist ‘centre’ or dominant subject-position [...]”





## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

### 3.1. *Decentering the Human Subject: Narratological Devices*

In *Lagoon* there are three chapters written from the point of view of animals. Thus, non-human narrators—a bat, a spider and a swordfish—offer new perspectives on how they see, experience and connect with the outside world. In a note at the end of the novel the author mentions that in first contact narratives, aliens initially interact with humans. *Lagoon* reverses the parameters of mainstream science fiction novels, as the extraterrestrial beings communicate with sea creatures in the first place. The visitors from beyond the stars make no distinction between the diverse forms of life and they decide to interact with the animals first. The note also adds that most of the planet—around 70% of the surface of the Earth—is covered by oceans, rivers, lakes and so on. Hence, although humans populate land surfaces, there is life beyond our cities, countries and civilizations. The focus is no longer on humans but rather on marine species and the deep waters of the Atlantic, “the people of the waters” (240). In fact, it is important to note that *Lagoon*'s innovation is two-fold. On the one hand, as noted the aliens contact marine animals—and not humans—in the first place. On the other hand, the extra-terrestrial beings do not land in a cosmopolitan, “advanced,” European country, but they do so in a country from the Global South. Thus, the action takes place in Nigeria and not in Tokyo, Los Angeles or London (Jue, 2017: 175) or any other city of the rich North.

There are multiple subjectivities that appear on the pages of *Lagoon*. Okorafor gives animals a voice, a space within the myriad of stories that conform this novel. In fact, the work is dedicated to “the diverse and dynamic people of Lagos, Nige-

ria—animals, plant and spirit.” Their experiences are no longer marginal or peripheral and they take part in the events. The novel is divided into three main sections or acts (“Welcome”, “Awakening” and “Symbiosis”). At the beginning of each part there is a chapter narrated by an animal. The first chapter is the one featuring the swordfish, which has been examined above. The marine creatures have a fundamental role in the novel as they rebel against the oil companies' infrastructures that are poisoning their habitat: they want the water to be clean, “for sea life... which meant toxic for modern, civilized, meat-eating, clean-water-drinking human beings” (248, original ellipsis). Humans have taken possession of natural goods, they have dominated other species (provoking the extinction of countless creatures) and exploited resources, but in *Lagoon* the inhabitants of the seas have the opportunity to fight back and regain that which had always been theirs. Hence, the introduction of the voice of the swordfish allows for a critique of the dominating nature of human enterprises.

The other two narrators that open Act II and III are a tarantula and a bat. The readers are able to experience their lives and struggles because they are given an opportunity to see the world through their lenses. The bat can communicate with other members of her species using ultrasonic squeaks and echolocation. The reader learns that “[s]he has no words for color because she is a bat and bats do not see colors” (224), but they can perceive sounds in a different way; a sound can be “visceral, thick, but not quite substantial” (223). The human senses, our system of communication (language), the way we categorize the world and the meaning we attribute to sounds, words and sentences are being interrogated. We take these concepts and our understanding of the



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

universe for granted but these interludes offer a new prism, a different perspective on everyday events.

Moreover, the narrator praises the lives of these beings, no matter how minuscule, insignificant and apparently annoying. The readers are told that the spider has lost a leg in an accident, and that this was a “blow to his identity” (120). Thus, the seven-limbed tarantula has a sense of being, just as humans do. Besides, both these animals meet tragic destinies: Adaora's car crushes the spider unintentionally and the bat is killed by the Nigerian President's plane. These episodes show that these lives are disposable because animals are only a commodity for humans: we consume animal products, we keep them as pets, we trade and sell them and we destroy them non-chalantly. Braidotti emphasizes this point: “In advanced capitalism, animals [...] have been turned into tradable disposable bodies, inscribed in a global market of post-anthropocentric exploitation” (2013b: 70). Okorafor is therefore revalorising the naturalized other stating that these bodies, these lives are equally important.

Another narratological device Okorafor uses in order to decentre human subjectivity and give voice to other entities is exemplified by the fact that the narrator of the story is the Igbo deity Udide Okwanka—the spiritual dimension of the novel is worth noting. All the chapters are narrated in the third person: there is a heterodiegetic narrator who knows all the details regarding the plot and this is Udide Okwanka. It seems to hover above the story, but it is not involved in the main action. The narrator is an internal-focaliser because it adopts the perspective of the different characters this novel contains—sometimes it explains the events from the point of view of the swordfish, Adaora, the prostitute Fisayo and so on.

However, there are some parts written using the first person and they are visually distinct from the others because these parts are in italics. In chapter 44 the reader becomes aware of who is narrating this tale: “*I am Udide, the narrator, the story weaver, the Great Spider*” (228, emphasis in original). The Igbo deity has been weaving and carefully layering the different parts and pieces of the story: “*I spin the story. This is the story I've spun*” (291).

This literary strategy creates a polyphonic effect; the different stories, voices, echoes, visions and perspectives overlap in the “*great tapestry*” (292) which Udide Okwanka weaves non-stop. The spider seems to be an omniscient force, a divine creature who is aware of everything because it has been part of this universe from the beginning: “*I know it all because I created it all*” (291). The deity knows the stories of everybody: “*I've knitted their stories and watched them knit their own crude webs*” (291). The narrator addresses the reader to ask jokingly if we wish to know what happens to Chris, Agu, Adaora, Anthony, Kola and the others. However, the god-spider cannot solve this mystery because it “*feels the press of other stories*” (292). Udide Okwanka seems to establish a continuum, there is no end and no beginning because the stories of the people of Nigeria are part of the same tapestry, they are rather cyclical than lineal. Therefore, *Lagoon* seems to be like a palimpsest: new texts dialogue with former texts, all stories are imbricated and interconnected, the voices of the characters overlap.

The notion of weaving, transforming and rewriting stories continually resonates with ancient story-telling rites and ceremonies typical of West African regions. Anansi is a mythical creature that takes the form of a spider and is thought



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

to know all the stories. The parallels with Udide Okwanka are obvious for “*Anansi is my cousin*” (292, *idem*). The Akan-speaking people in Ghana have a rich oral culture; there is an art form, called *Anansesem*, which consists of telling stories accompanied by a musical performance (Sutherland, 1999: v). However, these folktales are not rigidly composed, storytellers can introduce some variations to prove their artistry and they also accept contributions and suggestions from the audience; therefore, “stories in the tradition are under constant revision for renewal and development” (Sutherland, 1999: vi). The idea of composing a story with multiple voices in *Lagoon* certainly takes its inspiration from West African communal traditions. Hence, Okorafor adopts certain elements of African communities and their storytelling events: while in the West there is a “strong individualistic ideology of [...] (literate) historiography” (Tonkin, 1992, cited in Okpewho, 2003: 227), in oral cultures the creation of a new text is a shared experience and the limits between individual and collective memory are interrogated (Tonkin, 1992, cited in Okpewho, 2003: 227).

The spiritual component in *Lagoon* is relevant, as other deities from African and Nigerian systems of beliefs appear in this story. Science fiction and traditional myths are intertwined; Okorafor draws on traditional cosmologies to create powerful episodes of terror. African mythology, horror and speculative fiction are intermixed. For instance, a huge creature makes its entrance in a cybercafé where a man involved in the well-known Nigerian internet scam 419 is involved. The protagonist of the chapter is busy working on his manipulative plan when Ijele, “[t]he Chief of all Masquerades” (199) comes through the door. Mayhem and destruc-

tion follow. Another example of a spiritual entity that provokes chaos in the middle of Lagos is Legba, the god of crossroads. The Ghanaian singer’s protégé (see section 4.2.), is waiting “on the corner of a busy intersection” (211) after a concert, when he witnesses an anarchic and tumultuous scene: there is a deafening noise that makes windows shatter and traffic go wild. The young man cannot contain his excitement for “Legba, the god of the crossroads was alive and well in the country of his origin” (214). These are chapters narrated by minor characters who only appear once in the novel, but they reinforce the idea that Afrofuturism has its roots in African myths and cosmologies, as Bryce (2019) suggests. Moreover, they exemplify the scope of characters that appear in this narrative, which is not only reduced to animals and humans but even includes the divine.

### 3.2. *The Limits between Human and Non-human*

Adaora’s mutation illustrates the questioning of the constructed hierarchy that places the human subject as “the measure of all things” (Braidotti, 2013a: 13) since her hybrid body blurs the lines between human and non-human entities. Braidotti argues that posthumanism is a brand of vital materialism and thus “contests the arrogance of anthropocentrism and the ‘exceptionalism’ of the Human as a transcendental category” (2013: 66). Therefore, *Lagoon* interrogates and redefines the categorization of the animal as the “much cherished other of *Anthropos*” (Braidotti, 2013b: 68). This is exemplified by the transformative process that Adaora experiences at the end of the novel when she is about to meet the Elders: “Her legs were no longer legs. This part of



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

her body had become the body of a giant metallic blue fish" (251). She relates how she is suddenly able to breathe inside the water because "she didn't have lungs anymore... she had gills" (250, original ellipses). The marine biologist becomes "half fish and half human" (261). Adaora becomes then a hybrid creature who inhabits multiple spaces at the same time as she is located in the interstices. The protagonist embodies this heterogeneity and seemingly diametric contradictions. The point, though, is that this mutation "complicates any comfortable distinction between human and non-human beings" (Mackey, 2018: 534). Her fusion with another species destabilises the accepted dichotomy between human and animals.

Although Adaora explains that she was born "with webbed feet and hands" (257) which the doctors had to separate surgically and that she did not need to learn to swim because she was a natural at it, she only becomes half fish and half human once the aliens come to Earth. Hence, the biologist undergoes this physical transformation when the extraterrestrial beings land; their presence and their technology are a catalyst for this alteration in Adaora's body. Therefore, the Nigerian-American author uses science fiction tropes to question the dualistic opposition between animals and humans. Science fiction and ecocriticism are intermingled once more. Adaora's "strange naked mermaid body" (256) could also be read as the fusion of technology with the human subject, which resonates with the idea of the cyborg developed in "A Cyborg Manifesto." Donna Haraway (1985) states that the cyborg destroys dualities—animal and machine, body and mind—with its mere existence, and it appears "where the boundary between human and animal is transgressed" (1985: 68). The cyborg is also the emblem of postmodern

identities, which are "contradictory, partial, and strategic" (1985: 72). Therefore, the hybrid being Adaora transforms into is representative of fractured identities that resist fixed labels. This new being embodies in-betweenness, fluidity and fragmentation.

There are other bizarre, human-looking characters in the novel, which also fluctuate between the limits of humanness. Adaora explains that at one moment she sees "five humanoid figures that reminded her of something out of *Star Wars*" (251). The monsters represent the symbiosis of human features, science fiction classic movie characters and the cyborg. Another example of these mixed monsters are the aliens that come out of the water to populate the Nigerian city; they look like humans save for the strangeness that surrounds them. This is the reaction of a man when he encounters one of these impostors: "She looked so normal. Except... [...] There was a flicker of oddness about her [...]" (205). These figures destroy any sense of familiarity; they combine a human appearance with something alien and undecipherable, something that cannot be fully grasped. Their indefiniteness and ambiguity are deeply disturbing but also attractive.

The three main human characters of this Afrofuturistic novel have some sort of supernatural power, something that differentiates them from the general population. Anthony Dey Craze's power is that he feels an energy coming from the earth. He is able to establish a connection with inert matter, the cosmos, other species; it is what he calls a "rhythm." The Ghanaian singer recalls an episode from his infancy; he had a bitter argument with some relatives and he felt the anger invading his chest, a strange force fighting to emerge from his entrails: "Then that which was building up within him, hum-



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

ming to the rhythm of the earth, burst" (164). The explosion generates a sonic wave that makes windows shatter and houses shake. This raw power also connects him with the larger cosmos, specifically with the "Elders from the starts" (160), the messengers of Ayodele's people. These are the creatures "that Anthony was having a hard time separating from himself. He could still hear their song [...]" (160). This rhythm is the reason why he is a successful singer; people who attend his concerts are touched by this unstoppable force, by his energetic aura. His protégé explains that when he saw Anthony's live performance for the first time, he was changed, he knew that the strength "came straight from the soil of the continent" (211).

Therefore, his energy works like a link between the humans and the cosmos. This suggests that there is an inherent bond between humans and the rest of the universe for which I will use the terminology Braidotti uses to talk about non-human life, which she calls *zoe* (this category includes more than animal and human life). This powerful network of interconnections could refer to "the alliance with the productive and immanent force of *zoe*, or life in its nonhuman aspects" (2013b: 66) that Braidotti announces. This scholar states that "the vitality of this bond is based on sharing this planet, [...] on terms that are no longer so clearly hierarchical, nor self-evident" (2013b: 76). This new holistic approximation deconstructs human supremacy and understands that all species are related as they all belong to the same planet. Anthony's power reflects a new understanding of the relations between different species, one that celebrates life in all its forms. This ability, "this vibration that swelled up inside him" (167) is what allows him "to touch all things" (167). Therefore, *Lagoon*

praises integration and global connection and it also reflects some ideas of new materialist theories that authors like Braidotti are developing.

### Conclusions

In *Lagoon*, speculative fiction tropes merge with an anticolonial positioning to articulate a powerful critique of petroculture, animal exploitation and human exceptionalism. Okorafor's work constitutes a good example of an alternative discourse that addresses ecological devastation in Nigeria. Furthermore, this novel seeks to raise awareness about ecosystem destruction and spread the message that we, as a society, need to work towards a sustainable development.

The first sections have analysed the Afrofuturist aesthetics, along with the controversies canonical science fiction movies or novels present. Black characters in mainstream science fiction are as marginal as in any other genre, and whenever they appear, they are reduced to a mystical figure or some sort of shaman. Afrofuturism is born as a reaction to this: the aim of Afro-diasporic and African writers is to produce literary works in which black people travel to outer space and interact with aliens. These authors are actively dismantling the idea that geek culture or cyberculture is a Western invention; it is indeed a global phenomenon. Moreover, speculative fiction written by black authors offers new perspectives on issues of race, identity, colonization and it enriches and widens the horizons of mainstream science fiction works.

Another aspect that has been addressed is that postcolonial theory has often overlooked non-mimetic literature. Some authors and critics believe that Africa is torn apart by insurgencies, wars,



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

corrupt governments and human rights violations and therefore readers consume literature that denounces these crimes. I argue that an ethical positioning is not an exclusive feature of realist narratives and that futurist thinking is also necessary because it proposes solutions. Extremely crude depictions of violence lead to nothing if no effective alternatives are offered; fantasy literature has the potential to imagine new possibilities, utopian futures, better societies.

Thirdly, I have also shown how problematic it is to advocate for an apolitical, objective ecocriticism. Instead, postcolonial environmental criticism has proved to be more accurate because it does not ignore the role that the colonizing nations played in transforming the natural habitats, the traditional agricultural practices and, in general, the social structures of the native communities. Hence, it can be said that this novel is an example of environmental science fiction work (Mackey, 2018: 530), since it is a non-mimetic novel that focuses on the unequal resource distribution across the world. Nnedi Okorafor's narrative could also be classified as a petro-novel; it highlights the environmental damage inflicted upon the marine ecosystems outside Lagos. Western corporations—oil companies such as Shell in the case of Nigeria—are a legacy of colonialism. While a small part of the population prospers, the communities of the Delta Niger region suffer the consequences of the exploitation; oil spills, illnesses derived from pollution or the destruction of the marine habitat.

In *Lagoon*, animals—especially the swordfish—have an important role because they rebel against the oil infrastructures that pollute the Niger Delta region. Thanks to the technology of the aliens, ecological reparation is achieved. The sea, whose powers and almost super-

natural energy are celebrated throughout the novel, is finally clean and wildlife flourishes again in all its splendour. Interspecies cooperation—involving aliens, sea creatures, humans, the president—makes the construction of an advanced, post-petroleum Nigeria possible.

Therefore, this narration is a call to protect the environment and the natural resources, to embrace non-human forms of life and to transform the hierarchical relationship that places the human species at the centre of Western epistemology. The theoretical framework I have used in order to examine how human supremacy is challenged and revisited in *Lagoon* has been Braidotti's post-humanism. A good example of the notion of decentring human subjectivity in Okorafor's novel is the introduction of animal and spiritual narrators, such as a tarantula, a bat or the Igbo deity Udide Okwanka (who is represented as a spider). Moreover, Adaora's transformation into a fishlike creature—a hybrid being which is part cyborg, part mermaid, part human—destroys any sense of distinction and it blurs the boundaries between human and non-human bodies. She is the emblem of fractured and fluctuating postmodern identities. Furthermore, Anthony's "rhythm" or ability to perceive the vibrations of the earth, the soil (the *zoe*) and even the alien species and the larger cosmos shows that humans are somehow connected with the physical environment and that we are all part of the web of life.

### Works Cited

- ALAIMO, Stacy (2019). "Introduction: Science Studies and the Blue Humanities," *Configurations*, 27.4: 429-432.
- ATTEBERY, Brian (2003). "The Magazine Era: 1926-1960," E. James & F.



## The Rise of the Afrofuturistic Novel: The Intersection of Science Fiction and African Environmentalism in Nnedi Okorafor's *Lagoon*

- Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 32-47.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013a). "Post-Humanism: Life beyond the Self," *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 13-54.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013b). "Post-Anthropocentrism: Life beyond the Species," *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 55-104.
- BRYCE, Jane (2019). "African Futurism: Speculative Fictions and 'Rewriting the Great Book'," *Research in African Literatures*, 50.1: 1-19.
- BURNETT, Joshua Yu (2015). "The Great Change and the Great Book: Nnedi Okorafor's Postcolonial, Post-Apocalyptic Africa and the Promise of Black Speculative Fiction," *Research in African Literatures*, 46.4: 133-150.
- CAMINERO-SANTANGELO, Byron (2014a). "The Nature of Africa," *Different Shades of Green: African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. Charlottesville (VA), London: University of Virginia Press, 7-35.
- CAMINERO-SANTANGELO, Byron (2014b). "The Nature of Violence," *Different Shades of Green: African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. Charlottesville (VA), London: University of Virginia Press, 133-182.
- EDEBOR, Solomon Adedokun (2017). "Rape of a Nation: An Eco-critical Reading of Helon Habila's *Oil on Water*," *Journal of Arts and Humanities*, 6.9: 41-49.
- GARRARD, Greg (2014). *Ecocriticism*. London, New York (NY): Routledge.
- HARAWAY, Donna (1985). "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s," *Socialist Review*, 80: 65-108.
- JUE, Melody (2017). "Intimate Objectivity: On Nnedi Okorafor's Oceanic Afrofuturism," *Women's Studies Quarterly*, 45.1/2: 171-188.
- MACKEY, Allison (2018). "Guilty Speculations: The Affective Climate of Global Anthropocene Fictions," *Science Fiction Studies*, 45.3: 530-544.
- NELSON, Alondra (2018). "AfroFuturism: Past-Future Visions," V. B. Leich (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York (NY): Norton, 2631-2638.
- NIXON, Rob (2013). "Pipedreams: Ken Saro-Wiwa, Environmental Justice, and Micro-Minority Rights," *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 103-127.
- OKORAFOR, Nnedi (2014a). *Lagoon*. London: Hodder & Stoughton.
- OKORAFOR, Nnedi (15 January 2014b). "African Science Fiction is Still Alien," *Nnedi's Wahala Zone Blog*, <http://nnedi.blogspot.com/2014/01/african-science-fiction-is-still-alien.html> (Accessed 6 April 2020)
- OKPEWHO, Isidore (2003). "Oral Tradition: Do Storytellers Lie?," *Journal of Folklore Research*, 40.3: 215-232.
- SUTHERLAND, Efua T. (1999). "Foreword," *The Marriage of Anansewa and Edufa*. Accra: Sedco Publishing Ltd: v-vii.
- WOMACK, Ytasha L. (2013). *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago (IL): Lawrence Hill.
- WU, Chengyi Coral. (2016). *Towards an African-Focused Ecocriticism: The Case of Nigeria*. PhD Dissertation, University of Nevada, Reno.

# Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges



Andrés Torres-Scott

© Andrés Torres-Scott, 2020

## Catálogo de textos de literatura comparada sobre Lovecraft y Borges

1. «Borges y Lovecraft» de Juan J. Barrientos (1989)

Los estudios de literatura comparada entre Lovecraft y Borges se inician con una doble equivocación. Este texto, disponible en la página web del Instituto Cervantes, se propone demostrar que «El Aleph» de Borges (1945) retoma con humor sucesos que acontecen en la obra de Lovecraft. Dice Barrientos: «a mí me parece que “El Aleph” es una especie de parodia de Lovecraft [...] Borges se divierte con esta idea; en su cuento, la lámpara de Alhazred se convierte en el Aleph, y Phillips se transforma en el telúrico poeta Carlos Argentino Danieri» (1989: 443-444). A continuación, Barrientos agrega una analogía con Wells:

Es como si en *The Time Machine*, el protagonista viajara frecuentemente a ciertas épocas del pasado para escribir novelas históricas; la idea es ridícula, pero Lovecraft la tomó en serio en «La Lámpara de Alhazred», cuyo protagonista Phillips, escribe cuentos inspirados en las «escenas de otros mundos y de otros tiempos» que le permite contemplar una misteriosa lámpara que había heredado de su abuelo. Borges se divierte con esta idea. (443-444).

Barrientos continúa con comparacio-

nes de pasajes que encuentra similares entre «El Aleph» y «The Lamp of Alhazred» (1957) e incluso afirma «Las anáforas y enumeraciones son muy parecidas» (444). Sin embargo, sus premisas son falsas.

En primer lugar, «The Lamp of Alhazred» no fue escrito por Lovecraft, sino por su amigo por correspondencia August Derleth. Barrientos cita en su bibliografía como fuente de este cuento la edición de Alianza de 1976 del libro *La habitación cerrada y otros cuentos*. Este libro presenta en su portada los nombres de Lovecraft y Derleth, pero en su página legal, el libro registra que todos los cuentos son de autoría exclusiva de Derleth, es decir, el libro *La habitación cerrada y otros cuentos* no afirma que el autor de «The Lamp of Alhazred» sea Lovecraft. Con todo y contra lo indicado en la fuente que tenía en sus manos, Barrientos concluyó que «The Lamp of Alhazred» era obra de Lovecraft. Sin embargo, «The Lamp of Alhazred» es un claro homenaje de Derleth a Lovecraft; incluso el protagonista se llama Ward Phillips, una referencia obvia a Howard Phillips Lovecraft.

Esta primera confusión de Barrientos quizá tiene su origen en que «The Lamp of Alhazred» se publicó por primera vez en la revista *Fantasy and Science Fiction*, donde aparecían como coautores Derleth y Lovecraft. Sin embargo, «The Lamp of Alhazred» y otros quince relatos de Derleth fueron conocidos posteriormente como



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

«colaboraciones póstumas»<sup>1</sup> de Derleth con Lovecraft, a pesar de que ninguno fue escrito de manera conjunta, sino que solo tuvieron su inspiración en indicaciones presentes en misivas de Lovecraft a Derleth o en fragmentos encontrados en cuadernos de notas de Lovecraft que recopiló Derleth. En el caso de «The Lamp of Alhazred», el especialista en la obra y vida de Lovecraft, S. T. Joshi explica: «'The Lamp of Alhazred' was based on a portion of a letter by Lovecraft to Derleth, 18 November 1936. These extracts or paraphrases, however, have not been deemed significant enough to merit inclusion in this [Lovecraft's] bibliography» (Loucks, 2011)<sup>2</sup>.

La segunda premisa falsa de Barrientos es cronológica. «El Aleph» se publicó doce años antes que «The Lamp of Alhazred». La primera impresión de «El Aleph» fue en la revista *Sur* (1945) y la segunda en 1949 en la antología de cuentos del mismo nombre; mientras que «The Lamp of Alhazred» se publicó hasta 1957.

Por lo tanto, estamos ante una doble paradoja: ni Borges pudo haber leído «The Lamp of Alhazred» antes de escribir «El Aleph» ni Lovecraft pudo haberlo escrito veinte años después de morir.

<sup>1</sup> Los dieciséis relatos considerados erróneamente colaboraciones entre Lovecraft y Derleth y que son exclusivamente obra de este último son los siguientes: «The Ancestor», «The Dark Brotherhood», «The Fisherman of Falcon Point», «The Gable Window», «The Horror from the Middle Span», «Innsmouth Clay», «The Lamp of Alhazred», *The Lurker at the Threshold*, «The Peabody Heritage», «The Shadow in the Attic», «The Shadow out of Space», «The Shuttered Room», «The Survivor», «The Watchers out of Time», «Wentworth's Day» y «Witches' Hollow» (Loucks).

<sup>2</sup> Los estudios empleados consultados en versión electrónica no suelen tener indicación de página, en cuyo caso no la podemos indicar tampoco en el presente estudio.

2. «Synchronistic Worlds: Lovecraft and Borges», de Barton Levi St. Armand (1991)

Este texto es la pieza seminal de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges y examina temas similares explorados por los autores. En la sección I, St. Armand aborda temas paralelos en los escritos y la biografía de ambos. La sección II propone el uso de la teoría de sincronicidad de Carl Jung para explicar la existencia de los mismos temas en los dos autores. Finalmente, la sección III se centra en las diferencias filosóficas de los escritores.

Después de citar el segmento completo acerca de Lovecraft que aparece en la *Introducción a la literatura norteamericana* de Borges, St. Armand concluye que el argentino había leído «some of Lovecraft's major works («The Shadow out of Time» in particular) but also an account of his life and a modicum of criticism about him».

La sección I es una aproximación a las atracciones y congruencias entre Lovecraft y Borges, tales como el regionalismo de ambos autores, sus influencias, su gusto por la obra de Edgar Allan Poe, su interés por la mitología griega y por los objetos negros en los textos Lovecraft y los iridiscentes en Borges, el tema de lo inolvidable, lo inefable, los espejos, el temor al mundo o a otro mundo.

St. Armand encuentra un objeto similar al Aleph en Lovecraft, el Trapezoedron que aparece en «The Haunter of the Dark» (1936), un «egg-shaped or irregularly spherical object some four inches through». El Trapezoedron es casi negro y transparente, a diferencia del iridiscente Aleph y, mientras que el Trapezoedron muestra partes de otros mundos, el Aleph enseña todo el universo. Al final ambos objetos se pierden: en «El Aleph» la casa que lo contiene es demolida y el Trapezoedron es arrojado a la bahía de Narragansett.



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

St. Armand señala que el Aleph y el Zahir canibalizan la realidad al simplificar lo complejo y hacerlo parte del día a día, mientras que en Lovecraft «metaphysic is not a mirrored reality but a dualistic one», esto es, existe otro mundo paralelo a este.

St. Armand incluye una comparación del significado del horror en ambos autores: «For horror in Borges is an intensified reality, while horror in Lovecraft is an alternative reality. Words fail Borges because language is too limited to express this reality, while words fail Lovecraft because language is alien to the reality being expressed».

En la sección II, St. Armand habla de la congruencia de realidades en Lovecraft y Borges. Identifica similitudes biográficas incidentales, gustos semejantes, como preferencias por la literatura europea del siglo XIX, en particular inglesa, por H. G. Wells, por *Las mil y una noches* y por *Der Golem [El Golem]* (1915), de Gustav Meyrink. También indica que los personajes de Lovecraft muchas veces olvidan lo sucedido o no quieren contarlo, mientras que los personajes de Borges lo recuerdan todo, pero no pueden contarlo.

St. Armand sostiene que las semejanzas entre Lovecraft y Borges, tales como la inmortalidad, los laberintos, los espejos y el dilema espacio-tiempo pueden entenderse por una explicación no causal expuesta por Jung y llamada principio de sincronicidad. St. Armand cita a Jung: «Thus I found that there are psychic parallelisms which cannot be related to each other causally, but which may be connected through another principle, namely the contingency of events. This connection of events seemed to me essentially given by the fact of their relative simultaneity, hence the term 'synchronistic'».

St. Armand argumenta que el mundo mítico de Borges se parece al de Love-

craft, ya que ambos son respuestas modernas a un «gnawing sense of detachment, anomie, displacement and outside-ness». De esta forma, St. Armand compara el cuento «El inmortal» (1947) de Borges y su ciudad de inmortales con las ciudades de la *Great Race* y de los *Old Ones* que aparecen en «The Shadow out Out of Time» (1936) y «At the Mountains of Madness» (1936). En ambos casos se plantea la posibilidad de seres que viven durante millones de años en una ciudad y los tres representan «inversions of the sacred city of dreams that can be found throughout the history of myth and folklore».

En la sección III, St. Armand concluye con otra comparación entre los autores y propone a Lovecraft como precursor de Borges en los términos planteados por este último de que cada autor elige a sus precursores (Borges, 2017: 393-395). Dice St. Armand: «Lovecraft and Borges are both skeptics, disbelievers, and aesthetes; yet Borges accepts, indeed celebrates, reality while Lovecraft abandons it for the city of dream and the dream of cities».

St. Armand señala que Borges suma la filosofía, la teología y la ciencia para explicar el mundo como algo incomprensible, mientras que Lovecraft escapa fuera del tiempo, fuera del espacio. En este sentido, Borges termina siendo un humanista y Lovecraft es lo contrario: «an inhumanist, because he hated the visible universe and had within himself the means of exploring Gnostic realms of forbidden knowledge that were closed to men of ordinary dreams and ordinary desires».

3. «J. L. Borges Lovecraftian tale: 'There Are More Things' in the dream than we know», de C. J. Buchanan (1996)

Buchanan hace una crítica de cuatro ele-



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

mentos en «There Are More Things» y después analiza el pasaje del sueño. Advierdo que Buchanan llama Arnett al protagonista, pero Borges no se refiere al protagonista como Arnett, sino que llama a su tío Edwin Arnett.

Buchanan identifica en la construcción de «There Are More Things» los siguientes rasgos de Lovecraft: el cargado uso de adjetivos, la escena de un sueño, lo estático del relato descriptivo donde las acciones no tienen mayor relevancia que el desarrollo de la atmósfera, las anticipaciones de la revelación final y el silencio acerca de lo que podría ser una descripción del monstruo.

A continuación, Buchanan analiza cuatro elementos antes de concluir con un estudio del sueño del protagonista. En primer lugar, propone que «There Are More Things» contiene un homenaje a Edwin Muir, cotraductor con Willa Muir de la obra de Franz Kafka al inglés. En «There Are More Things», el arquitecto de la Casa Colorada lleva el nombre de Alexander Muir y el tío del protagonista es Edwin Arnett. Así, es sostenible concebir que una casa llena de cosas indescriptibles e incomprensibles haya sido construida por un personaje que lleva el apellido del traductor de Kafka.

El segundo elemento es un análisis de la constelación. Buchanan descubre una relación entre la V de espejos que el protagonista mira al final del cuento y la constelación de Orión. Juntas implican que el significado del minotauro soñado no podrá ser revelado: «Surely this is the V outlined by the shape of a constellation's horns in the night sky, the shape of Taurus the Bull faced by the Hunter, Orion, with his upraised club. Orion can never encounter the Bull, nor can the symbolism of the Minotaur be finally unraveled» (1996).

A este fino análisis agregó tres puntos.

En primer lugar, Orión es una de las pocas constelaciones visible desde ambos hemisferios, por lo que su presencia refuerza el sentimiento de inmensidad e infinitud. En segundo, quizá Borges menciona la constelación de Orión por su función en la mitología. Según los griegos, Orión es hijo de Euryale, hija de Minos, primer rey de Creta y guardián del Minotauro, por lo que referirse a Orión es referirse al minotauro del sueño del protagonista y al de la mitología. Tercero, si la forma de espejos en V se refiere a la constelación, su presencia podría indicar el lugar de donde proviene la criatura cósmica que ocupa la Casa Colorada.

El tercer elemento crítico que encuentra Buchanan en «There Are More Things», al igual que St. Armand, es una alusión al cuento de «The Shadow out of Time», concretamente la rampa de piedra en el interior de la Casa Colorada por la que asciende el protagonista.

El cuarto elemento de Buchanan es que Borges sí emula el exceso de adjetivos del estilo de Lovecraft, mediante una repetición de incidentes y símbolos, en especial cuando el protagonista interroga a otros personajes: «Borges has imitated Lovecraft's method and style to tell his Lovecraft homage. Lovecraft's proliferate adjectives, for example, are indispensable to underline for us what Borges accents with his own repetition of incident and symbol: notably Arnett's<sup>3</sup> encounters—through—questing with other characters in the story».

La parte más extensa del artículo trata del pasaje del sueño del protagonista. Las interpretaciones de Buchanan están sesgadas, primero porque las deriva de una

<sup>3</sup> Como advertí, Buchanan llama infundadamente Arnett al protagonista de «There Are More Things», pero insisto, Borges no le pone nombre.



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

traducción del cuento de Borges al inglés y también porque Buchanan amplía en exceso el significado del sueño del protagonista. Este es el pasaje original de Borges: «Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién?»<sup>4</sup> (Borges, 2016: 461). De acuerdo con Buchanan, la frase «Al fin lo percibí» en el párrafo previo tiene dos significados: prefigura el escape del protagonista y afirma que el protagonista se percató de algo. Pero su análisis se deriva de la versión en inglés, en que se traduce «Al fin lo percibí» como «At last, I made it out» y no como sería una traducción literal: «At last, I perceived it». Por lo tanto, la interpretación de Buchanan es incorrecta, como también ha señalado Bedford (2000: 220). Buchanan interpreta que el protagonista «‘makes it out’ of the house at the story’s end, escaping the monster», pero «[a]l fin lo percibí» no significa de ninguna manera y bajo ninguna interpretación, ni circunstancia, en español «Pude escaparme», por lo que su interpretación no tiene sentido en «There Are More Things».

El segundo significado propuesto por Buchanan es que la frase podría surgir del minotauro soñado que a su vez sueña. Buchanan escribe: «[it] is the twist of reality that multiplies possible meanings of the story to a labyrinthine degree of perplexity. The phrase about the dream may

be interpreted as if spoken by the other dreamer—that is, by the dreamed Minotaur in its dream since ‘to be is to be perceived’» (1996). No obstante, una relectura del pasaje permite observar que ni en español ni en la traducción al inglés existe ambigüedad en cuanto a la identidad del personaje que afirma «Al fin lo percibí» («At last, I made it out»). Carece de sentido que el narrador cambie la focalización del narrador intradiegetico al hombre-bisonte dormido, y además, lo haga una sola vez en el relato. Decir «Al fin lo percibí», es el resultado de centrarse en lo que el protagonista mira en su sueño, por lo que resulta endeble la interpretación de Buchanan de la subrepticia inclusión del hombre-bisonte o minotauro como narrador.

4. «J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im)posible», de Francisco J. Francisco Carrera (1999)

Francisco es el autor del ensayo seminal de literatura comparada en español sobre Lovecraft y Borges. En él, determina cinco coincidencias temáticas: libros, bibliotecas, sociedades secretas y ritos iniciáticos, orden y caos y otro clasificado como «otros motivos», pero sin una metodología para seleccionarlas ni profundizar en ellos teóricamente. El autor no sugiere que Borges se inspiró en los relatos de Lovecraft; solo indica que hay un mismo motivo tratado por ambos con diferente perspectiva.

En cuanto a los libros, Francisco habla de la bibliografía maldita de Lovecraft, en especial del *Necronomicon*. Posteriormente, identifica con precisión el relato «The Picture in the House» (1921) de Lovecraft y «El libro de arena» de Borges como casos donde los libros «producen el mismo pavor, y aun locura» (Francisco, 1999: 10).

Sobre las bibliotecas, Francisco dice

<sup>4</sup> Buchanan cita y utiliza la siguiente traducción de Norman Thomas di Giovanni: «With a magnifying glass, I tried to see the Minotaur inside. At last, I made it out. It was a monster of a monster, more bison than bull, and its human body stretched out on the ground, it seemed to be asleep and dreaming. Dreaming of what or of whom?».



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

que, para Borges, representan el universo (por ejemplo, en «La Biblioteca de Babel»), mientras que, para Lovecraft, una biblioteca «simboliza un lugar sagrado donde se apilan en cantidades ingentes los libros malditos ya mencionados. Tal lugar está, de este modo, inevitablemente asociado a personajes poseedores de una gran actividad intelectual, buscadores insaciables de conocimientos prohibidos» (11).

El elemento de ritos iniciáticos y sociedades secretas se presenta en los relatos de Borges «Las doce figuras del mundo» (1942), «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» (1940) y «El congreso»; mientras que en Lovecraft, el modelo de iniciación es siempre el mismo: «los protagonistas de sus relatos inician una búsqueda de saberes arcanos, experimentan un viaje interior y/o exterior y, traspasando un umbral, concluyen su aprendizaje, casi siempre de forma trágica» (12). Francisco plantea que la relación es clara en ambos, pues presentan mundos que se cruzan y contactan: «los mundos creados artificialmente y nuestro mundo (supuestamente natural, pero a su vez obra de algún proceso de creación, o eso queremos creer) pueden estar en contacto y relacionarse. Estamos, pues, ante una manera de acercar esas otras realidades (de alteridad manifiesta) a la nuestra» (13).

Sobre el orden y el caos, Francisco indica que en Borges existe «una incredulidad ante la posibilidad de que el hombre pueda imponer cualquier tipo de orden sobre una realidad que no es producto suyo» (14). En su obra, el mundo es ajeno al hombre y «su sentido último escapa a la inteligencia humana» (14), mientras que para Lovecraft:

[E]l caos y el orden, como conceptos opuestos, son los elementos dialécticos básicos sobre los que configurar sus inefables mundos [...] Lovecraft, a través de sus personajes, nos muestra como lo que no se

adapta a nuestro mundo empírico es caos ante nuestros ojos, pero no ante los ojos de otros [...] Defiende, pues, la existencia de un orden distinto al nuestro (o, lo que es lo mismo, un caos para nosotros) (13).

En síntesis, para Borges, la inteligencia humana no puede dar sentido, conocer la realidad o identificarla como verdadera, mientras que en Lovecraft existe una caótica realidad empírica cognoscible a nuestros ojos, pero que no es de fácil acceso para la humanidad.

Los otros motivos que comparten Lovecraft y Borges son mencionados por Francisco sin detenimiento, pero no dejan de ser relevantes. En primer lugar, habría que mencionar los sistemas mitológicos, y en particular el gusto de ambos autores por la mitología griega (15), y el uso de los sueños como «vía para escapar de la realidad» (15). No obstante, creo que la utilización de los sueños en Lovecraft y en Borges es absolutamente lo opuesto: una vía para acceder a la realidad. El tercer motivo identificado son los espejos como umbral y a veces, como símbolo de lo oculto para Lovecraft.

Añade Francisco dos factores extraliterarios que aparecen con frecuencia en la obra de ambos autores. El primero es el amor al pasado, a sucesos del mundo clásico. El segundo es la admiración que sentían por Inglaterra, un «modelo arquetípico de excelencia, principalmente literaria» (16).

Finalmente, Francisco compara «The Shadow Out of Time» de Lovecraft y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, donde encuentra presentes los elementos que expuso.

5. «Clasicismo, trama y el hecho estético en el cuento 'There Are More Things' de Borges», de David A. Bedford (2000)

Bedford identifica varias claves de «There



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

«Are More Things», en especial su construcción lovecraftiana:

«There Are More Things» está estructurado en lineamientos generales como los cuentos de Howard P. Lovecraft, a quien está dedicado [...] porque Borges ha utilizado una trama y un ambiente como los que aquél solía manejar. En cuanto al ambiente, la escena principal de la acción es la casa que había sido del fallecido tío del protagonista, construcción aislada, de estilo sombrío y trazos góticos, que linda con terrenos anegadizos. Los árboles han sido talados y el parque está en total descuido [...] El conjunto de elementos ambientales prepara al lector para un fin ominoso. (2000: 219)

Bedford descubre la diferencia crucial entre «There Are More Things» y los relatos de Lovecraft. Si Lovecraft describió con adjetivos el horror material de sus monstruos, Borges prefirió ocultar cualquier signo de materialidad de aquellos:

en los cuentos de Lovecraft, el móvil de la trama es exterior: proviene de un ser o una sustancia o una fuerza extraterrestre (o anormal) y de índole fantástica. En «There Are More Things» el móvil es interno al personaje principal. Dice que está movido por una fuerte curiosidad [...] sin embargo el sueño y las meditaciones filosóficas revelan que hay algo más profundo. (221).

Bedford señala el móvil interno del protagonista en «There Are More Things», pero no afirma de manera explícita que Borges solo utiliza la *idea* del monstruo, aunque sí lo suponga. Bedford aprovecha para criticar la interpretación sobre el sueño del protagonista del cuento hecha por Buchanan, pues observa que no tiene base en la versión original en español (220).

Al referirse al párrafo antepenúltimo de «There Are More Things» plagado de preguntas, Bedford indica: «hace recordar

muchos pasajes en los desenlaces de Lovecraft, aunque estos sean mucho más extensos» (220). Sin embargo, Bedford, no especifica que en «There Are More Things», al igual que en varios cuentos de Lovecraft como, por ejemplo, «The Shadow out of Time» y «The Colour out of Space», dichos cuestionamientos son retóricos y no están ahí para que el lector busque la respuesta en el texto.

En «There Are More Things», Borges plantea el debate epistemológico entre el idealismo y el materialismo, dice Bedford: «median las preocupaciones filosóficas y estéticas del autor que siempre lo ha caracterizado» (221) y enseguida encuentra tres situaciones en las que la monstruosidad aparece solo como idea. La primera es aquella en que Borges dibuja al monstruo sin describir la escena, sino narrando los efectos: «Refiere solamente los efectos de eventos cuyo horror depende de la voluntad del lector y también del tamaño y la riqueza de su imaginación» (221).

La segunda presencia del monstruo como idea se hace patente a través de la incapacidad de los demás personajes para describirlo: «Para referirse al horror que habitaba la casa, el compadrito Daniel Iberra dice tan sólo: “Lo que vi no era para menos”» (220) y por supuesto, nunca describe lo que vio.

La tercera presencia del monstruo como idea es indirecta, mediante la descripción del lugar que habita. Dice Bedford: «La Casa Colorada es [...] un elemento de la realidad que, por insólito, no puede ser clasificado» (222) y, respecto al interior, añade: «El toque magistral es la tentativa de describir los muebles en el interior de la Casa Colorada. El narrador queda frustrado en su intención porque eran objetos de uso inconcebible [...] Los muebles del cuento (si es que lo eran) no implicaban nada reconocible» (221). Bedford agrega la incapacidad del protagonista para descri-



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

bir el interior de la casa: «El hombre comprende el universo imponiéndole sus categorías y abstracciones, pero se pierde si olvida que esta comprensión lo aleja de la realidad. El protagonista de «There Are More Things» nunca llega a comprender (en el sentido que acabamos de exponer) el interior de la Casa Colorada» (223).

Al final de «There Are More Things», el monstruo será descrito solo mediante tres ideas:

el protagonista intuye la presencia de un ser «opresivo y lento y plural» (Borges, 2016: 464). En la narrativa de Lovecraft, en esta coyuntura el protagonista normalmente cede a una extensa descripción del horror que se presenta a sus ojos. El efecto que busca Lovecraft es transmitir esa sensación de lo indecible (Buchanan 361). En «There Are More Things», en el mismo momento en que el protagonista ve la manifestación horrorífica, el cuento termina. No hay otra mención o descripción del ser inconcebible que los tres adjetivos ya citados. (224).

De igual forma, pero sin hacerlo explícito, Bedford identifica una doble referencia de Borges en contra los principios del idealismo de Berkeley: antiabstraccionismo (principio 49) y semejanza (principio 8). El primero indica que no se puede abstraer o reducir una idea a una de sus cualidades (Berkeley, 2009: 44-45), por ejemplo, nieve a blancura, mientras que el segundo dice que una idea solo se parece a una idea, por lo tanto, un objeto no puede representar una idea (27). Así, dice Bedford:

En «There Are More Things», el tío del protagonista había llegado al extremo de ponerle al perro ovejero el nombre de Samuel Johnson, «en memoria de Lichfield, su lejano pueblo natal» (CC: 459). Para su dueño, el perro simboliza a un hombre que

a su vez simboliza el pueblo y, tal vez, su juventud; es una abstracción de abstracciones». (2000: 222).

Finalmente, Bedford considera la tormenta al final de «There Are More Things» como elemento que «rescata al protagonista del peligro opuesto, de perderse en abstracciones» (224), pues Borges es capaz de elevar los lugares comunes a símbolos literarios, como la casa tétrica y la tormenta, aunque en este cuento funcionen como elementos estereotipados.

### 6. «Análisis de “There Are More Things” de Borges desde la perspectiva lovecraftiana», de José Oliver (2006)

Este estudio, escrito por el autor de una tira cómica española llamada «El joven Lovecraft», contiene muchas ideas que han pasado desapercibidas para los críticos académicos acerca de «There Are More Things». Así, es el único texto de un blog que incluyo como parte del estado de la cuestión en el estudio de la literatura comparada entre Borges y Lovecraft.

Oliver afirma que la estructura del relato de Borges es igual a la que utilizó Derleth para escribir relatos inspirados en ideas de Lovecraft<sup>5</sup>, que Oliver describe como sigue:

1. El protagonista recibe la casa en heredad (de Edwin Arnett).
2. El protagonista se desplaza (a la Casa Colorada).
3. El protagonista hace un descubrimiento horroroso.

<sup>5</sup> Antes de la revisión bibliográfica que hizo Joshi (2009) de la obra de Lovecraft, a estos relatos se les llamaba «colaboraciones póstumas» de Lovecraft y Derleth, pero hoy día se identifican como obras exclusivas de Derleth.



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

A continuación, Oliver hace referencias intertextuales entre la obra de Lovecraft y «There Are More Things»:

1. El trabajo nocturno en la Casa Colorada (Borges, 2016: 459) remite al cuento «The Case of Charles Dexter Ward».
2. El ovejero mutilado y las araucarias (459) proceden de «The Dunwich Horror».
3. El sueño del protagonista (461) es un elemento lovecraftiano.
4. La pintura de Piranesi durante este sueño del protagonista (Borges, 2016: 462), es reminiscente de una arquitectura fantástica veneciana que Oliver relaciona con la arquitectura extraterrestre de «The Call of Cthulhu».
5. La ausencia de descripciones directas, en particular del comedor y la biblioteca de la Casa Colorada (463), son préstamos de Borges al estilo de Lovecraft. Dice Oliver que Borges «hace uso de un tópico muy manido de la obra de Lovecraft que es la ausencia de la descripción del verdadero horror que presencia el protagonista». Oliver piensa que es el párrafo final de «There Are More Things» el que «justifica el título del cuento, tomado de un pasaje de Hamlet» (Oliver), pues expone de forma definitiva que «hay más cosas en este mundo de las que podemos observar».
6. Las referencias al mobiliario de la Casa Colorada (463-464) aparecen en «The Shadow out Out of Time».
7. La serie de preguntas retóricas al final de «There Are More Things» es frecuente en Lovecraft, sobre todo «The Shadow out Out of Time».
8. «There Are More Things» tiene un final abierto como el que Lovecraft utilizó en varias ocasiones.

En conclusión, además de un coherente análisis comparativo entre ambos autores, cabe detenerse en dos puntos. El primero es que el onirismo y los finales

abiertos aparecen tanto en Borges como en Lovecraft en múltiples ocasiones, por lo que es difícil afirmar que en «There Are More Things» el sueño y el final abierto son referencia intertextual a Lovecraft. En segundo lugar, Oliver es el único crítico que piensa que la ausencia de descripciones abiertas en «There Are More Things» es una referencia a Lovecraft, cuando Buchanan, Bedford (2000: 224) y Olea (9) señalan esto como una diferencia entre los dos autores.

7. «Los límites de la representación en “There Are More Things” de Jorge Luis Borges», de Juan T. Martínez Gutiérrez (2007)

Martínez se centra en el «problema del monstruo [...] en el campo de la epistemología [...] a través [...] de la representación y la prefiguración [y] a las relaciones internas del texto, a sus posibles significaciones e incidencias estructurales y narrativas» (2007).

En la primera sección, Martínez realiza un análisis paratextual. Comienza por el título del que infiere su procedencia del Horacio de *Hamlet*, de William Shakespeare: «La frase de *Hamlet*<sup>6</sup> alude a la existencia de cosas que rebasan no solo lo visto, sino aquello sobre lo que se puede reflexionar» (2007). Martínez continúa su análisis paratextual sin más aportaciones de relevancia.

En la segunda sección, Martínez promete hablar de representación, prefiguración y manifestaciones textuales. Aquí encontramos una rúbrica titulada «La función simbólica de algunos nombres

<sup>6</sup> Este es el pasaje de Shakespeare: «There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy» *Hamlet* (1.5.167-8).



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

propios». Sin embargo, no hay un análisis simbólico de los nombres, sino comentarios biográficos sobre Charles Howard Hinton, Samuel Johnson y H. G. Wells. De esta parte vale la pena rescatar la acotación acerca de Johnson, que se trae a colación porque Arnett, el tío muerto del protagonista en «There Are More Things», llamó así a su perro: «Samuel Johnson [...] poeta y erudito del siglo XVIII, reconocido además por haber sido uno de los más tenaces detractores del idealismo neoplatónico de Berkeley» (Martínez, 2007).

Hay una tercera sección donde Martínez explica cómo se construye el caos en «There Are More Things» según el protagonista visita y charla con otros personajes.

Finalmente, en la cuarta sección, Martínez estudia la prefiguración de lo monstruoso y su condición epistemológica. La prefiguración se produce mediante la descripción de Borges del mobiliario en el interior de la casa que no parece ser humana, la serie de preguntas retóricas con las que finaliza el cuento y la falta de una descripción física del monstruo: «el problema del monstruo en “There Are More Things” se asienta en el campo de la epistemología, no solo por su imposibilidad de ser representado, sino porque ese ser está excluido de cualquier referente filosófico, religioso, natural e incluso popular, así lo manifiestan la construcción de los personajes y sus testimonios».

Martínez observa el problema epistemológico que subyace en «There Are More Things», pero no identifica con precisión las alusiones de Borges al idealismo de Berkeley.

8. «El tema de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges», de Carlos Abraham (2008)

El autor examina las modalidades del te-

ma de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges. Para Verne las bibliotecas tienen una función pedagógica y diegética (Abraham, 2008: 5); aparecen por doquier, en submarinos, casas de vapor, proyectiles espaciales y convertiplanos (6). Son símbolo del positivismo victoriano, la «voz serena de la ciencia» (8) y de «la acumulación total del saber» (8).

Para Lovecraft, las bibliotecas poseen un saber contrario a lo cotidiano y racional (5) y, por ende, su «función educativa es nula» (8). Al contrario de Verne, para Lovecraft, el saber contenido en las bibliotecas no es útil ni bueno.

Las bibliotecas tienen dos funciones en los relatos de Lovecraft: la primera es que introducen lo siniestro en la narrativa y la segunda, que confieren verosimilitud a la narración (9). En la narrativa contienen tres tipos de conocimiento: 1) saberes prerracionales (brujería), 2) saberes metahumanos (sobre la muerte, alienación, alienígenas, tiempos remotos y locura), y 3) detallan crónicas de actos perturbadores (10). Como elemento de verosimilitud, Lovecraft utiliza el personaje recurrente del investigador que toma notas y acude a las bibliotecas. Al hacer sus personajes cotidianos, Lovecraft los aleja del aspecto sobrenatural que deben descifrar y los acerca al mundo real. El elemento más importante sin duda, son las abundantes referencias bibliográficas que aporta Lovecraft (11), con pasajes, citas o recuentos de lo que contienen libros secretos y de difícil acceso de los cuales menciona el título y los datos biográficos de sus autores.

Para Borges, las bibliotecas representan una *summa* del saber universal y por lo tanto su saber no es útil, por lo inalcanzable (6). Antes de abordar el papel de las bibliotecas, Abraham, expone dos usos del texto en Borges que se alejan del tema: el texto absoluto y el archivo infinito (12).

El texto absoluto se vincula con la Cá-



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

bala y aparece en obras como «El Gólem», «Undr» y «El espejo y la máscara». Dice Abraham: «el texto absoluto [...] no refiere a su referente (es decir a los objetos y personas reales que nombre), sino que coincide punto por punto con su referente» (12), la misma palabra coincide y «participa de la condición de arquetipo» (13).

El archivo infinito en Borges se compone de textos que buscan la notación exhaustiva del referente y por lo tanto «resulta inútil» (13) por las siguientes razones: a) está incompleto («La luna» y la obra de Daneri en «El Aleph»), b) se limita a una fracción del universo («Una tarde con Ramón Bonavena» y el poema de Daneri), c) no sirve para el fin deseado («Del rigor en la ciencia»), d) es farragoso y caótico («El jardín de senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain» (15). Sin embargo, este análisis carece de precisión y podría ser trabajado a mayor profundidad, pues no hay diferencia entre las razones a) (incompleto) y b) (limitado), mientras que las razones c) y d) aparecen en los textos mencionados como ejemplos en a) y b). Por último, el punto c) sobre su carácter inservible (15) está contenido en la noción de inútil (15).

Abraham vuelve al tema de las bibliotecas y califica los relatos «La biblioteca de Babel» y «El libro de arena» de archivos infinitos. Son estos dos artefactos fantásticos, el libro de arena y la biblioteca de Babel, archivos infinitos y una ironía del saber universal. Contienen todo el conocimiento, pero ese saber es absolutamente inaccesible. Afirma Abraham que representan la:

culminación de los anhelos cognoscitivos del positivismo y del siglo XIX, pero a la vez es la disolución de dicha utopía. Al ser inaccesible incluso a la más mínima consulta, no funciona como un útil instrumento de orden, sino como una inútil cifra del

caos. Constituye, en resumen, una alegoría de la disolución y fragmentación del saber racional, del logos integrado del positivismo. Un cuestionamiento a toda postulación de una verdad última y definitiva (16).

9. «Infinito y cuarta dimensión en “There Are More Things”», de Antonio Cajero (2008)

Cajero propone una relación entre «There Are More Things», el infinito, la cuarta dimensión y el ajedrez (2008: 85) y aborda las semejanzas estructurales de «There Are More Things» con la obra de Lovecraft, con otros relatos contenidos en el *Libro de arena* y con las relaciones entre los conceptos de infinito y cuarta dimensión.

Cajero afirma que algunos cuentos en *El libro de arena* incluyen alusiones a la geometría (83) y observa que Borges tocó en varias ocasiones el tema de la cuarta dimensión tanto en cartas como en prólogos (84). A continuación, Cajero señala alusiones biográficas de Borges en el texto. El nombre del tío del protagonista, Edwin Arnett, guarda similitud con los de los bisabuelos paternos de Borges: Jane Arnett (1819-1853) y Edward Young Haslam (1813-1879) (2008: 85). De igual forma, Cajero interpreta el siguiente pasaje de «There Are More Things» como autobiográfico:

Sé que mi rasgo más notorio es la curiosidad que me condujo alguna vez a la unión con una mujer del todo ajena a mí, solo para saber quién era y como era, a practicar (sin resultado apreciable) el uso del láudano, a explorar los números transfinitos y a emprender la atroz aventura que voy a referir. (Borges, 2016: 460).

Sin embargo, creo que Borges también podría referirse a la vida de Lovecraft y a



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

su estancia en la ciudad de Nueva York cuando estuvo casado por poco tiempo.

Cajero alude también a otros textos de Borges en que habla de Hinton: «La cuarta dimensión» publicado en *Crítica* en 1934, el prólogo al libro *Relatos científicos* (1985) de Hinton y una reseña sobre H. G. Wells de Borges (Cajero, 2016: 88). Cajero relaciona la cuarta dimensión con menciones de Lovecraft sobre espacios multidimensionales en los cuentos «The Shunned House» (1928) y «The Dreams in the Witch House» (1933) y dos cuentos en los que Lovecraft identifica a la cuarta dimensión con el caos: «The Call of Cthulhu» (1928) y «The Hunter in [sic!] the Dark»<sup>7</sup> (89-90).

Posteriormente, Cajero identifica el recorrido que hace el protagonista de «There Are More Things» y las entrevistas que mantiene con Alexander Muir, Daniel Iberra y Mariani como alegorías a movimientos en un juego de ajedrez (90-91). Incluso el desenlace del cuento tiene una analogía con el movimiento diagonal de un alfil (94) y añade que el protagonista llega a decir: «una jugada me quedaba» (Borges, 2016: 462).

Cajero advierte la presencia epistemológica de Berkeley:

la percepción [...] parece chocar con la capacidad de comprensión del protagonista, quien, influido por la filosofía berkelyana, opina que «para ver una cosa hay que comprenderla» (Borges, 2016: 463), por eso duda: «no estoy seguro de haberlos visto» (Borges, 2016: 463). Luego de aportar varios ejemplos sobre su teoría, supone una incomprendibilidad de mayores dimensiones: «Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos» (Borges, 2016: 463). Podría decirse que [...] al margen del espacio tridimensional coexiste uno multidimensional,

acaso incomprensible e indescriptible.

Conforme el protagonista narra cómo se ve arrastrado por su curiosidad, es incapaz de reproducir sus percepciones por escrito [...] sólo imagina vagas relaciones con su experiencia enciclopédica. (Cajero, 2016: 92).

Cajero también recuerda el ataque de Berkeley a Locke y Descartes a propósito del dualismo epistemológico, pues Berkeley rechazó que los objetos materiales fueran independientes de la mente y de las ideas. Cajero no lo menciona como confrontación entre idealismo y materialismo, sino como un encuentro desconcertante entre dos seres que ocupan dimensiones diferentes:

[E]l narrador da por supuesto el encuentro de dos órdenes incompatibles, pero coexistentes [...] Podría decirse que ambas experiencias son equiparables porque, si se invierte la perspectiva, el narrador no sería más que un monstruo para el habitante de la Casa Colorada [...].

Las pesquisas del narrador devienen una intrusión en el caos o, más bien, en un universo distinto del convencional [...] Pareciera que al final la luz luchará permanentemente con las fuerzas oscuras, de la misma forma que hay un movimiento pendular de la comprensión a la incomprensión, de un universo conocido a uno desconocido, de lo humano a lo infrahumano [...] de fuera hacia dentro y de la experiencia ajena a la propia. Por ello, la visión última no puede designarse más que mediante el indefinido «algo», y describirse con tres adjetivos igualmente enigmáticos, «opresivo y lento y plural» (Borges, 2016: 464). (Cajero, 2016: 93).

El texto de Cajero presenta una aproximación innovadora entre Borges y Lovecraft que va más allá de las semejanzas en el uso de conceptos, el fenómeno de sincronicidad y la estructura similar de «There Are More Things» con los relatos

<sup>7</sup> El título correcto es «The Haunter of the Dark».



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

de Lovecraft. Cajero intenta hallar lazos inspiracionales y temáticos más precisos y se anima a señalar la presencia en los cuentos de Lovecraft de temas multidimensionales que podrían tener una relación con «There Are More Things».

10.«Until Someone Loses an I: The Deconstruction of 'self' in Borges and Lovecraft», de Jeff Stumpo (2013)

Este artículo busca coincidencias ontológicas del ser y la identidad entre las obras de Lovecraft y Borges que pueden revertir importancia desde el punto de vista de la filosofía, pero quizá no tanto desde el punto de vista de la crítica literaria.

El texto compara y estudia varios cuentos de ambos autores y su aproximación al ser, «specifically the way in which both utilize false and fractured personalities to eventually deconstruct the possibility of a stable self». Stumpo utiliza las definiciones siguientes: a) ser (*self*), personalidad individual; b) cuerpo-ser, combinación de la forma física y del ser; c) avatar, cualquier encarnación física del ser, y d) Ser (*Self*), entendido según la concepción budista o schopenhaueriana de una existencia individual conectada a toda existencia.

Stumpo propone cuatro barreras que deben superarse para deconstruir al ser, estas son a saber: a) barrera entre el interior y exterior manifestada en forma de sueño/realidad, b) la verdad inherente en la representación del ser, c) la persistencia del ser en el tiempo y d) la singularidad del ser.

Como ejemplo de la primera barrera, Stumpo compara los personajes de «The Dream Quest of Unknown Kadath» (1943) de Lovecraft y de «Las ruinas circulares» (1940) de Borges. En ambos cuentos, un segundo ser es creado y aunque se asegu-

ra que existe, pues interactúa con otros, la pregunta es si este ente creado tiene un ser y si esto importa.

En relación con la segunda barrera, la de la verdad en la representación del ser, Stumpo estudia personajes de Borges: Red Scharlach, de «La muerte y la brújula» (1942), y John Vincent Moon, de «La forma de la espada» (1942), y de Lovecraft: Joseph Curwen, de «The Case of Charles Dexter Ward» (1943); Ephraim/Asenath Waite, de «The Thing in the Doorstep» (1937), y seres exteriores (*outer ones*) de «The Whisperer in Darkness» (1931). En todos los casos, los personajes pretenden tener un ser un ser que no tienen.

Para exponer la tercera barrera a la deconstrucción, la persistencia del ser, Stumpo considera el cuento «El otro» (1972), de Borges, y el personaje de Randolph Carter en «The Silver Key» (1929), de Lovecraft. El mismo personaje se enfrenta a sí mismo transcurrido un periodo de tiempo en ambos cuentos, que representan un viaje «from self to Self».

Finalmente, para deconstruir la cuarta barrera, Stumpo analiza las historias «Los teólogos» (1949) y «El inmortal» de Borges y «Through the Gates of the Silver Key»<sup>8</sup> (1934) de Lovecraft. En los tres relatos, uno de los personajes es otro de los personajes y esto sucede al mismo tiempo.

Stumpo afirma que el concepto del Ser utilizado por Borges y Lovecraft se aproxima al concepto budista de interrelación. No obstante, mientras que en el budismo «with the recognition of the illusion of the self comes understanding and peace [...] after a lifetime of study and meditation», para los personajes de Borges y Lovecraft, «the recognition generally comes as a shock, no matter how well the characters think they have prepared for it».

<sup>8</sup> Escrito por Lovecraft y E. Hoffman Price (Joshi, 2016: 142).



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

11. «El Necronomicón visto desde el Aleph: Pseudointertextualidad en Lovecraft y Borges», de Iago Mosquera G. y Xavier Morón D. (2014).

Mosquera y Morón explican cómo Borges abordó la obra de Lovecraft en «There Are More Things»:

El acercamiento a todo procedimiento genérico por parte de Borges, ya sea el policiaco o la ciencia ficción, ha estado marcado por la alteración, no de los elementos constituyentes del mismo, sino de las técnicas estilísticas que las llevaron a cabo. El autor de Providence y el de Buenos Aires coinciden ambos en el ejercicio posmodernista de apropiación y pérdida de la autenticidad (2014: 41).

Mosquera y Morón encuentran una relación intertextual entre la obra de Lovecraft y los cuentos de Borges «El inmortal», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «El Aleph» y «There Are More Things». A continuación, señalan que el anacronismo deliberado y la referencia errónea de Lovecraft también son procedimientos de Borges (43).

Finalmente, Mosquera y Morón concluyen afirmando que la pseudointertextualidad es un procedimiento estilístico utilizado por ambos autores de formas diferentes (45). Mosquera y Morón nunca profundizan analíticamente y se limitan a la mención de referencias.

12. *Espléndidas y atroces maravillas: Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft*, de Rafael Olea<sup>9</sup>

La primera parte de la ponencia está dedicada a la opinión de Borges acerca de

Poe y la segunda lo está a Lovecraft. Olea habla de «There Are More Things» y de cómo el narrador es incapaz de describir lo que observa: «Borges rechazaba cualquier tipo de estética efectista directa, es decir, aquella basada en la creencia de que literariamente es posible expresar todo» (Olea, 8).

Añade Olea un análisis sobre literatura fantástica, puesto que «un texto fantástico no desea ni debe expresar algo plenamente cognoscible, entonces debe permanecer en el ámbito de lo “indecible”» (9). Contrariamente a la costumbre de Lovecraft de llenar de adjetivos las descripciones de monstruos y señalar en múltiples ocasiones los sentimientos que provocan al personaje que los enfrenta, Borges lo convierte en «There Are More Things» en una:

sutil y a la vez profunda corrección a la estética de Lovecraft, cuya notoria deficiencia consiste en la propensión de sus narradores a describir morosamente lo monstruoso, con lo cual se diluye el carácter insólito del fenómeno en que se funda el efecto terrorífico; porque cuando el suceso extraño se convierte en una entidad familiar para el lector, se borra la dicotomía paradójica entre lo nombrado y lo incognoscible propia del género fantástico (9).

A continuación, Olea indica que, mientras que en los cuentos de Lovecraft predomina un discurso científico tradicional del género de la ciencia ficción, Borges presenta en «There Are More Things» una construcción de contrastes «entre dos realidades opuestas, típico del género fantástico» (10). Si en ocasiones el discurso científico no predomina en Lovecraft, Olea tiene razón, pues Borges acerca más a «There Are More Things» a la fantasía pura que a la ciencia ficción y evita todo comentario que dé validez científica a lo que sucede. En «There Are More Things»,

<sup>9</sup> Esta conferencia aparece en el archivo de la Biblioteca Nacional de Argentina sin fecha. La bibliografía más reciente que incluye es de 2008.



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

Borges utiliza comentarios de corte filosófico, como la posibilidad de la cuarta dimensión y el subyacente debate epistemológico entre idealismo y materialismo, por ejemplo, al mencionar a Berkeley y Johnson, así como cada vez que el protagonista es incapaz de describir lo material con el lenguaje.

Olea añade un comentario sobre el origen shakespeariano del título de «There Are More Things». Infiere que Borges da un sentido literal al hecho de que hay más cosas en este mundo de las que podemos observar porque en la literatura fantástica del argentino, hay incluso extraterrestres (11). Finaliza con una loa a Borges y su capacidad de incorporar a Poe y a Lovecraft a la literatura en español.

### Lecciones del estado de la cuestión de literatura comparada entre Lovecraft y Borges

#### *Lecciones interpretativas*

Sin duda, la primera lección es el fenómeno psicológico de sincronicidad entre Lovecraft y Borges para realizar una crítica literaria, es decir, el que hayan desarrollado temas similares sin que exista una relación causal de por medio. Entender la sincronicidad es importante, porque el tratamiento de temas semejantes ha causado confusión en quienes hacen una crítica de literatura comparada de sus obras<sup>10</sup>.

La sincronicidad entre ambos autores permite reconocer temas similares que desarrollaron y, a partir de ese momento,

<sup>10</sup> Véase por ejemplo a Barrientos quien atribuye la inspiración del cuento «El Aleph» de 1945 a un texto que fue escrito doce años después: «The Lamp of Alhazred» (Anónimo, 2006).

identificar semejanzas y diferencias en su tratamiento, sin asumir que existe una causa común para tocar el tema. Estas diferencias y semejanzas pueden ir de lo particular en un relato a lo general en su obra. Así lo hace St. Armand al comparar objetos como el Aleph, el Trapezohedron y el Zahir y llegar a conclusiones distintas para cada autor. De igual forma, St. Armand compara las ciudades de seres inmortales y el tratamiento que ambos autores hacen del terror, pero evita mencionar el cuento «There Are More Things» dedicado por Borges a Lovecraft para no confundir entre el concepto fortuito de sincronicidad y una relación declarada de emulación.

La segunda lección interpretativa es que, entre los autores estudiados en este texto, existe consenso en que en «There Are More Things», Borges emuló a Lovecraft, aunque con cuatro interpretaciones distintas.

Para Buchanan, la emulación de Lovecraft por Borges consiste en no repetir adjetivos, pero sí evocar dicha repetición al escribir cómo el protagonista hace una serie de entrevistas con varios personajes que al final, no proporcionan mayor información.

Una segunda interpretación de Cajero advierte que Borges sí describe al monstruo con adjetivos, en específico «con tres» (Cajero, 2008: 93): «opresivo y lento y plural» (Borges, 2016: 464). Es decir, Borges sí utiliza adjetivos para describir al monstruo al igual que Lovecraft, pero solo lo hace en una ocasión y con adjetivos «enigmáticos» (Cajero, 2008: 93). Pero más que enigmáticos, son adjetivos que designan cualidades sensibles y no materiales.

Una tercera interpretación, es que Borges emula a Lovecraft con un cuento de horror cósmico, pero lo corrige en el uso de adjetivos. Bedford y Olea afirman



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

que Borges hace en «There Are More Things» lo contrario que hacía Lovecraft, pues describe al monstruo una sola vez y con pocas palabras. Bedford coincide con Buchanan en que Lovecraft describió con demasiados adjetivos el horror material de sus monstruos, mientras que en «There Are More Things», Borges oculta todo signo de materialidad en el monstruo. Para Bedford, Borges hace lo contrario que hacía Lovecraft para describir al monstruo, pues usa solo tres ideas, «opresivo y lento y plural» (Borges, 2016: 464). Olea está de acuerdo con Bedford y Buchanan: Borges va contra la costumbre de Lovecraft y lo corrige estéticamente. Para Olea, Borges sabe que cuando lo desconocido se describe con tantas características se convierte en algo familiar (Olea, 9) y ya no provoca horror.

Es interesante observar que la segunda interpretación no se contrapone con la tercera. Mientras que, para Cajero, el uso de adjetivos para describir al monstruo es una emulación del estilo de Lovecraft por Borges. Para Bedford y Olea, hacerlo únicamente mediante tres ideas abstractas es lo que diferencia a Borges al emular una trama lovecraftiana. Ambas interpretaciones son ciertas: Borges emula a Lovecraft al utilizar adjetivos y, al mismo tiempo, lo somete a ironía al utilizar tres adjetivos ideales que no pueden entenderse en el mundo material.

Oliver propone una cuarta interpretación a la emulación de Lovecraft en Borges que se contrapone del todo a la de Bedford y Olea, y que me parece la más acertada. La ausencia de descripciones directas de Borges en «There Are More Things» no constituye una diferencia sino que, al contrario, ahí radica la emulación por Borges de Lovecraft. La ausencia de descripciones directas, del comedor y la biblioteca de la Casa Colorada (Borges, 2016: 463), fue una herramienta utilizada

por Lovecraft múltiples ocasiones, dice Oliver: «es la ausencia de la descripción del verdadero horror que presencia el protagonista». Sin embargo, Oliver no da ejemplos de Lovecraft sobre esta «ausencia de descripción».

A pesar de ser famosa la sobrecarga de adjetivos de Lovecraft para monstruos o lugares, la ausencia descriptiva sí es un elemento de la obra lovecraftiana. Los mejor logrados por Lovecraft son la ausencia de la descripción del monstruo en «The Music of Erich Zann» (1922), donde no se expone qué es lo que provoca el horror; en «The Colour out of Space» (1927), el monstruo es de un color indecible; en «The Dunwich Horror» (1929), el monstruo es invisible, de modo que la ausencia descriptiva no solo es necesaria, sino obligada. En «The Whisperer in Darkness», solo hacia el final se percata el lector de que hubo un monstruo con quien interactuó el narrador a lo largo del relato; por último, en «The Shadow Out of Time» (Lovecraft, 2013: 433-435), existe una presencia monstruosa inmaterial y, a pesar de que Lovecraft hace una descripción física de los Yithians, el efecto de horror del relato consiste en afirmar que siguen aquí y que no pueden ser identificados, porque proyectan su mente en humanos para poseerlos. Estos cinco ejemplos los emula Borges al afirmar que el monstruo era «opresivo y lento y plural» (Borges, 2016: 464).

Aunque los estudios mencionados no lo dicen, la diferencia en el uso de adjetivos es un asunto de estética: mientras Lovecraft sigue el estilo finisecular del *Aesthetic Movement*, que se caracteriza por el adorno retórico y la sobreabundancia de adjetivos, Borges se adscribe a la Modernidad *art deco* interbélica, en la que se tiende a estilizar la retórica, sobre todo mediante la limitación de adjetivos para multiplicar su representatividad esencial. Pero este último estilo hereda al anterior.



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

No es como el posterior neorrealismo, que evita todo adjetivo en función de epíteto.

### *Lecciones analíticas*

1) Respecto al título de «There Are More Things»: Oliver piensa que es el párrafo final de «There Are More Things» el que «justifica el título del cuento» al exponer que «hay más cosas en este mundo de las que podemos observar». Olea está de acuerdo, pero en el sentido de que Borges imprime un significado literal al plantear que hay extraterrestres en la tierra (Olea, 11).

2) St. Armand, Buchanan y Oliver coinciden en que Borges leyó «The Shadow out of Time», a pesar de que Borges no lo cita jamás por título en entrevistas ni escritos.

3) Bedford considera relevante la forma en que Borges construye la atmósfera, elemento al que da énfasis Lovecraft en su teoría del horror sobrenatural (Lovecraft, 2013: 446). Bedford afirma: «“There Are More Things” está estructurado en lineamientos generales como los cuentos de Howard P. Lovecraft» (Bedford, 2000: 219), en especial por «el conjunto de elementos ambientales» (219).

4) En cuanto a las interpretaciones sobre los nombres de los personajes secundarios en «There Are More Things», Buchanan propone que Edwin Arnett, el tío muerto, lleva el nombre en homenaje al cotraductor de Kafka al inglés, Edwin Muir. Así pues, el arquitecto de la Casa Colorada se llama Alexander Muir y el tío, Edwin Arnett. Cajero propone que este nombre del tío del protagonista guarda similitud con los nombres de los bisabuelos paternos de Borges: Jane Arnett y Edward Young Haslam (2008: 85). En cualquier caso, ambas interpretaciones no se contraponen.

5) Francisco identifica siete temas que

comparten Lovecraft y Borges: libros, bibliotecas, sociedades secretas o ritos iniciáticos, orden y caos, sistemas mitológicos, uso de sueños y espejos como puertas o umbrales. Abraham observa que el uso de las bibliotecas en ambos es diferente. Mientras que en Lovecraft son fuente de peligro y conocimiento perturbador, en Borges representan la ironía de que un artefacto contenga todo el saber y este sea tanto y tan complejo que sea a la vez inaccesible.

6) Para Stumpo, las aproximaciones al entendimiento e interpretación del Ser de Lovecraft y Borges tienen características de la filosofía de Schopenhauer y del budismo.

7) Para Oliver y Bedford, la serie de preguntas al final de «There Are More Things» son comunes en los cuentos de Lovecraft, pero solo Oliver las identifica como retóricas.

8) En lo relativo a las referencias a relatos de Lovecraft en «There Are More Things», Oliver identifica cinco de Borges a cuatro relatos de Lovecraft en «There Are More Things»: «The Case of Charles Dexter Ward», «The Call of Cthulhu», «The Dunwich Horror» y «The Shadow out of Time». Cajero identifica la presencia de la cuarta dimensión en cuatro relatos de Lovecraft: «The Picture in the House», «The Shunned House», «The Haunter of the Dark» y «The Dreams in the Witch House».

### **Obras citadas**

ABRAHAM, Carlos (2008). «El tema de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre ficción especulativa*, 9: 5-17. <https://www.revistahelice.com/en/helice-09-2/?lang=en> (Acceso: 11 de junio de 2020).

ANÓNIMO «The Magazine of Fantasy and Science Fiction, October 1957», Anthony Bou-



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

- cher (ed.), 13.4, *Internet Science Fiction Data Base*. <http://www.isfdb.org/cgi-bin/pl.cgi?61379> (Acceso: 5 de enero de 2019).
- BARRIENTOS, Juan J. (1989). «Borges y Lovecraft», *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas X*, 443-447, *Centro Virtual Cervantes*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_048.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_048.pdf) (Acceso: 28 de agosto de 2018).
- BEDFORD, David A. (2000). «Clasicismo, trama y el hecho estético en el cuento “There Are More Things” de Borges», *Variaciones Borges* 10: 217-226.
- BERKELEY, George (2009). *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*. New York (NY): Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis (2017). «Kafka y sus precursores», *Borges Esencial*. Barcelona: Alfaguara, 393-395.
- BORGES, Jorge Luis (2016). «There Are More Things», *Cuentos completos*. México: Lumen, 458-464.
- BUCHANAN, C. J. (1996). «J.L. Borges’s Lovecraftian Tale: ‘There Are More Things’ in the Dream than We Know», *Extrapolation*, 37.4, *Academic OneFile*. <http://link.galegroup.com/apps/doc/A19191040/AONE?u=cide1&sid=AONE&xid=47fb5ee4> (Acceso: 8 de febrero de 2019).
- CAJERO, Antonio (2008). «Infinito y cuarta dimensión en “There Are More Things”», *Variaciones Borges*, 26: 83-96.
- FRANCISCO CARRERA, Francisco José. (1999). «J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im)posible», *Castilla: Estudios de Literatura*, 24: 7-20.
- JOSHI, S. T. (2009). *H. P. Lovecraft: A Comprehensive Bibliography*. Tampa (FL): University of Tampa Press.
- JOSHI, S. T. (2016). «How Not to Read Lovecraft», *Driven to Madness with Fright: Further Notes on Horror Fiction*. Kindle Ed.
- LOUCKS, Donovan K. (2011). «August Derleth’s ‘Posthumous Collaborations’», *The H. P. Lovecraft Archive*, 14 May 2011. <https://www.hplovecraft.com/writings/derleth.aspx> (Acceso: 13 de septiembre de 2019).
- LOVECRAFT, Howard P. (2013). «The Shadow out of Time», R. Luckhurst (ed.), *The Classic Horror Stories*, Oxford: Oxford University Press, 382-443.
- LOVECRAFT, Howard P. (2014). «The Haunter of the Dark», L. S. Klinger (ed.), *The New Annotated H. P. Lovecraft*, New York (NY): Liveright Publishing Corp., 779-806.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan T. (2007). «Los límites de la representación en “There Are More Things” de J. L. Borges», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 35. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/mothings.html> (Acceso: 19 de marzo de 2019).
- MOSQUERA G., Iago, y Xavier MORÓN D. (2014). «El Necronomicón visto desde el Aleph: Pseudointertextualidad en Lovecraft y Borges», B. Greco y L. Parche (eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 39-46.
- OLEA FRANCO, Rafael. *Espléndidas y atroces maravillas: Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft*. <https://www.bn.gov.ar/resources/conferencias/pdfs/ROleaFranco.pdf>. (Acceso: 20 de noviembre de 2019).
- OLIVER, José (2006). «Análisis de “There Are More Things” de Borges desde la perspectiva lovecraftiana», *Internet Archive*. 21 November 2006. [https://web.archive.org/web/20101122120529/http://www.hplovecraft.es/ver\\_articulo.aspx?clave=Borges](https://web.archive.org/web/20101122120529/http://www.hplovecraft.es/ver_articulo.aspx?clave=Borges). (Acceso: 15 de marzo de 2019).
- ST. ARMAND, Barton Levi (1991, 2011). «Synchronistic Worlds: Lovecraft and Borges», S. T. Joshi (ed.), *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*, Kindle Ed., Hippocampus Press.
- SHAKESPEARE, William (1993). *Hamlet, Prince of Denmark*. En *The Illustrated Stratford*



## Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges

*Shakespeare*. London: Chancellor Press, 799-831.

STUMPO, Jeff (2013). «Until someone loses an I: The deconstruction of 'self' in Borges and Lovecraft», *The New York Review of Sci-*

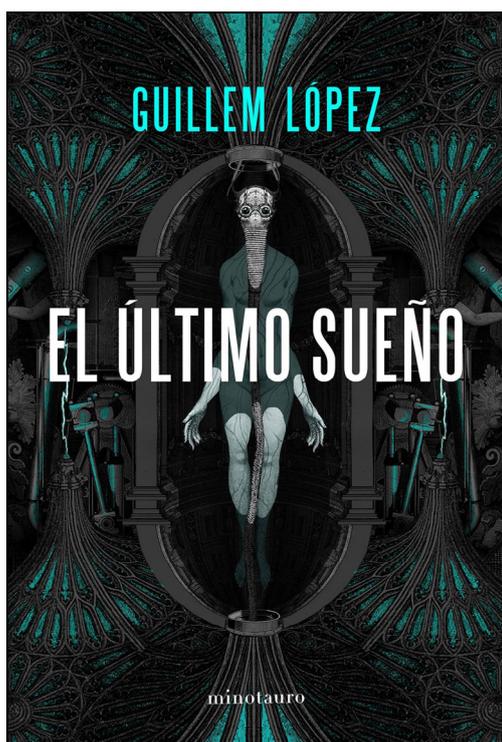
*ence Fiction*, 3 de octubre de 2013. <https://www.nyrsf.com/2013/03/until-someone-loses-an-i-the-deconstruction-of-self-in-borges-and-lovecraft-by-jeff-stumpo.html> (Acceso: 3 de marzo de 2019)

# *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común



Miguel Ángel Albújar-Escuredo

© Miguel Ángel Albújar-Escuredo, 2020



Guillem López: *El último sueño*  
Minotauro, Barcelona, 2018. 400 p.

*El último sueño* es una novela de Guillem López<sup>1</sup> publicada en 2018 por Minotauro.

<sup>1</sup> Guillem López ha sido nominado repetidas veces y galardonado con los premios Kelvin 505, Ignotus y el Spirit of Dedication de la European Science Fiction Society.

El narrador cuenta las historias de Kemi, una adolescente que pertenece a la clase alta de la ciudad de Paraíso y la de Los Abandonados<sup>2</sup>, una banda de niños huérfanos que malviven en las calles a base de cometer crímenes de poca monta y que forman una suerte de hermandad de inadaptados. Las acciones de la novela se desencadenan a partir de la huida de Kemi no solo del único hogar que ha conocido hasta entonces, sino de su destino. Lo cierto es que la novela de López se lee como una crítica a la sociedad actual, pese a que el universo de *El último sueño* tenga más que ver con una distopía híbrida en la que la magia y la tecnología van de la mano y frecuentemente compiten la una con la otra.

López utiliza el género de la ficción especulativa para proponer una serie de problemas éticos y representarlos de forma artística ante un lector postindustrial que ve cómo su mundo, fruto de la vertiginosa velocidad debida al desarrollo tecnológico, le impone una serie de cambios

<sup>2</sup> No solo el término, sino incluso la descripción que se da de ellos nos sugiere inmediatamente una influencia de la representación de los ciudadanos anarquistas de Anarres que se da en *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974), de Ursula K. Le Guin.



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

que impiden alcanzar sensación de estabilidad ninguna. Desde este punto de vista, el autor comparte mediante una pragmática creativa las teorías literarias de Csicsery-Ronay (2008) sobre el género especulativo<sup>3</sup>. ¿Pero cuál es el *novum*<sup>4</sup> de López? La sociedad de Paraíso, a imagen y semejanza de la nuestra anclada en el consumo continuo de gas y petróleo, depende de una fuente de energía no renovable: la Kamé. Siendo así la novela, en parte, una alegoría en contra del petrocapitalismo actual. Esta energía proviene de unos misteriosos seres llamados Kas, las antiguas gobernantas de Paraíso, ahora derrocadas, encarceladas y mantenidas en una suerte de parálisis productiva, y de las cuales la última está por morir y con ella la fuente de energía que hace posible la sociedad de la novela: «Ellas gobernaron la ciudad durante siglos hasta que los hombres dijeron basta y las convirtieron en una pieza más de sus necesidades de expansión sin límite. De ellas brotaba la Kamé y con la energía llegó el imperio y el poder. [...] Las Kas morían» (López, 2018: 46). El autor sitúa así la historia en un contexto de ruptura, la sociedad del paraíso ficcional está en crisis y será el estallido de Paraíso, la ciudad, la que se narre al lector.

López crea una sensación de extrañamiento/desfamiliarización<sup>5</sup> en el lector

<sup>3</sup> Si bien Csicsery-Ronay utiliza el término «ciencia ficción».

<sup>4</sup> Voy a trabajar con la noción de *novum* que utiliza Suvin: «a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality» (1979: 64).

<sup>5</sup> Uso los conceptos de extrañamiento (*ostranenie*) de Shklovski y de alienación (*Verfremdungseffekt*) brechtiana adaptados por Suvin (1979) a la Ciencia Ficción en su teorización del «cognitive estrangement» como elemento clave para comprender la naturaleza y especificidades de nuestro género.

que le permite orientar su atención hacia las injusticias comunes que se dan tanto en la ciudad, irónicamente llamada Paraíso<sup>6</sup>, como en nuestro presente inmediato (una realidad que también depende de recursos energéticos finitos y que se encuentra asimismo en un momento de transformación civilizatorio)<sup>7</sup>. Si en la novela de López la última Ka está por morir, o despertar, y cambiar con ello la inercia de los habitantes de la ciudad, que es fundamentalmente la capital de un imperio teocrático; en nuestro tiempo, la llegada del Antropoceno promete hacer otro tanto con el mundo globalizado en el que nos toca vivir.

López trabaja bajtinianamente una trama coral que muestra una variedad de personajes provenientes de diferentes clases sociales; si bien, estos personajes son secundarios para el desarrollo de la novela. Por el contrario, los personajes que motivan la acción, Kemi y los líderes de Los Abandonados, Adaxas y Yiel, son personajes marcadamente liminares, que o bien huyen de la clase social en la que han nacido (el caso de Kemi), o han sido expulsados del juego de relaciones que vertebra la ciudad (situación de Los Abandonados, un grupo de huérfanos que viven en uno de los rincones más depauperados de la ciudad). La contraposición de personajes y sus circunstancias personales, además de dar verosimilitud a la historia, también le otorgan complejidad al dirigir nuestra atención hacia el choque de intereses y la variedad de libres albedríos de los habitantes de Paraíso. El autor, siguiendo una tradición de novela po-

<sup>6</sup> y que en realidad no lo es para nadie, ni siquiera para las clases privilegiadas ni mucho menos para el grueso de la población empobrecida.

<sup>7</sup> Véase el concepto de «Antropoceno» (Crutzen y Stoermer, 2000).



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

lifónica<sup>8</sup>, busca poner de relieve la contradicción de su mundo ficcional y por asociación del nuestro.

El personaje de Kemi huye de un destino impuesto por hombres, pues no hay espacio político para las mujeres en Paraíso. Una imposición que no le permite alcanzar una identidad femenina que ella percibe como natural, en contraposición a la masculina a la que se ve forzada desde su nacimiento. Finalmente, fruto del azar o del destino (conceptos con los que la narrativa de López tiende a jugar)<sup>9</sup>, Kemi viene a dar con Los Abandonados y es aceptada por estos como una igual, una marginada más entre marginados. En este grupo los roles de género pierden importancia y se bascula hacia la primacía del rol intrasocial; de ahí que a lo largo de la novela, sin muchas complicaciones, Kemi dispute *de facto* el liderazgo de la banda a sus dos jefes masculinos: Adaxas y Yiel. Lo que es posible en el seno de Los Abandonados no lo es en el conjunto de la sociedad paradisíaca. Es necesario recordar que en Paraíso lo que una vez fue una teocracia matriarcal ha sido transformada en un imperio, una *dictablanda* en la que el patriarcado y la teología basada en la escasa producción y la especulación ilimitada de Kamé ahogan toda aspiración auténticamente democrática, pese a las intenciones revolucionarias de buena parte de sus habitantes.

En Paraíso también hay un infierno, una segunda ciudad más allá del Zigurat

donde viven entre murallas las élites, una oligarquía cuya razón de existir es la extracción de riqueza al resto de capas sociales. La inercia de capitalismo extremo a su vez se repite a través de un sistema piramidal de explotación que encuentra en su base a sujetos absolutamente desamparados. La realidad infernal en el seno de Paraíso es la que da razón de ser a Los Abandonados, así como a otra infinidad de bandas callejeras con multitud de culturas propias que van desde comportamientos superficialmente idiosincráticos a prácticas absolutamente tribales<sup>10</sup>. El ejemplo más extremo es el de Los Tecnos, hombres-máquina que han perdido la humanidad en favor de una hibridación entre organismo sintiente y máquina degenerada, viéndose reducidos a una suerte de obsolescencia imparable hasta el colapso mortal. Estos son la encarnación maquinal del sistema económico de Paraíso y, como tal, carecen de emociones y su única motivación es la denominación y el ejercicio de la violencia indiscriminada para conseguir sus objetivos. Los Tecnos acabarán siendo no solo la némesis de Kemi y Los Abandonados, sino de toda aspiración democrática para los habitantes de la ciudad.

La trama de la novela pone de relieve, indirectamente, el espinazo feudal que vertebra una sociedad ejemplarmente capitalista e ideal. Y en la que, aunque se presuponga, en realidad no existe movilidad social en ella. Uno de los problemas acuciantes de esta supuesta sociedad utópica que es Paraíso, es que se sustenta en el hecho de que su alternativa pueda ser mucho peor: «Con ese pretexto pusieron

<sup>8</sup> Lo que da muestras de la calidad de su narrativa en un tiempo lamentablemente trufado de individualismo cansino y experimentalismo *ad nauseam*.

<sup>9</sup> A mi juicio, el contraste entre ambos conceptos, destino y azar, es especialmente relevante en dos de sus novelas: *La polilla en la casa del humo* (2016) y *Arañas de Marte* (2017).

<sup>10</sup> El desarrollo de la trama emula tres obras que pueden haber inspirado su escritura: la *Anábasis* de Jenofonte, *The Warriors* (1965) de Sol Yurick y la película homónima (1979) de Walter Hill.



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

armas en las calles y leyes en los despachos; tergiversaron el significado de las palabras a plena luz del día sin sonrojarse y los principales diarios las publicaron en portada. Así que ¿quién podía oponerse a Kébemon y su Mecadios cuando no existía alternativa excepto el caos y el derrumbe de lo que un día fue Paraíso?» (86)

¿Para qué es necesario la evolución y transformación de una sociedad que por definición es perfecta en sí misma? El imperio liderado por el teócrata Kébemon, según el discurso oficialista, tiene que ser perfecto en razón de su unicidad, porque su alternativa es el caos. Sin embargo, a medida que avanza la novela, la revolución política, impulsada por el malestar popular, exige un cambio de régimen político y energético que resultará del desarrollo de un nuevo tipo de energía renovable, que, sin embargo, también requerirá, como hasta entonces, la explotación del sufrimiento ajeno. López ahonda en una veta cínica y pone de relieve cómo una aspiración democrática puede también estar basada en la injusticia y la inmovilidad social cuando la necesidad económica se impone a la moral<sup>11</sup>.

El conflicto colectivo de Paraíso se reduce a asegurarse un suministro estable de energía que estabilice la inflación, pero no pretende suministrar justicia social, por lo que la disputa es de carácter financiero, no político. Nadie se preocupa de solucionar la desigualdad, sino de conseguir que el sistema monopolístico funcione efi-

<sup>11</sup> Y hasta prevalece sobre la física, puesto que el consumo energético se torna imposible de satisfacer e incluso la alternativa que se propone a la Kamé, tarde o temprano, topará con un techo productivo. Se infiere de los hechos relatados que también en una democracia, el sistema capitalista basado en la explotación energética impide que haya igualdad auténtica entre sus ciudadanos.

cientemente. De ahí que se pretenda sustituir la Kamé, que es difícil de almacenar y limitada<sup>12</sup>, por otra materia de más fácil producción y, además, inagotable<sup>13</sup>.

En cambio, el conflicto de Kemi y de Los Abandonados es personal y responde a la lucha de individualidades contra un mundo fundamentalmente determinista. Los héroes de esta novela, algunos de los cuales al final de la historia se ganan el título de mártires, se rebelan contra la manipulación fatal de la que son víctimas, tanto por Kébemon y los suyos<sup>14</sup>, como por las Kas<sup>15</sup>. En el fondo, *El último sueño* muestra al lector la batalla entre la inercia de una sociedad viciada e irreformable y la pugna de unos individuos que, no debiéndole nada, deciden luchar y morir por la esperanza de reconstruir un futuro mejor desde los cementos. Precisamente el lector se enfrenta a la ironía de que son los marginados, los niños expulsados y maltratados de Paraíso, los defenestrados sociales desde su naci-

<sup>12</sup> Pues la última Ka está a punto de morir y con ella toda posibilidad de continuar la producción de Kamé.

<sup>13</sup> ¿Que cuál es esta revolucionaria materia de energía renovable inagotable? ¡Lee la novela!

<sup>14</sup> La descripción que se presenta de la inmoralidad de los caciques de todo tipo de Paraíso solo se exagera respecto a la realidad política nuestra en el grado de violencia explícita que se da en la novela, pero no en su retrato implícito de maquiavelismo mezquino y alevosía vanidosa. Cabe destacar los fragmentos que narran las acciones conspiratorias de uno de los principales personajes, Nimbará, una suerte de Robespierre arquetípico.

<sup>15</sup> Las Kas son entes que poco o nada se preocupan por los seres humanos de Paraíso y que los perciben como parte del decorado del universo. Las Kas son viajeras interdimensionales que han sido hechas presas en contra de su naturaleza trashumante y que manipulan a los humanos para sus propios fines inescrutables.



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

miento, los que primero se empeñaron en sobrevivir en una ciudad depredadora, quienes cuando es ya imposible hacerlo, escapan hacia un nuevo destino que es sinónimo de infinitas posibilidades, retornando a la fantasía de una utopía realizable, puesto que todo está todavía por hacerse.

Paradigmática de la alegoría que trama la novela es la aparición de Las Furias, una banda de mujeres adoradoras de las Kas y que se creía que había desaparecido del todo en el pasado víctima de sucesivos pogromos. Estas mujeres, que hacen honor a su tradición griega de Euménides vengativas, residen en una zona rica de la ciudad y comparten este rincón urbano con bandas de rasgos neofascistas. Ellas, que forman la banda más temida y secreta de Paraíso, combaten y sobreviven diariamente contra una ideología supremacista<sup>16</sup>.

Las Furias no eran la única banda del norte. Tenían enemigos por doquier. Pandillas y clanes formados por los hijos de esos prósperos burgueses que cayeron en la ruina, salvajes criminales de primera generación que protegían el barrio y sus privilegios perdidos a toda costa. Camisas Negras, Los Cachorros de Gurat, Rostros Pálidos... Yiel no mentía, era un lugar peligroso para él, pero también para cualquiera que viniese de fuera, incluso para los sindicalistas o los obreros. Esas bandas no querían escuchar hablar de solidaridad, sino de supremacía. (275-276)

A la vez, Las Furias aparecen como

<sup>16</sup> Hay un correlato con la realidad española que alude a cómo la ideología de partidos neofascistas es bien acogida en los barrios ricos de algunas poblaciones. Para comprobar esta última afirmación, échese un vistazo a los análisis de votos en las elecciones del 10 de noviembre de 2019 en España: <https://www.elsaltodiario.com/elecciones-10n/a-quien-han-votado-en-los-municipios-mas-ricos-y-mas-pobres>

otro movimiento fanático-religioso que ha sobrevivido a la persecución y la represión y que en el fondo poco puede distinguirse del hegemónico liderado por Kébemon, por el que, tiempo ha, se vieron violentamente sustituidas. El contraste entre el retrato que se hace de las Kas, los entes interdimensionales, y sus seguidoras, Las Furias, y Kébemon y sus Tecnos, los hombres-máquina, funde a estos personajes en una misma realidad indisoluble que acentúa sus atributos similares de fanatismo tribal y desprecio por las libertades individuales. Si bien, los rasgos con los que Las Furias son descritas, de naturaleza mucho más ambiguos, las emparenta con los movimientos feministas contemporáneos, sobre todo si se tiene en cuenta la reivindicación de un común ideológico: Las Furias que combaten a Kébemon son las descendientes de las que fueron exterminadas, dando pleno sentido al eslogan feminista «We are the granddaughters of the witches you weren't able to burn»<sup>17</sup>.

Por otro lado, el tipo de metáforas usadas por el narrador poseen una premeditación ilustrativa de la alegoría pesimista que empaqueta la totalidad de la novela. Los hombres-máquina son «insectos de juguete» (11) y «ciegos» (87); el zigurat donde vive la clase dirigente es «una fruta madura infectada de esclavos» (16); los miembros de Los Abandonados conocen la ciudad como «la mugre de sus manos» (21) y existen únicamente en relación a su participación en el grupo: «Los Abandonados eran una multitud de pequeñas piezas que cobraba sentido cuando inter-

<sup>17</sup> No considero que el autor tenga en mente una satirización del movimiento feminista desde un correlato simbólico. El destino al que se ven abocadas Las Furias se debe principalmente a un desarrollo argumental que persigue desencadenar una crisis total al llegar a las páginas últimas de la novela.



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

pretaban ese papel: la banda se debía a sus componentes y ellos a la banda» (76); Paraíso, en su decadencia irrefrenable, es un «animal moribundo que lleva a cuestas la maloliente carga de la muerte» (38); Las Kas, para el sistema capitalista de la ciudad, no son más que «meras vacas» (44) a las que explotar hasta su desaparición; para Las Kas, a su vez, los seres humanos carecen de valor por sí mismos, los perciben como meros instrumentos de los que servirse, y así lo confiesa Kemi: «Solo soy un canal, Adaxas, un instrumento de las Kas. Y tú también lo eres. Todos lo sois» (140); los monjes encargados de la prospección de energía de Kamé y de su distribución al por mayor son descritos como «una colonia de parásitos» (158); la decadencia moral e irreversible de Kébemon se encarna en su transformación monstruosa: «Su tronco había sido transplantado a un mecaseto de seis patas hidráulicas con un aparatoso motor trasero que le daba apariencia de araña» (348); y la inercia determinista de Paraíso se ilustra en la imagen de unos «grilletes» (396) que apresan a todos los habitantes de la ciudad.

Otro de los elementos destacables de la novela es la conciencia del autor por crear un *world-building* que dote a la narración de un marco contextual adecuado, lo que a mi juicio consigue exitosamente. Ofrezco algunos testimonios de sus innovaciones terminológicas, entre otros muchos repartidos a lo largo de la novela: el río Óleto (una suerte de río civilizatorio parejo al Tigris, Éufrates, Nilo y río Amarillo, confiere verosimilitud a la existencia de la macrópolis que es Paraíso), los mironi (denominación localista de unos comerciantes callejeros), la Kamé (como *novum* energético del que ya he hablado), el moanto<sup>18</sup> («un

metal maleable y barato, aunque venenoso como el esputo de una culebra» [19]), las Kas (figuras mitopoéticas que incorporan los elementos fantásticos a la narración), el bok<sup>19</sup> (árbol del que se extrae resina para el consumo drogadicto con efectos parecidos al opio), la ópera *Invierno en Larasó de Jübesk* (rasgo cultural de carácter diegético en el contexto específico de una narración de connotación decadente), arufa (enfermedad con síntomas similares a la disentería), Kébemon (título teocrático de resonancia extranjerizante<sup>20</sup>); Mecavox («la casa del Gobierno» de la ciudad de Paraíso [38]); la Zuyab («donde se reunían los cuatro estamentos de Paraíso —clero, ciudadanos, artesanos y plebe—» (46), subrayándose la esencia feudal de la sociedad de la novela). A esta batería creativa se le añade el consistente aparato paratextual que precede cada capítulo y que consigue completar un trasfondo diegético para la inmersión del lector, puesto que provoca la ilusión de estar leyendo sobre un universo<sup>21</sup> complejo y completo.

Por otro lado, la *mythopoeia* de *El último sueño* expone al lector al recuerdo de las Kas, la historia de las cuales es especialmente importante para comprender la inercia histórico-económica que empuja acciones y desencadena destinos de los personajes. Las Kas suministran el contrapunto al sistema teocrático dominado por el género masculino<sup>22</sup>. Pero la alterna-

y al amianto.

<sup>19</sup> Que enseguida evoca al lector a pensar en el boj y sus efectos alcaloides.

<sup>20</sup> Y que tiene similitud semántica y fonética con el término «faraón».

<sup>21</sup> *À la* Frank Herbert, autor con el que López también comparte un obvio interés por la evolución humana, los efectos de los sistemas económicos y la ecología.

<sup>22</sup> De hecho, aunque la mayoría de personajes en la novela son hombres, contrariamente

<sup>18</sup> De resonancia sospechosamente similar al de la problemática multinacional Monsanto



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

tiva al gobierno teocrático, el retorno a la edad de oro previa al gobierno de Kébe-mon, es decir, una recuperación del régimen de las Kas, queda desmitificada a medida que la aventura avanza. De este modo, López critica no solo el funcionamiento de nuestro capitaloceno<sup>23</sup> (mediante el *novum* de la Kamé), sino también las utopías melancólicas de un pasado mejor que supuestamente hay que recuperar:

—No lo entiendes —titubeó—. Da igual. Una vez despierta, ¿qué crees que pasará? Yo te lo diré. Se acabó. No habrán más Kas. Ella no va a quedarse a solucionar nuestros problemas. Y ¿qué haréis para que todo siga funcionando sin su energía? Ni siquiera tenéis un plan.

—Escucha —masculló antes de sonreír de forma cándida—. A veces hay que anteponer la utopía a la realización de la utopía.

Kemi retiró la mano con un movimiento brusco.

—¡No habrá más Kamé en Paraíso! (336)

Lo hace, cierto es, mediante una alegoría sutil y compleja, pero eso no quita que la reflexión a la que López conduce al lector sea de una naturaleza tan humilde como efectiva: no hay solución a los problemas modernos en un pasado idealizado, en formas antiguas que ya no explican el presente en el que viven los sujetos: «Pero alguien debe ser el primero en romper los grilletes y caminar hacia un tiempo nuevo, un futuro diferente. Kemi los guiaría a ese lugar. Todos estaban con

ella, despiertos» (396). El hecho de que el último capítulo del libro se titule «Principio» y venga encabezado por el epígrafe «Levantad un mundo nuevo sobre vuestros errores, sobre el sufrimiento, sin más meta que ser libres e iguales» (393) resume perfectamente la trabazón ideológica que domina la narración. Esta ideología autoral conduce al lector, a mi juicio, hacia una conclusión filosófica que ve en la expansión espacial de las sociedades humanas y en la construcción de nuevos sistemas civilizatorios, la única posible solución a los problemas congénitos del colectivo humano. La expansión espacial hacia otros mundos en planetas y estrellas todavía desconocidos permitiría resolver problemas energéticos y de desigualdades sociales que nuestra economía, dependiente de energías no renovables y de la explotación de unos sujetos sobre otros, se ve imposible de solucionar.

Dichas conclusiones filosóficas sobre la especie humana se entienden más fácilmente si se tiene en cuenta que los personajes de López luchan sin descanso contra un determinismo que parece invencible. La mentalidad que motiva la escritura de López tiene algo de metódica, presume de un pensar positivista sobre causas y consecuencias en un universo alternativo, peligrosamente similar al nuestro, en el que el sujeto es mero número y mecanismo, dependiente de un pensar puramente económico: «Los sentimientos como el amor, la empatía, la intuición, la amistad..., todo eso se disuelve bajo la carga de los implantes. Séfiras y Kamé mueven las válvulas y los engranajes, pero desplazan todo lo otro» (72-73). Precisamente, la rebelión que se describe durante la narración pretende sustituir la pragmática financiera (entendida en sí misma como un paradigma sin alternativa) por otra de mayor carga igualitaria, pero que, en úl-

te, los necesarios para unificar todas las tramas del relato son dos personajes femeninos: la figura falsamente durmiente de la última Ka y la protagonista principal, Kemi.

<sup>23</sup> Definido por Donna Haraway como «the exchange networks, the financial networks, extraction practices, wealth creations, and (mal)distributions in relation to both people and other critters» (Haraway y Kenney, 2015: 259)



## *El último sueño* (2018), de Guillem López, hacia la consecución de un auténtico bien común

timo término, se fundamenta en las mismas prácticas matemáticas e inhumanas<sup>24</sup>. En realidad, la sociedad de Paraíso (no importa a qué clase social hagamos referencia) acepta la injusticia del sistema económico imperante y se adapta a él, tanto el que fue con las Kas en el pasado como el del presente, la dictadura de una dinastía fundamentalista que se ha hecho con el monopolio energético que posibilita la prórroga insostenible de una decadencia segura. Pudieron sus habitantes haber reaccionado a tiempo, indica el narrador de *El último sueño*, pero por inacción se verán obligados a experimentar el colapso de la civilización. Por eso, el autor dictamina que son ellos los culpables de su destino trágico y la inercia novelística, poniendo la sentencia en boca de Kemi, los condena a expiar su culpa:

—Morirá mucha gente —dijo Kébemon, aturcido, con la voz amortiguada por las manos y la nariz sangrante—. ¿No lo comprendes? ¡Escúchame!

Kemi, puesta en pie, se giró con los puños firmes a los costados.

—¡Que se mueran! —exclamó—. ¡Todo es culpa suya! ¡No me importa! (389)

Por este motivo el nuevo mundo que Los Abandonados quieren fundar, que no reformar, predica una relación horizontal de sus miembros. El líder es escogido entre iguales y basa su legitimidad en la confianza ajena; así que el poder no reposa en la razón financiera ni teocrática, sino en la creencia de que la sociedad justa

no se construye sobre intereses de clase ni religiosos, sino que emana exclusivamente de la consecución del bien común. Finalmente, López viene a concluir que una sociedad justa es aquella que predica y obra el anarquismo absoluto entre sus miembros en un horizonte expansionista de posibilidades infinitas, sin explotación ni dominación de unos sujetos sobre otros. Y es precisamente este argumento el que le da cuerpo e intriga a la trama de *El último sueño*: se relata la lucha de unos individuos por un futuro digno que no radica en la reforma del presente, sino en la construcción de algo absolutamente nuevo.

### Bibliografía

- CRUTZEN, P. J., y E. F. STOERMER (2000). «The 'Anthropocene'», *Global Change Newsletter*, 41: 17-18.
- CSICSERY-RONAY, Istvan (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- HARAWAY, Donna, y Martha KENNEY (2015). «Anthropocene, Capitocene, Chthulucene: Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney», Heather Davis y Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene*. London: Open Humanities Press, 255-270.
- LÓPEZ, Guillem (2018). *El último sueño*. Barcelona: Minotauro.
- SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven (CT): Yale University Press.

<sup>24</sup> Una suerte de democracia imperfecta que es descrita cínicamente en términos desafortunadamente muy similares a los de las democracias reales: «Votarán a uno de los suyos, pero nada va a cambiar eso porque nosotros nos aseguraremos de que así sea» (López, 2018: 196).

# Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas



Nota introductoria y traducción  
de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

Antes de su división moderna en las diversas ciencias naturales, el saber sobre la naturaleza, esto es, el universo material animado o inerte, celeste o terrenal, presentado como una realidad preexistente e independiente de la acción artificial humana, era el objeto de una ciencia expositiva que los griegos denominaban *cosmografía* y los romanos, *historia natural*. El término helénico, que luego ha estrechado su ámbito semántico a la mera descripción del cosmos extraterrestre, es seguramente más exacto que el latino, ya que este último parece aludir a un curso histórico, a una evolución de la Naturaleza que la ciencia moderna ha demostrado, pero cuya idea estuvo ausente durante siglos en la historia natural antigua y heredada de la Antigüedad. Antes del evolucionismo contemporáneo y sus visiones de unas eras geológicas sucesivas, con su fauna y flora características, y de la cosmología contemporánea, que apoya la idea de la mutabilidad a lo largo del tiempo también del firmamento, la cosmografía (en su sentido griego antiguo aquí adoptado) consistía en la descripción, más o menos organizada en sistema, del mundo natural y su funcionamiento, incluido el del cuerpo humano como parte del universo. De esta manera, complementaba la geografía, que era la descripción de la Tierra desde el punto de vista de la civilización como ente social, con su organiza-

ción económica y política, creencias y costumbres, y su localización en un paisaje determinado. La cosmografía se centraba en lo natural, dejando lo artificial al saber geográfico. Pero ambas ciencias eran igualmente descriptivas y, por lo tanto, han utilizado durante siglos procedimientos discursivos y retóricos similares. Su *grafía* o escritura era la de un discurso científico objetivo, mediante el cual se creaba una impresión de correspondencia exacta entre la realidad descrita y su plasmación lingüística dirigida a divulgar una información ofrecida como fehaciente, comprobada y, por lo tanto, fidedigna. No se trataba de demostrar teorías o de encontrar unas leyes universales válidas en todos los tiempos y lugares, sino de dar a conocer con mayor o menor grado de detalle lo que uno mismo u otros habían observado de la existencia natural tal como se ofrecía a la mirada curiosa, con toda su variedad irreductible a la matematización. Su expresión no podía ser numérica, sino tan solo literaria. Por ello, la cosmografía se prestaba en la misma medida que los saberes humanísticos y sus escrituras correspondientes (sobre todo la geografía, la historiografía y la mitografía) a la *estetización* de su discurso, que podía combinar la base esencial de un lenguaje objetivo e impersonal con toda clase de figuras retóricas que lo adornasen y lo volvieran más agradable a la lectura, ha-



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

ciendo posible así su disfrute como literatura, incluso mucho tiempo después de que la información expuesta se hubiera revelado inexacta. Es su dimensión literaria, no la científica, la que nos permite seguir apreciando, como objetos estéticos, el tratado sobre el universo atribuido a Aristóteles o la historia natural de Plinio el Viejo.

Este interés literario de los tratados de cosmografía depende de la voluntad y la pericia de los autores. No todos ellos se esforzaron por cuidar retóricamente sus textos, porque su función primordial era la de servir a la divulgación del conocimiento científico. Por lo demás, lo mismo podría decirse de la inmensa mayoría de cultivadores de las ciencias humanas heredadas de la Antigüedad, especialmente después de la Revolución Industrial y del Positivismo. Fue a partir de entonces cuando la dignificación de la ciencia y su autoridad social han parecido exigir, a falta de una matematización imposible, el uso de un lenguaje libre de adornos, que transmitiera los datos de la manera más directa, como indicio necesario de la estricta objetividad y, por ende, de la veracidad del autor. Sin embargo, el recuerdo y la emulación de una tradición milenaria han podido facilitar la permanencia de una escritura cosmográfica de carácter literario, al menos hasta que la escuela acabó con el dominio de la retórica incluso entre los literatos profesionales. De hecho, aunque no haya aparecido un nuevo Marco Manilio, la poesía científica ha seguido cultivándose hasta el siglo pasado y, por su parte, la historia natural sí presenta tratados modernos que rivalizan en belleza con los antiguos o incluso los superan, como podría ser el caso de las exposiciones entomológicas científicamente irreprochables de dos grandes poetas y naturalistas a la vez, Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Eugène Marais (1871-1936).

A esta literatura científica, que se puede tildar de tradicional por prolongar un procedimiento literario antiguo, se suma otra nueva consistente en la renuncia del contenido referencial por otro imaginario, pero expresado mediante una escritura científica, en este caso el de los tratados cosmográficos o de historia natural. Este fenómeno tiene numerosos paralelos en las ciencias humanas, sobre todo, en la historiografía, que presenta numerosas obras de historia imaginaria o fictohistoria. Los textos resultantes son *ficciones científicas*, pues aúnan contenido ficticio y discurso científico. Desde este punto de vista, también serían *ficciones científicas* los tratados de historia natural imaginaria o de *fictocosmografía*, de los que existen numerosos ejemplos modernos, tales como los manuales de zoología o botánica fantásticas, en los cuales el carácter ficticio de los seres descritos mediante el lenguaje de la exposición científica indica la ficcionalidad del texto correspondiente, pese a su ubicación discursiva en las ciencias naturales. Este procedimiento de ficcionalización no es el único aplicado a este género de escritura. Por ejemplo, el discurso del bestiario puede aplicarse a cosas que sí existen, pero que no son especies biológicas. Al describirse como si lo fueran, no solo se introduce una suerte de distanciamiento cognitivo, que se puede considerar semejante al operado por la ciencia ficción al obligar a los lectores a mirar lo descrito con otra perspectiva (la científica frente a la mundana), sino que se amplía el número de las especies reales con otras que no lo son, aunque los objetos sí lo sean, volviendo fantástica la taxonomía subyacente. Es lo que hizo Alfred Jarry (1873-1907) en su «Cynégétique de l'omnibus» [*Cinegética del ómnibus*] (1901) al describir este medio de transporte como una especie viva, desde una perspectiva claramente humo-



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

rística. Un ejemplo más antiguo carece del humor *fumista* de Jarry, pero destaca, en cambio, por su lirismo, en el marco de la estética romántica.

Pavel Vasici-Ungureanu (1806-1881) fue uno de los primeros divulgadores científicos en rumano, que contribuyó a modernizar desde el punto de vista del lenguaje de la ciencia. Literariamente, su obra no es muy prolífica, pero algunos de sus textos breves se han reeditado como muestras del poema en prosa temprano en su país. Esta clasificación genérica se puede justificar por el tono poético de su prosa, pero no hay que pasar por alto el hecho de que la emoción lírica que baña algunos de sus textos es compatible con un discurso que sigue siendo retóricamente científico, como es el caso de su pieza fictogeográfica «Geografia țintirimului» [*Geografía del cementerio*] (1840) y de otra que adopta el modelo del bestiario, titulada «Lacrămile» [*Las lágrimas*] y publicada en la revista *Foaie pentru minte, inimă și literatură* en 1839<sup>1</sup>. Aunque no se especifica que constituyan una especie propiamente dicha, las lágrimas no aparecen como un fluido corporal resultado de unos procesos fisiológicos de un cuerpo, sino como seres independientes. Tienen un carácter anfíbio y viven en medios naturales determinados. Se describen algunas de sus variedades, que se distinguen sobre

todo por su comportamiento, ya que se manifiestan en determinadas circunstancias y no en otras. Parecen vivir en simbiosis con la especie humana, ya que manifiestan exteriormente sus estados de ánimo o características morales y psicológicas, y también se afirma que los causan o modifican. Vasici-Ungureanu crea así una taxonomía que es biológica y psicológica a la vez, y que se pone al servicio de la ética: las lágrimas pueden ser buenas o malas, según sean manifestaciones de un sentimiento u otro, y obedecen a la división tradicional de las especies y variedades biológicas según sean benéficas o nocivas desde el punto de vista de la conveniencia de la especie humana. No obstante, la relación simbiótica entre esta especie anfitriona y la de las lágrimas es tan estrecha que su maldad ocasional no se debe a ellas mismas, sino al ser humano o, más en general, a un principio universal que vuelve todo lo bueno en malo, según pone de manifiesto la pesimista afirmación final. De esta manera, la descripción de la simbiosis entre especies, que no es óbice al reconocimiento implícito de su individualidad como criaturas, confiere una carga alegórica fundamental al texto, que parece estrechamente ligado a la tradición secular de los bestiarios en que distintos animales sirven para expresar pasiones humanas varias. Este carácter alegórico se subraya también estilísticamente mediante la descripción del medio natural, ya que los desiertos, lagos, ríos y otros parajes en los que viven las lágrimas son metáforas expresas de las emociones que ellas significan. Estas metáforas, que se prolongan en enumeraciones paralelas en el primer párrafo, confieren un aire poético a la descripción, al contribuir las imágenes a una impresión de realidad que es objetiva y subjetiva al mismo tiempo, una realidad que se mueve entre la ciencia y la poesía. Una u otra

<sup>1</sup> Concretamente en el número 12, de 19 de marzo de 1839, p. 92, con el título de «Lakremile» (únicamente el título está en grafía latina, el resto adopta el alfabeto cirílico rumano entonces común). La traducción que sigue corresponde a la de su transcripción y modernización ortográfica en la antología *Palatul fermecat: Antologia poemului românesc în proză*, antologie, prefață și note bibliografice de Mihai Zamfir, București, Minerva, 1984, pp. 20-21. Agradezco a Ricardo Muñoz Nafría su atenta revisión de todas mis traducciones de este número.



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

predominan según el pasaje del texto, pero tienden a fundirse en el conjunto, como ocurre en esta romántica alegoría natural de Vasici-Ungureanu.

Esta fusión característica alcanzó una expresión estéticamente muy eficaz en un breve tratado de historia natural titulado «Vie des Elfes» [*Vida de los elfos*] que Camille Mauclair (Camille Faust, 1872-1945) publicó en el volumen *Les Danaïdes* [*Las Danaides*] (1903) y, sin cambios dignos de nota en *Le mystère du visage* [*El misterio del rostro*] (1906)<sup>2</sup>. Como su título indica, su modelo discursivo dentro de la cosmografía no es el bestiario, sino más bien el más amplio y desarrollado de la *vida* de una especie, entendiéndose por tal sobre todo la descripción de su comportamiento, cuya complejidad podía hacer sospechar una suerte de misteriosa apropiación del entorno alternativa a la operada por la inteligencia racional humana. Es, por ejemplo, el espíritu de la colmena del que había hablado, en términos metafóricos, Maurice Maeterlinck en *La vie des abeilles* [*La vida de las abejas*] (1901). Mauclair prolonga y amplía esta visión simbolista de la Naturaleza, que explica mediante reflexiones intuitivas las observaciones realizadas de un instinto tan eficaz como racionalmente difícil de comprender, aplicándolo a la especie de los elfos en un ejercicio de zoología, por así decir, imaginaria. A diferencia de las lágrimas de Vasici-Ungureanu, los elfos de Mauclair solo remiten por su nombre a una realidad existente, aunque solo sea en el folclore. El autor insiste, de hecho, en que no tienen que ver con esas figuras presentes en los cuentos populares, en la

ficción maravillosa y en la fantasía épica. Se trata de entes plenamente imaginarios y, por consiguiente, ficticios. No obstante, su existencia se describe como real e incluso material, ya que serían como fantasmas de la vida atómica y guardarían una relación misteriosa con las ondas magnéticas, que estarían en el origen de su nacimiento y su muerte, aunque en una dimensión apenas perceptible por nuestros sentidos. Los efluvios magnéticos que constituyen su medio parecen una dimensión de la naturaleza a la que no se puede acceder con los instrumentos de la técnica y la razón, que solo pueden aprehender lo material cuantificable.

Los elfos son seres que, sin ser espirituales, constituyen una especie ideal ajena a la grosera materialidad que nos caracteriza, y nada ilustra mejor esa idealidad que sus amores. La felicidad de sus contactos recíprocos, que corresponderían a un erotismo asexual que permite, no obstante, una compenetración emocional imposible para el hombre de carne y sangre, se manifiesta a través de fluidos apenas perceptibles de una belleza extrema, que son los únicos signos de sus vaporosas efusiones de criaturas en plena armonía entre sí y con el universo. El ser humano, en cambio, se caracteriza por la carnalidad grosera y el ruido, defectos que hacen que los elfos huyan de él. Nuestros sonidos inarmónicos los matan y solo la muerte de un humano les permite renacer, tras haber recuperado así una parcela de su entorno de silencio. No se sabe claramente si su desvío es una reacción animal instintiva o una elección hecha por una especie inteligente a quien horrorizaría nuestra tosquedad, pues Mauclair no especifica si los elfos tienen en común la razón con los hombres o si, más bien, su facultad suprema es la intuición. En cualquier caso, es con esta potencia y despojándose del sentimiento humano de la

<sup>2</sup> La traducción castellana que sigue se basa en la cuarta edición de este volumen, que se puede consultar en la página web Gallica: Camille Mauclair, «Vie des Elfes», *Le mystère du visage*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1912.



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

materia como se puede percibir a los elfos. Seres de silencio y de música entendida como silencio superior en la medida en que elimina la discordancia, solo son levemente perceptibles para los seres humanos adultos en los raros momentos en que estos alcanzan un silencio que no sería simple cese del ruido, sino manifestación de un estado de espíritu contemplativo en el que se puede intuir, más que observar. Entonces, los elfos se hacen presentes con toda su capacidad de inducir un estado de armonía suprema en quienes han merecido su compañía por haber estado atentos a sus sutiles manifestaciones sonoras (en la música) o lumínicas, cuando los rayos de luz producen fugaces centelleos. El resultado para los hombres es una sensación de plenitud intensa, pero efímera.

Los elfos encarnan un ideal que apenas podremos sentir si no es con la ayuda de una actitud principalmente estética que permita experimentar la sugestión poética y musical de su misteriosa materialidad eléctrica. La razón desempeña un escaso papel en este cometido. Esto explica que un texto que adopta el modelo del discurso cosmográfico presente un alto grado de literariedad retórica. La mera constatación de unos hechos naturales no permitiría reflejar en absoluto la índole de la vida de los elfos. Para facilitar la intuición iluminadora que le ha permitido conocerlos a la voz que los describe, se antoja necesaria una escritura que induzca al estado de disposición estética imprescindible. Esto justifica la extraordinaria abundancia de tropos en el texto y la complejidad retórica de un estilo cuya sintaxis se corresponde con una labor de acercamiento lento a la exposición de la realidad huidiza de los elfos mediante la acumulación de detalles sugestivos y llenos de connotaciones simbólicas, hasta alcanzar el resultado de que su vida se ma-

nifieste con toda nitidez incluso para quienes sean menos sensibles al tipo de silencio postulado. El ornamento retórico cumple, pues, una función esencial para crear la impresión de realidad élfica. Al mismo tiempo, da lugar a un artefacto literario que demuestra la alta pericia del autor, además de las potencialidades literarias de su género de *ficción científica* en manos de un prosista no menos insigne que otros escritores finiseculares más conocidos. A este valor formal se suma el suplementario de la calidad imaginativa, pues Maclair se cuenta entre los escasos escritores que no solo han inventado una especie natural nueva y la han descrito por extenso, sino que han hecho lo mismo con su ecosistema, de manera que el de los elfos constituye un mundo ficcional autónomo y completo. Al poner el discurso de la historia natural al servicio de una visión ideal, Maclair consiguió dotarle de una excepcional consistencia ontológica y sensible, lo que no es pequeña hazaña tratándose de seres fantásticos casi inmateliales... Esta característica hace que estos seres anuncien en cierto modo las plantas imaginarias apenas perceptibles por los sentidos de *La botánica paralela* [La botánica paralela] (1976), de Leo Lionni (1910-1999), que es una sátira magistral del estructuralismo en forma de riguroso tratado científico e histórico.

Si «Vie des Elfes» representa el más alto grado de ficcionalidad posible en la ficcosmografía gracias a la pura fantasía de su contenido, el más bajo lo representarían determinadas obras de divulgación en las que se evocan entes naturales existentes, cuya descripción corresponde fielmente a sus características, tal y como las haya dado a conocer la práctica científica propiamente dicha. En estos textos de divulgación, la ficcionalidad se basa en la presentación de un fenómeno cualquiera mediante la participación de unos actan-



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

tes naturales análogos a los de la narrativa, previa adopción de un planteamiento antropomorfo o, al menos, animista, de modo que lo expuesto no se aplica a una especie entera, como las abejas en el famoso tratado no ficcional correspondiente de Maeterlinck, sino a un único ejemplar representativo, cuyos avatares se expresan mediante el discurso de la historia natural, pero cuya individualización tiende a novelizarlo. Es lo que hizo, por ejemplo, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)<sup>3</sup> en su artículo de divulgación para niños «Los viajes de una gota de agua» (1904), cuyo título hace explícita su dimensión ficcional (una gota no «viaja»). No por ello deja de ser un tratado en la medida en que no existen personajes individualizados que se manifiesten dialógicamente o monológicamente, ni tampoco se desvía la voz expositora de la objetividad propia de la retórica científica. La ficcionalidad del contenido propia de la *ficción científica* viene determinada por la adopción exclusiva de una única gota como objeto de la descripción.

Con el mismo objetivo divulgativo pero sin el enfadoso estilo dulzón y paternalista adoptado por Martínez Sierra como el más apropiado para lectores infantiles,

---

<sup>3</sup> Es notorio que María de la O Lejárraga (1874-1974) escribió gran parte de lo publicado bajo la firma de Gregorio Martínez Sierra, pero como ella ya había publicado y publicaría con su propio nombre, cabe entender que renunció a todos los efectos a sus derechos de autoría a favor de su marido Gregorio. Por lo demás, el recurso a personas que escriban realmente obras firmadas por otros es un procedimiento que era y es muy habitual, sin que ello obste a que sean los firmantes oficiales quienes se consideren los autores. Si se fuera a investigar algún día quién ha escrito realmente lo firmado por famosos ingenios pasados y presentes, quedaría desbaratado el canon literario, y en particular el español actual...

este mismo procedimiento lo adoptó poco después Sep Mudest Nay (1892-1945) en «La veta digl uaul» [*La vida del bosque*], texto publicado en 1932 en un libro colectivo titulado *Igl uaul grisichun* [El bosque grisón] y recogido con el resto de su obra literaria en la colección póstuma *Prosa e poesia* [Prosa y poesía] (1947)<sup>4</sup>. En vez de describir geográficamente la amplia cubierta forestal de ese cantón suizo o de describir poéticamente esos parajes, tal como estaban haciendo compatriotas contemporáneos suyos como Gian Fontana en su lírica paisajística, Nay quiso seguramente aprovechar la ocasión del encargo de colaborar en el volumen para aunar su arraigada vocación pedagógica (por ejemplo, escribió varios manuales e incluso cuentos para la escuela en surselvano, que no cesó de fomentar dentro de su fructífera actividad de defensa política y literaria de la normalización de su lengua) y su compromiso estético y moral. Su tratado sobre el bosque se centra en uno no localizado geográficamente como ejemplo de los procesos vitales del ecosistema forestal de montaña, que así queda individualizado. La primera parte de la exposición consiste en la descripción de su despertar tras los meses de invierno, cuando la nieve se va derritiendo, las plantas echan nuevos brotes y la naturaleza entera cobra nueva vida, sin olvidar a los seres humanos que entran en él como huéspedes, participantes y explotadores a la vez de la revitalización del bosque. Todo ello se expresa mediante una prosa de sintaxis armoniosa, como era de esperar en quien fue uno de los grandes prosistas de su idioma, y abundante en figuras retóricas, incluida la ocasional personificación de los pinos, si bien estos

---

<sup>4</sup> La traducción castellana se basa en esta edición: Sep Mudest Nay, «La veta digl uaul», *Prosa e poesia*, Glion, Romania, 1947.



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

nunca se presentan como personajes dotados de inteligencia, sino que su aparente comportamiento humano es un efecto de la mirada autoral, a modo de procedimiento externo de ficcionalización. Así se marca desde el principio el campo literario en que va a jugar Nay, entre la literatura (e incluso la poesía en prosa) y la divulgación, que domina en la segunda parte del texto. En esta se explica cómo funciona la vida de las plantas y los árboles<sup>5</sup> del bosque, con un empleo generalizado de un discurso divulgativo propiamente dicho. Aunque su escritura no está desprovista de figuras literarias, tampoco lo está de un lenguaje que cabe calificar de científico para exponer la respiración de las plantas y el trabajo de sus distintos órganos (raíces, hojas, etc.), si bien el autor se cuida mucho de exagerar en materia de tecnicismos. A continuación, en la tercera parte, la focalización pasa del funcionamiento de cada árbol al del bosque en su conjunto en su lucha por la supervivencia a través de las estaciones y las crisis causadas por los fenómenos naturales, sobre todo los meteorológicos. Todo lo descrito se ajusta a la ciencia, incluida la intuición de la intervención activa de los árboles mayores para proteger su descendencia, extremo hoy ya demostrado. Sin embargo, esta verdad científica adopta una expresión eminentemente literaria gracias al registro heroico con que se describe la lucha de los árboles por la vida, como individuos frente a sus rivales dentro del bosque y como colectivo que obra

por la salud y la fuerza del bosque entero. La competencia interna es lo que mantiene vigorosos y lozanos a sus componentes, y les permite en última instancia actuar como un pueblo unido frente a sus enemigos comunes, las sequías y las tormentas. Esta firmeza comunitaria es la condición de su prosperidad a lo largo del tiempo. La metáfora de la comunidad humaniza el bosque, cerrando el ciclo de la ficcionalización iniciado en la primera parte, lo que justifica a su vez la interpretación moral que suele propiciar la fictocosmografía en la medida en que la historia natural interesa a los autores como una fuente de ejemplos para los seres humanos. El bosque, como toda la naturaleza no humana, es una realidad que nada tiene que ver con consideraciones éticas. Estas sobran en un tratado cosmográfico riguroso, pero los procedimientos de ficcionalización ilustrados por las obras elegidas permiten salvar ese obstáculo y cargar la naturaleza, real o imaginaria, de ejemplaridad, y esto con la ventaja añadida de que el discurso científico adoptado, aunque luego se enriquezca siempre de retórica literaria, puede conferir a su dimensión de parábola moral el efecto de objetividad universal y externa de que se han revestido tradicionalmente las ciencias, tanto las humanas como las naturales. De esta manera, autores como Vasici-Ungureanu, Mauclair y Nay han sabido ganar en todos los frentes. Además, sin necesidad de compartir sus ideas morales y religiosas, siempre los podremos leer por el disfrute de su lograda escritura *fictocientífica*.

---

<sup>5</sup> En el surselvano original, se utiliza la misma palabra, «plonta», para todo tipo de vegetales, incluidos los árboles. Aunque a veces se emplea en sentido general en el texto, cabe entender en la mayoría de los casos que el autor se refiere específicamente a los árboles, que son los vegetales a los que se aplicaría mejor el tono épico que adopta en ocasiones Nay.

Pavel Vasici-Ungureanu

## Las lágrimas

Las lágrimas son anfibios que viven en la tierra de los infortunios, en los terribles derroteros de los dolores, en el desierto del remordimiento de conciencia, en la ferviente arena del arrepentimiento, en el mar de la alegría, en el lago de la condolencia y en el río de la parcialidad. Las lágrimas son sanguijuelas bienhechoras que esparcen el enardecimiento de nuestro corazón. Las lágrimas son cuentas preciosas que nacen en los ojos del ser humano, decididas a embellecerlo con el orden de la humanidad. Las lágrimas son la raíz del vigoroso árbol de la vida, ennoblecidas sin privilegio, como los hijos de los poderosos al nacer.

Las lágrimas son el vínculo entre la virtud y la improbidad. Las lágrimas son el intermediario entre las malas pasiones y el defensor de la caída humana.

Como todas las demás criaturas, se muestra también en las lágrimas anfibias

el principio del bien y del mal. Las lágrimas en los ojos de los malvados, aduladores y violentos son cuentas oscuras, perlas falsas, cristal mohoso. Las lágrimas en los ojos de quienes sufren dolores más ceñidos son las más fuertes; las lágrimas en los ojos de quienes se conducen, las más peligrosas; las lágrimas en los ojos de los parciales, las más encantadoras. Las lágrimas de alegría son más satisfactorias, mientras que las de los cuidados son más ardientes. Nada embellece más al ser humano que una lágrima justa en sus ojos húmedos. Una lágrima en el espejo del alma de la mujer es la fianza de su ser. Una lágrima en el ojo del varón es siempre su delator; el varón puede mostrar húmedos sus ojos, pero no lagrimosos. Igual que toda cosa buena se hace también mala, la lágrima no ha podido eximirse del ultraje del engaño.

Camille Mauclair

## Vida de los elfos

*A la memoria de Fantin-Latour*

Nacen en medio del cielo, en junio, en la omnipotencia de la medianoche, cuando la luna dorada está en el seno de todas las cosas azules y parpadea dulcemente con pestañas de rayos de luz y de rocío. Todo está inmóvil, los jardines están petrificados en un hielo de esmeralda y turquesa en el que se transparenta su vida opiácea y nostálgica, y todo es el reflejo de sí mismo. Pero una lenta, incesante e incognoscible fermentación se elabora lejos de nuestra mirada en todas las regiones más sutiles del paisaje fluido, y la vida de los elfos comienza allí donde pensamos que el silencio es absoluto.

La vida de los elfos es la esencia misma del silencio. Como el silencio es el cese ideal de cualquier ruido, cada vez que se produce en el universo nace un elfo. La creación no se detiene más que el movimiento que la alimenta y, allí donde los remolinos de ese movimiento dan, al unirse, la impresión de lo inmóvil por el equilibrio de las fuerzas, no hay muerte ni esterilidad, sino creación de seres que no podemos concebir. El aire está poblado de espectros de la vida atómica, y los elfos son las figuras del silencio. Pero, igual que en la música el silencio mismo se pinta mediante sonidos, los elfos hablan también a su manera. No somos advertidos de la llegada del silencio por una interrupción de la vida, sino por una especie de satisfacción armoniosa de nuestra alma, y el silencio difiere para nosotros de la muerte en que nos deja oír ruidos distintos a los de la vida. Estos otros ruidos se revisten de una majestad extraordinaria y son precisamente los que no derivan de la discordancia de las ondas magnéti-

cas, sino de su perfecta coincidencia. Lo que nuestro imperfecto lenguaje llama el silencio es el medio de percibir rumores inhabituales, lo que nos abre la puerta de los sueños. Así hablan los elfos en la ausencia de cualquier rumor humano, y están presentes en cada una de nuestras entradas en el ensueño.

Nuestros sentidos solo pueden conocerlos negativamente. Al distinguir todo lo que no son ellos, llegamos a la sensación de su presencia. Examinando un camino desierto al caer el día, percibimos las vibraciones del aire que tiembla en el límite del cielo y burbujas en suspensión danzan ante nuestros ojos, pero siempre hay un punto central donde se inmoviliza esta danza de los reflejos y las visiones de la claridad agonizante, donde planea el vacío absoluto. Es examinando ese punto muerto donde se resorbe el giro de alrededor como tenemos la sensación precisa de la soledad; en ese punto hay un elfo, dios fugaz del silencio encerrado en ese minuto de contemplación. Un silencio mínimo está hecho de un elfo, un silencio vasto es un concilio de miles de elfos. Los estanques nocturnos y las landas son sus reinos. Como no callan nunca, el mar y los bosques no saben de elfos, y así lo dice la leyenda, que conoce la razón de todas las cosas. Las aguas vivas y los follajes infinitos son para los silfos, los willis, los trasgos, los sátiros, las sirenas, todos esos pueblos del inmenso imperio del misterio, pero la esfera de lo inmóvil pertenece a los elfos. Es todo lo que se puede decir de su nacimiento y su patria.

De sus odios y simpatías no podría hablar ningún mortal con discernimiento.



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

Sin embargo, hay que distinguir entre los sentimientos que abrigan unos por otros y los que conciben hacia seres distintos a ellos mismos. Lo que pasa entre ellos nos está vedado. Únicamente se puede conjeturar que, al ser su materialidad completamente eléctrica, se odian o aman según las mismas leyes que pueden conocer los contrastes de colores o sus fusiones. Hay silencios amistosos y silencios hostiles; hay aspectos de la soledad que nos hacen presentir que ha sucedido algo que ha disgustado a las potencias secretas, o bien que les ha llegado la felicidad. Nos sentimos de más o adivinamos que nos acogen. Algunos colores se conjuntan con alegría y otros sufren al unirse; tal crepúsculo determinado es todo un himno gozoso, un noviazgo encantado, sorprendidos por su propia dulzura, y tal otro parece, con sus tonos ácidos, metálicos y sulfurosos, y con sus oxidaciones y piritas de duro brillo, un derramamiento maléfico de venenos. Así pues, los elfos tienen amores y odios que, en las regiones de lo invisible, corresponden a las diversas significaciones naturales que pueden percibir nuestros sentidos.

Su muerte también es misteriosa. Coincide con el cese de determinados silencios que ya no se harán nunca más y, como este cese depende con mucha frecuencia del hombre, de ello se desprende que no les gustamos a los elfos. Esta es incluso la razón de su legendaria reputación en las baladas alemanas, esa reputación de mal augurio que los mezcla siempre al óbito de los viajeros rezagados en las landas silenciosas, viejos reyes que llevan a sus hijos sobre la silla de montar, princesas inocentes que huyen de la espada de un señor celoso. Efectivamente, el hombre asesina muchos silencios; habla demasiado en las ruinas, en derredor de las charcas, en el seno mismo de la noche, y allí donde se ha hablado una vez no volverá jamás el silencio y nunca volverá a

nacer un elfo. Por eso hay una guerra implacable entre los elfos y los hombres. Y todo el fin de los elfos es cerrar los labios humanos con la muerte, a fin de rehacer el silencio y reparar así las pérdidas de su raza. Pero quien camina pensativo, mudo y libre de jactancia, ya sea poeta, filósofo o loco, no está expuesto a su cólera, y esas tres clases de hombres son las únicas que han visto a los elfos sin morir y que los han columbrado, sin vanos terrores, haciendo y deshaciendo sus corros ligeros como cabelleras en el paisaje fragante de las aulagas nocturnas.

Los sentimientos de los elfos hacia los hombres son, pues, hostiles. Sin embargo, pueden gustarles criaturas humanas. Les gustan sobre todo los niños, porque los niños tienen el sentido del silencio y saben encontrarle toda clase de cosas maravillosas que la razón todavía no les impide entender. Son ellos a quienes las niñas ven pasar muy deprimida en sus espejos cuando se peinan, a quienes los pequeños merodeadores columbran al final de los caminos vacíos cuando se detienen, por la noche, sin atreverse a avanzar. Todos los niños audaces se perderían si los elfos no los asustaran un poco, a propósito.

En fin, se han citado casos de elfos enamorados de muchachas y no cabe duda de que su multitud atenta rodeaba a Swedenborg en sus paseos. Pero se trata de excepciones. La relación más discreta que los hombres pueden tener sin peligro con los elfos es la música, sobre todo la que no imita los ruidos reales o verosímiles de la vida, sino que se funda en la pura armonía y en el despliegue natural de las sonoridades. La razón es que la música no es una interrupción del silencio. Es precisamente la expresión de los ruidos inhabituales, la expresión de la coincidencia suprema de las ondas magnéticas, y solo se la puede oír tras obtener primero el silencio ordinario. La música es la no



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

discordancia y, por tanto, el silencio superior, y por eso mismo es para los elfos lo que el aire respirable es para los hombres. Se juntan en ella y son ellos quienes centellean en la atmósfera de una sala donde oficie una orquesta, como si fueran la encarnación de las notas que brotan.

Si se empieza a tocar música en una habitación, hacen falta unos minutos para alejar la sensación de vacío y llenar, por decirlo así, la atmósfera de efluvios simpáticos. Son los elfos quienes verdaderamente son esos efluvios, es de su presencia de lo que se siente el deseo. Son ellos quienes ahuyentan poco a poco de nuestras almas los pensamientos ajenos a la armonía para reemplazarlos por los emanados de la música misma y quienes los vierten en nosotros como un río de idealidades insatisfechas que procuran encarnarse.

Se puede decir que forman en toda la naturaleza un tejido resplandeciente, trémulo e inmaterial, que brilla sobre todas las cosas. Cuando, en un hermoso ocaso de nácar, el agua de un lago ondula y parece huir de sus orillas bajo la brisa que multiplica sus volutas dilatadas, se puede aprender a discernir allí a los elfos, transportados en la convulsión armoniosa del aire, desplegándose en finos centelleos. También se los distingue en el calor del mediodía, cuando la caída vertical y loca de las ondas luminosas llueve sobre la tierra y topa con las vibraciones horizontales del suelo electrizado: ahí se producen ardientes conflictos de claridades y una especie de espuma de luz, cuyos copos radiantes son los elfos. Porque, si ellos son los efluvios del silencio, al menos no existe una única forma de silencio en el universo: hay el de la luz y el del calor, el que está disuelto en el aire y el que penetra en el fondo misterioso de las aguas, el que petrifica los peñascos áridos y el que parece ser la materia misma de las tierras

sin cultivar, de las cavernas abandonadas, de las ruinas sin visitar, de las lanas, de los espacios de arena y algas, y hay un silencio que es un alcohol en el que se confitan las frutas de los árboles desmedrados de los jardines de las casas abandonadas, y hay tantos silencios como seres y cosas en la superficie y en el interior de la tierra, y hay aún más silencios que ruidos, igual que hay más océanos que continentes. La manifestación de los elfos está ligada, por tanto, a los destinos de esas innumerables formas del silencio. También están investidos de cierto derecho sobre el nacimiento, la vida y la muerte de todas las flores, e incluso se dice que moran en ellas y que a ellas se retiran a veces, sobre todo en aquellas que tienen la facultad de cerrarse durante el día y de no desplegar sus pétalos más que al acercarse la noche.

En fin, se mezclan a la lluvia cuando esta es lenta, suave, tibia, y desciende más que cae, sin hacer más ruido que las lágrimas. Les gusta suspender sus cuerpos diáfanos del centro de la nube y dejarse caer, con los brazos alzados, en el frescor puro del aguacero, en otoño. Entonces son visibles en el ligero empañamiento de los cristales gastados, y tiemblan por miles en el multicolor y fluido arcoíris. Se elevan sobre la curvatura violeta y anaranjada de su arco y se disuelven, extasiados, en las regiones serenas que se abren más allá de las nubes.

Hablan. Cuando se ha hecho el silencio, tal y como lo entendemos, se oye un pitido continuo, que se introduce en el oído atento y que no es el del aire, ni el de la sangre, sino que es su palabra misma. Sin embargo, no podríamos decir más sobre ella, y es apenas verosímil que ni siquiera Peer Gynt, que no le temía a nada, haya hablado con los elfos, que se llaman troles en las soledades heladas de Noruega. Se trata de cuentos milagrosos y te-



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

mas poéticos. Tampoco se ha probado en absoluto que los elfos se alimenten de la sangre de los niños perdidos, como se dice en Bretaña y en Hungría, donde se los confunde con los *kobolds*, ni que exhalan olor a azufre, como se afirma en las Cevenas y las Landas, donde se los confunde sin razón con los trasgos. Su potencia es magnética y su cólera no deja huellas sangrientas o sulfurosas. Menos cierto es aún que teman el exorcismo de un sacerdote, porque ignoran el valor de tal cosa y no les importa religión alguna. Existían antes de cualquier religión, salvo de aquella de la que son los deliciosos celebrantes, la gran religión primitiva del silencio que fue instituida por el principio inmanente de los mundos para el descanso de lo creado y la buena armonía de las esferas.

Se imaginará sin dificultad que los amores de los elfos se conciban como distintos a los nuestros, ya que no tienen que reproducirse. En cambio, mueren y nacen por retornos constantes de los efluvios magnéticos, y su muerte y su nacimiento son intercambios que no corresponden en nada a nuestras lúgubres peripecias. Engendrados inmaterialmente, a la manera de las corrientes submarinas, se abrazan con suaves efusiones, paralelismos inefables, suspiros y meceduras en que su fluorescencia inmortal se dilata y se funde como polvo de relámpago desgastado por un diamante de fuego. Nada, ni siquiera el beso frenético y vertiginoso de un cometa que rueda por el éter y lo ilumina es comparable a esa aérea comunión, a esos

espasmos que, a su lado, los más ardientes movimientos de nuestra alma parecen sobrecargados de barro y tristeza. Existe para los elfos una fiesta del amor que los convida desde todos los puntos del cielo. Se celebra en la noche del día más hermoso del año, y tan solo ellos saben cuál es ese día, porque nosotros lo olvidamos todo y una impresión excluye la de la víspera en nuestras achacosas memorias, pero los soles ponientes son para los elfos fenómenos en su sentido exacto: los cuentan, los leen y los recuerdan. Saben cuál es el más admirable, porque conocen la relación divina que permite evaluar ese más alto grado de belleza. Esa noche, se reúnen. Y hay coros prodigiosos, refinamientos inauditos en la percepción de los murmullos infinitamente pequeños que edifican la sinfonía del silencio, roces idealizados, ascensos oblicuos de formas vaporosamente enlazadas que atraviesan el firmamento, sinuosas volutas de formas exquisitas que crearían cada una un poema, coros melódicos súbitamente interrumpidos en una espera sublime, sonrisas dispersas, inflexiones inefables, susurros y soplos confusamente aliados, lactescentes vislumbres nimbadas por cabelleras de ensueños, un mundo de belleza indefinida, fatigada, acariciante y espléndida, hasta que la claridad del amanecer suspende este delicioso aquelarre, del que solo persiste, en las praderas de palideces celestes, un fluido agrupamiento de nublosas pedrerías, que dejan flotar largos trazos de oro, nácar, aguamarina, turquesa e indefinibles rosas.

Sep Mudest Nay

## La vida del bosque

### El bosque despierta

A grandes zancadas ha llegado la primavera a las montañas. Ha barrido las capas de nieve de las laderas, que el largo invierno había esparcido en gran cantidad de copos blancos. El céfiro, que dormitaba y roncaba tras los montes, se despierta y sopla con fuerza a través de los valles con su aliento cálido; el manto de nieve se deshace en mil lágrimas y lagrimillas, que gotean y se pierden en el suelo pardo de la tierra. La montaña se despabila y sacude la nieve de los hombros, que rueda resonando río abajo. Mientras tanto, el sol cuelga su lámpara del firmamento y teje hilos de oro en todos los valles. Sus rayos acarician la tierra y despiertan prados y flores. En el campo húmedo y bien templado rebullen sus innumerables habitantes, escarabajos y gusanos y mariposas; frotan los ojos soñolientos y salen de su madriguera, asombrándose por todo ese nuevo ajeteo y por tanta luz.

También los árboles y las hierbas sienten la mano acariciante del sol y el sople tibio del céfiro. Las ramas del roble se balancean. Alguna que otra hoja ocre, olvidada durante el invierno en la rama, ondea temblando en el aire y se posa en la hojarasca amarilleada del otoño pasado. En mil yemas se preparan otras a presentarse al sol en las ramas extendidas. A la orilla del río, el sauce suspende sus amentos de oro en las ramas y ramillas, y de los avellanos brotan los amentos amarillos unos sobre otros, mientras las abejas dejan sonar y resonar el alegre zumbido de su primer concierto de primavera. Los alisos junto al agua desbordan de savia y, en el extremo de las ramas, abren sus alas festoneadas los haces de hojas de color verde claro. Los mozos cogen sus nava-

jas de bolsillo y hacen caramillos y flautines sacados de los avellanos llenos de savia, y su música casa bien con el zi-zi-pi del paro y el finc-fr-r-linc del pinzón. Pero los abetos siguen todo sombríos y serios en la ladera del valle y no saben en absoluto reconocer y entender aquellos alegres gorjeos y canturreos; sus hileras observan todo el ajeteo primaveral como si tuvieran que pensar y examinar lo que significará toda esa animación jubilosa. Aquí y allá, una placa de nieve resiste en los claros del bosque, pero la nieve está deslucida y sucia. Gota a gota se derrite en el musgo y las agujas, y chorrea en la tierra. En el suelo pardo surge algún retoño. Entre las copas de los árboles cruza como un despertar el rebato resonante de la primavera. Nueva vida se agita en las raíces y alienta hacia fuera del tronco rugoso. Y el pulso del nuevo vivir late hasta en las yemas ocre que dormitan en el extremo de las ramas de color verde oscuro. Pero transcurre un instante y se abren las finas membranas amarillas; los haces verdiclaros de las agujas jóvenes despliegan sus candelas entre los nuevos amentos en el aire. Ya ha llegado la primavera; su firme latir ha embargado cada árbol y arbusto. Y mientras el arado del labrador atraviesa la tierra humeante y sus pequeños buscan flores al cálido sol, empiezan también a trabajar los árboles. El bosque entero se pone a trabajar duro, a desarrollarse y crecer en forma de nuevas ramillas y hojas; refuerza sin cesar tallos, troncos y ramas en una labor constante, delicada, diversa y admirable. Y esta rigurosa y milagrosa labor se prolonga hasta que las hojas se enmarillecen y caen a la primera helada del otoño o a la primera capa blanca que el invierno tiende sobre montañas y valles.



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

### Cómo trabaja el árbol

¡Qué suma de energía vital y de sustancia creativa necesita un solo árbol para formar y nutrir su tronco, todas sus ramas con sus ramillas, hojas, flores y frutos, y solo para el ejército de árboles de un bosque entero! ¿De dónde procede toda esa energía vivificadora, toda esa materia? Sabemos que las raíces desempeñan el importante cometido de llevar al árbol los nutrientes necesarios. Con cien brazos se hincan en el profundo seno de la tierra materna. Cuando bate la tormenta y el granizo retumba entre las hileras verdes, sus sólidas raíces ofrecen apoyo y sostén a la planta. Las raíces se extienden mientras tanto en ramificaciones, ramillas y filamentos en una gran superficie, en busca de nutrientes, de alimento. En primer lugar, recogen y absorben la humedad, el agua que la lluvia, la nieve y el rocío han dado de beber al terreno. El líquido de las raicillas hebrasas asciende por conductos de una constitución particular por el tronco y las ramas, y penetra en finas nervaduras hasta el extremo de cada hoja. Una gran parte del agua elevada por el árbol se convierte en vapor y se mezcla con el aire, al que el bosque devuelve de este modo cada día una inmensa cantidad de humedad. El agua circula constantemente, de la tierra al árbol, del árbol al aire, que vuelve a ofrecer la preciosa agua a la tierra. Con el agua circulan a la vez otras muchas sustancias necesarias. Las raíces también encuentran en el suelo hierro, sal, calcio, azufre y, sobre todo, nitrógeno. Todas estas materias son importantes y necesarias para formar el cuerpo de la planta. La humedad ablanda y disuelve estas sustancias, que se mezclan y ascienden con el agua. ¡Qué órganos y mecanismos admirables deben de poseer las raíces, qué delicadeza de sensibilidad deben de tener casi en sus ramificaciones

más finas para poder encontrar, recoger, separar y transportar justo las materias que necesita cada planta para su especial constitución, según sus propias necesidades y la variada composición de sus distintas partes! ¡Cuánta diversidad presentan, en efecto, las cosas que forma en su laboratorio!: agujas y hojas de forma y configuración completamente diferentes, flores de todos los colores posibles y variados, unas en haces y otras en racimos y manojos. Y cada fruto con su propio aspecto, talla y figura en mil variantes, desde los escaramujos rojizos del rosal silvestre hasta las piñas hirsutas del pino al borde de las nieves perpetuas. Pero tampoco se manifiestan menos las diferencias en el carácter de la madera misma; unos árboles tienen una madera fina y frágil, otros la tienen blanda y flexible; unos producen una madera gruesa y friable, mientras que la de otros es dura y brillante. En verdad, es una tarea imponente para las raíces tener en consideración todas esas características y particularidades.

Pero las raíces no son las únicas que trabajan en el desarrollo del árbol; solo son, hablando con propiedad, sus sirvientas. El laboratorio mismo hay que buscarlo en las hojas o en las agujas. Si tan extraordinario y delicado se manifiesta el funcionamiento de las raíces, más admirable y misterioso es aún el trabajo de las hojas. La parte principal de la madera es el carbono, que compone en torno de la mitad de la sustancia de un árbol. Sin embargo, no deriva de la tierra y no se transporta al árbol desde las raíces. Su proveedor es el aire, que contiene carbono en forma de un fino gas, llamado ácido carbónico (aproximadamente un m<sup>3</sup> de ácido carbónico por 3.300 m<sup>3</sup> de aire). ¿Por qué camino llega ese gas al árbol y cómo es posible que se convierta en sustancia sólida? Para entender un poco este proce-



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

so admirable, no debemos olvidar que el árbol es una criatura viva, que tiene aliento y que solo puede vivir gracias a una constante respiración. Igual que evapora y devuelve una parte del agua al aire, aspira el aire circundante por medio de sus hojas. Estas, compuestas de millares de celdillas o células, contienen unos pequeñísimos gránulos verdes; esta sustancia se llama clorofila y confiere a la hoja su color. Esos gránulos absorben con el aire también el gas carbónico y lo llevan al árbol. Con la ayuda de la luz y el calor del sol, que es el motor y la fuerza principal para el trabajo siguiente, la clorofila disuelve en las células el ácido carbónico; con el agua, que procede de las raíces a través del tronco y las ramas, amasa y prepara una nueva sustancia, el almidón, el material para formar las distintas partes del árbol. Este curioso proceso por el cual el agua y el gas, dos sustancias muertas, producen la materia para la planta viva se llama asimilación. Esta no solo tiene una importancia fundamental para toda vida y crecimiento, sino que es también unos de los mayores misterios de la naturaleza, el punto que lleva de la materia muerta a un ser que es puro crecimiento y energía vital.

Sin embargo, con ese procedimiento no concluye aún el trabajo de la hoja y la planta. La nueva materia ha de transportarse por sus propios caminos y pasos en torno al árbol, al lugar de su desarrollo. El árbol necesita sitio alrededor, sea para formar un nuevo anillo de madera bajo la corteza, sea para producir nuevas yemas y brotes, flores y hojas y frutos. En efecto, incluso una parte de los materiales formativos se pone a salvo y se reserva para años futuros. En los recovecos de las ramificaciones, bajo botones y yemas, preparados para el porvenir, se encuentran las arcas donde quedan a disposición el almidón y las sustancias minerales. Al

llegar el primer buen tiempo de marzo, la savia avanza con fuerza por el árbol, que nutre con esas reservas su joven vida hasta que las hojas y las agujas nuevas están en condiciones de buscar alimento. Y el crecimiento del árbol entra en una nueva primavera. Durante el día, en el que las copas despliegan ramas y guirnaldas en el resplandor del sol, este ofrece mediante su luz y calor la energía que mueve e impulsa el misterioso laboratorio de las hojas. Mientras el agua, cargada de energías minerales, da su vuelta por la leña del árbol, este no cesa de respirar las energías del aire; el organismo de la hoja se afana por formar, mezclar y transformar las sustancias que nervios y nervaduras no dan abasto a acomodar. Cuando el sol se pone y sus últimos fuegos doran las cumbres, se detiene la fuerza motriz y descansa la clorofila de las hojas. Pero en las celdillas y cámaras del árbol siguen circulando y viajando las sustancias durante la calma noche en un ajetreo admirable y constante que el saber humano no solo debe admirar, sino también comprender y considerar en todos sus profundos misterios.

### **Aparecer y desaparecer.– Pelea y lucha**

El bosque es tan antiguo como la tierra misma. Sus hileras verdes cubren desde hace siglos y siglos laderas y valles, y tienden mil copas al sol. Pero el tiempo ha derribado siempre a los viejos héroes corpulentos y barbudos; han caído haciendo temblar la tierra al desplomarse en trizas; jóvenes, nacen y crecen de la semilla y el terreno, saludando a la luz, y pueblan la gran casa verde del bosque. Una vez llegados al final de su transcurso y destino, también ellos caen y pasan, dejando sitio a una nueva generación. Un continuo ir y



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

volver, aparecer y desaparecer. Pero ¿de dónde sacan su inmensa materia todos esos linajes y su descendencia, de qué fuente sobreabundante todas las sustancias para formar el tronco de los árboles de cien generaciones? Y ¿dónde se meten todas?

Ya devuelve al aire el árbol vivo, mediante la constante respiración, una parte del agua y del ácido carbónico, pero también todo lo que guarda y necesita para sí mismo lo devuelve después de un tiempo al seno materno de la tierra. También el árbol está sujeto a la ley de la muerte. Cuando el viento del otoño bate las cumbres, vuelan las hojas asustadas por tierra y, si sopla con furia, rompe las ramas y arranca de cuajo árboles e hileras por entero. En las hojas caídas y la leña muerta se instalan moradores de toda clase y deshacen poco a poco lo que la naturaleza había formado. Ratones y babosas, escarabajos, gusanos y hormigas raspan, desmenuzan, roen y mastican los restos. Las setas tejen una espesa red de hilos en la putrefacción, que atacan los residuos, se apoderan de ellos, los absorben y los disuelven; ejércitos de criaturas que ni siquiera se ven, las bacterias que viven en el suelo del bosque, se ponen manos a la obra y completan la disolución. Igual que los árboles desarraigados y los troncos muertos del bosque apartado, todos los productos que el bosque cultivado suministra al hombre se convierten un día en polvo y ceniza, ofreciendo la fuente y la fuerza para nueva vida. El ácido carbónico de la putrefacción vuelve al aire; el nitrógeno y todas las sustancias minerales que han formado el árbol vuelven a unirse al humus del suelo, que ofrece bondadosamente sus dones a la nueva generación. Así es el suelo blando y mullido del bosque, bañado de humedad y penetrado por el aire, el laboratorio que transforma las sustancias orgánicas, que toma

y vuelve a dar. Es el lugar donde el nacimiento y la descomposición, la aparición y la desaparición se cruzan sin parar, creando en común la cadena admirable de la vida.

Las hojas de los abedules se enmarillan. Alisos y serbales han colgado en la ventana sus racimos rojos; en los arbustos de agracejo se exhiben las bayas y los escaramujos del rosal silvestre se adormecen soñando con el tiempo pasado de las rosas. El arrendajo parlanchín palabrea y alborota entre los robles, picotea aquí y allá un fruto, y deja caer otros por tierra. En las ramas de un pino se sienta una ardilla royendo una piña con su aguda mordedura. Las semillas vuelan llevadas por sus finas alas y se posan en el musgo, pero cada semilla que cae trae consigo la vida como un precioso regalo. Esta vida despierta al acercarse la primavera. La semilla busca la luz con mil brotes, quiere crecer, abrirse al cielo y convertirse en un árbol. Protegidos por sus camaradas ya crecidos, elevan la joven copa al sol. Pero el pequeño claro del bosque no tiene sitio para todos, y por eso empieza un combate pertinaz y encarnizado, del cual tan solo unos pocos salen victoriosos. Las ventiscas tronchan a unos, las heladas congelan a otros. Muchos tienen que luchar con enemigos interiores, con setas e insectos; alguno se marchita por la sequía. Pero cada uno se afana y se esfuerza por adelantar y vencer al vecino, por ganar el combate por el aire y la luz y por la vida futura.

Sin embargo, el silvicultor dirige con mano avisada la intensa rivalidad, desenmarañando y escardando las plantas marchitas, débiles y enfermizas, y favoreciendo a las fuertes para que el bosque medre y se embellezca.

Con todo, pese a esa tenaz lucha, el bosque se presenta como un pueblo unido, resuelto a ayudarse recíprocamente para resistir a los enemigos comunes. Los



## Parábolas naturales: tres ficciones científicas cosmográficas

grandes y fuertes, que se hincan profundamente en el seno de la tierra, toleran de buen grado a quienes viven en la superficie y protegen con sus brazos a las especies amigas de la sombra. La comunidad del bosque en su fuerza unida puede hacer frente a los fríos malignos y al calor ardiente del sol, al cual habría de sucumbir el individuo. El techo de verdura mantiene la humedad del aire, templando el bochorno del día y las heladas mordientes de la noche. Las apretadas hileras del bosque resisten a

las ráfagas furiosas del viento y quebrantan la fuerza de la tempestad.

Así suscita el bosque, en su resuelta unidad y comunidad firme, las relaciones adecuadas para su propia vida y desarrollo. En toda su vida y variada animación nos presenta un preciado tesoro; embarga nuestra mirada y nuestro corazón de admiración hacia los grandes y sublimes misterios de la naturaleza y nos hace sentir por dentro una profunda paz y gratitud por la bondad infinita del Creador.

# Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida



Nota introductoria y traducción  
de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

Entre las leyendas grecorromanas, la de la Atlántida expuesta por Platón utilizando la naciente escritura historiográfica es la más conocida hoy, incluso entre el gran público. Ha habido centenares o miles de ensayos especulativos con pretensiones científicas más o menos serias en los que se han propuesto variadas hipótesis sobre la base histórica supuestamente real de esta leyenda platónica, y no menos numerosos estudios escritos para denunciar la necia vanidad de buscarle cualquier referente mundano a lo que parece ser una narración meramente simbólica. Por otra parte, no se quedan atrás en cantidad las ficciones inspiradas por esa isla-continente, unas veces escritas con una técnica fictocientífica, esto es, como ejercicios de arqueología especulativa históricamente verosímil, y otras con otra de carácter más bien épico-fantástico, con frecuente inclusión de elementos sobrenaturales, siguiendo el modelo del propio Platón, de quien todavía estamos esperando que aquellos que leen esta leyenda como si fuera un testimonio histórico nos expliquen qué hace en ella el dios Poseidón como personaje y actante fundamental...

En ambas modalidades ficcionales con diferentes grados de ingredientes especulativos se utiliza casi siempre un mismo esquema narrativo, que se puede resumir como sigue: la Atlántida es la sede de una

civilización avanzada que emplea la ciencia o la magia de forma sistemática para alcanzar sus fines, normalmente poco aceptables desde un punto de vista moral, por lo que su ineludible desaparición, tras quedar anegada por el mar, aparece como un acto de justicia (poética). A veces quedan supervivientes, que emigran a otras regiones y a menudo las civilizan, y otras no queda ninguno. Si quedan supervivientes, a veces perviven hasta el presente o son capaces de hacerlo en otros planetas, aunque lo que nos atreveríamos a calificar de ficción atlantológica propiamente dicha es una variedad especulativa de fantasía histórico-arqueológica, ambientada enteramente en un pasado mítico o histórico definitivamente clausurado por la catástrofe final.

Pese al fijado convencionalismo de su esquema, en él caben numerosas variantes de detalle, lo que confiere diversidad e interés a este tipo de ficción, aun sin tener en cuenta que la originalidad temática no solo suele ser una quimera, sino que también tiene una pertinencia limitada desde el punto de vista estético y literario. La maestría en la disposición de la materia ficticia y en su expresión retórica es lo que más importa y, por fortuna, nunca han faltado ficciones atlantológicas literarias modernas de gran valía, tanto en prosa como en verso, desde una novela precursora de las de aventuras de espada y bru-



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

jería como lo es *Le coq aux cheveux d'or* [El gallo de cabellos de oro] (1866/1867), de Maurice Sand (1823-1899), hasta una epopeya que combina mitos griegos y hebreos como lo hace *L'Atlántida* [*La Atlántida*] (1877), de Jacint Verdaguer (1845-1902), por no mencionar más que un par de obras decimonónicas sobresalientes escritas antes de la hiperinflación de títulos atlantológicos, que se produjo sobre todo el siglo pasado y que ahora parece haber remitido algo, al menos en la esfera de la ficción. Aún en el siglo XIX, al planteamiento fantástico de las dos obras citadas se sumó otro más racional por el que la existencia real de la Atlántida se expresa mediante procedimientos retóricos que se toman prestados a la escritura literaria tradicional de las ciencias humanas, tales como la geografía/etnografía, como en «L'île Xiphos» [La isla de Xiphos] (escrita en 1896, pero publicada póstumamente en *Histoires brisées* [*Historias rotas*], 1950), de Paul Valéry (1871-1945), o la historiografía, cuyo discurso objetivo adopta, por ejemplo, Jean Richepin (Auguste-Jules Richepin, 1849-1926) en una breve relación de las postrimerías de la Atlántida titulada «Cataclisme» [*Cataclismo*] (1893)<sup>1</sup>, hoy apenas conocida, seguramente por no haberla recogido el autor, uno de los más apreciados del Decadentismo francés, en alguno de sus volúmenes.

El aparente menosprecio autoral no parecerá quizá justificado hoy, ya que su historia destaca por la singular eficacia con que se presenta en un texto relativa-

mente breve todo un universo imaginario original, así como el mensaje pesimista que se desprende de la peripecia fictohistórica. Richepin concentra la crisis en un único momento y lugar, las puertas-dique de la Atlántida, cuya rotura por un ejército invasor para saquear los tesoros materiales y científicos de la ciudad provocaría el hundimiento simultáneo de bárbaros invasores y de civilizados invadidos. Así se lo comunica un anciano en representación de la ciudad al caudillo de las estepas, que ha conquistado el mundo y se apresta a coronar su obra guerrera con la anexión de la Atlántida. El discurso del anciano, que aparece citado íntegramente al modo de los transcritos (o más bien recreados) en la historiografía grecorromana, tiene la alta dignidad retórica esperable en una muestra de oratoria antigua y, como en esta, las buenas palabras no impiden percibir una ironía velada, que se puede apreciar en la frecuente repetición de datos e ideas para que las comprenda el *sabio* monarca-guerrero. Además, la persuasión retórica perseguida se mueve entre la amenaza y una tentativa de maquiavélica manipulación por parte de una casta intelectual que finge someterse a las armas, pero que en realidad desea ponerlas a su servicio. Los atlantes desean ser los mandarines o clérigos del caudillo y gobernar las masas del mundo en su nombre y so pretexto de educarlas. El guerrero no manifiesta haber entendido esta ambición tecnocrática, pero la visión de la feliz e ignorante brutalidad de sus soldados, en contraposición a la decrepitud vital del atlante e, indirectamente de su civilización, le hace decidirse por la invasión, con la consecuencia letal que constituye un motivo esencial de la leyenda atlantológica. De este modo se perdieron millones de vidas, así como unos conocimientos científicos y unas obras de arte de valor incalculable. Nada habría impe-

<sup>1</sup> El texto de la traducción se basa en la única publicación del cuento en la prensa: Jean Richepin, «Cataclisme», *Gil Blas*, xv, 4.823 (31.1.1893), p. 1. Como la versión digitalizada en Gallica es difícilmente legible, se transcribe en apéndice como aportación documental a la historia de la ficción atlantológica en lengua francesa.



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

dido a los atlantes abrir las puertas, someterse e intentar civilizar a los bárbaros, como ha ocurrido en no pocas ocasiones en la Historia, pero los atlantes adolecen de una soberbia intelectual desmesurada que es su *hybris*. Así pues, los dioses no necesitan intervenir en esta historia completamente laica de la Atlántida. El castigo colectivo es el fruto de una deficiencia ética que el desarrollo científico y artístico ha dejado intacta. Richepin no salva a nadie, quizás porque el pesimismo moral propio de su estética decadente excluye las medias tintas en su visión negativa de la humanidad.

El positivismo comtiano que caracteriza a la mentalidad de Teófilo Braga (1843-1924) determina que sea distinto al de Richepin el mensaje que se puede deducir de su breve poema atlantológico titulado «A submersão da Atlântida» [*La sumersión de la Atlántida*], el cual constituye una sección que se puede leer de forma autónoma del poema «A quimera opressiva» [*La quimera opresiva*], componente a su vez de la versión definitiva de su vasta epopeya modular de la humanidad titulada *Visão dos tempos* [*Visión de los tiempos*] (1894-1895)<sup>2</sup>. Braga recrea bastante fielmente el marco narrativo de la leyenda platónica original, pues el conjunto de «A quimera opressiva» no es sino la amplificación de la historia de Solón en Egipto, donde este habría oído de sacerdo-

tes la historia de la Atlántida. «A submersão da Atlântida» constituye esta historia contada a Solón, pero la historia misma difiere de la platónica. Aunque se trate de un poema en verso, la destrucción de la Atlántida elimina todos los elementos fabulosos en favor de un planteamiento de orden más bien historiográfico, al modo de una sobria y bien escrita crónica rimada. Nada de lo que ocurre es claramente inverosímil o fantástico, ni aparecen actantes sobrenaturales de manera inequívoca.

Todos los personajes llamados por su nombre en el poema son figuras de distintos acervos mitológicos de la humanidad, a quienes se aplica el procedimiento evermerista. Serían los jefes respetados de las siete ciudades principales de la Atlántida, cuya geografía e historia previas a la catástrofe se exponen con aire casi científico, con frecuente uso y abuso de etimologías fantasiosas, a la manera en que se utilizaba la lingüística histórica de la época para proponer teorías sobre las distintas razas de Europa y el mundo, desde Vasconia hasta la India. A diferencia de los de Richepin, los atlantes de Braga se caracterizan por su moralidad, que se cifra en el respeto de un modo de vida patriarcal y tradicionalista no reñido con una industrial laboriosidad. La pintura es utópica y el hecho de que el hundimiento de la Atlántida se atribuya a la cólera de los dioses ante la general irreligiosidad de los atlantes resalta el carácter injusto del castigo. Ante los signos geológicos de la destrucción, no falta quien proponga conjurarlos mediante el culto religioso, incluso con sacrificios humanos, pero Prometeo se opone a ello con éxito. Su salvación la conseguirá por sí solo embarcándose hacia otras tierras, en las que dará origen a diversas razas posteriores y sus mitos, de manera que la desaparición de la Atlántida lleva aparejada la de la racionalidad

<sup>2</sup> La traducción sigue la edición siguiente: Teófilo Braga, «A submersão da Atlântida», *Visão dos tempos*, I, «Ciclo da fatalidade», Porto, Livraria Internacional de Ernesto Char-dron, 1894, pp. 231-236. Como esta «epopeya da humanidade» [epopeya de la humanidad] no se ha reeditado ni se encuentra en línea, reproducimos el poema en apéndice, con la ortografía modernizada. No obstante, se ha mantenido la curiosa ortografía braguiana de los nombres propios si estos no tienen versión portuguesa corriente.



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

secular y atea de la utopía atlante. Este retroceso introduce una nota discordante frente al optimismo positivista. Si bien la tentación de la superstición es conjurada, se observa que, aun sin recurrir a la explicación divina, que en el poema nunca supera la categoría de mera hipótesis, la propia acción de la naturaleza puede acabar con una civilización entera para siempre, al quedar desarticulada la relación estrecha entre la comunidad y su medio. La historia de la Atlántida de Braga es, en última instancia, casi tan pesimista como la de Richepin. Tal vez no podría ser de otra manera, dado el tenor de la leyenda. Sin embargo, allí donde el francés señala la responsabilidad moral que entrañan las erróneas decisiones humanas, el

portugués exime de ella a sus atlantes, de manera que puede contraponerse el pesimismo antropológico de aquel al cósmico de este. En la primera parábola atlantológica, los ideales son retórica falsa y llevan a la perdición; en la segunda, el heroísmo, aunque inútil, existe y salva. En ambos casos, queda eficazmente sugerido el interés del recurso literario a la arqueología especulativa para plantear cuestiones humanas trascendentes, más allá del permanente atractivo exótico de un universo antiguo inventado en el que deseamos, con todo, creer o de cuya Historia podemos apreciar la sublimidad intrínseca, y esto con aún más claridad tal vez en textos de historiografía ficcional como los dos arriba considerados y abajo traducidos.

Jean Richepin

## Cataclismo

Los signos del zodiaco no ocupaban todavía en el cielo el lugar que ocupan hoy desde hace tanto tiempo, cuando el ancestro prehistórico de los grandes devastadores turanios, el feroz y sabio Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan, tras haber conquistado los siete continentes entonces conocidos por los hombres, llegó ante las puertas diamantinas que había que romper para entrar en la sacrosanta capital de los atlantes, supremo refugio y templo inviolado de todas las letras, de todas las artes, de todas las ciencias.

No se había reunido ningún ejército para defender esas puertas, porque así lo había decidido el Consejo de Ancianos, a quienes unos cálculos meticulosos habían probado ampliamente lo vana que sería cualquier tentativa de luchar, incluso con la ayuda de las máquinas de guerra más terribles y seguras, contra esos millones siempre renacientes de innumerables nómadas a galope, masa móvil y sólida de caballos y hombres dotados del empuje irresistible de un huracán de arena que ahuyentaría a su paso el propio soplo del abismo.

Pero el más anciano de los Ancianos esperaba allí, solo, con el encargo de explicar al conquistador por qué no había que romper las puertas diamantinas, y seguro de convencerlo, porque sabía que le daría razones aún más irresistibles que el irresistible empuje de los nómadas, razones que serían, sin duda, letra muerta para ese rebaño de brutos, pero letra viva con seguridad para su jefe, pues conocía su doble gloria de ser a la vez el feroz Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan y Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan el Sabio.

—Señor —dijo—, señor más poderoso todavía de lo que crees serlo, los atlantes me han enviado como delegado ante ti pa-

ra hacerte saber que no solo su destino, sino también el tuyo y también y sobre todo el de la Tierra entera, tu conquista, depende de la decisión soberana que tu voluntad va a tomar en esta hora, ante estas fatídicas puertas diamantinas, y que así estas puertas son en verdad, oh señor del pasado, del presente y del futuro, las puertas del propio Destino.

»En los siete continentes que ya has sometido, solo has encontrado por todas partes hombres parecidos a los que te siguen, salvajes, medio animales aún, y solo tú, de esta multitud bárbara, solo tú gracias a uno de los nuestros, tráfuga que te ha informado de nuestros maravillosos secretos, solo tú puedes figurarte el valor incalculable de esos secretos, cuyo tesoro guardamos religiosamente hasta el día en que los demás habitantes de la Tierra sean capaces de disfrutarlos.

»Ahora bien, ese día ha llegado, si te place, a ti el vencedor, que podrás usar de tu incontestable autoridad para imponer de golpe toda nuestra civilización y hacer que de ella se beneficie el planeta entero, admirable y santa tarea que nuestro muy pequeño número nos impide intentar y que con seguridad llevaríamos a cabo como ministros, organizadores, educadores, mediante las letras, las artes y las ciencias, contando con el apoyo y la sanción de tu fuerza.

»De lo que son entre nosotros esas letras, esas artes, esas ciencias, esa civilización que ha alcanzado su extremo desarrollo, las indiscreciones del tráfuga que te ha informado solo podrían darte una idea vaga, por muy alta inteligencia que tengas, y te pido permiso para enseñártelo yo mismo con la mayor concisión posible, pero de manera que puedas percibir, con todo, su grandeza, su perfección,



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

si no en los medios, que son difíciles de explicar con tanta rapidez, al menos en los efectos, que son evidentes y milagrosos.

»Hemos domeñado todos los elementos y los hemos esclavizado casi por completo, expresamos los matices más delicados del pensamiento, extraemos la belleza de la naturaleza y la traducimos en formas infinitas, y todo ello por medios infalibles, y conservamos todo ello en instrumentos, monumentos, libros, bibliotecas y museos que nada podrá ya abolir, nada salvo una catástrofe astral o un cataclismo planetario, azar absolutamente imprevisto entonces y que juzgamos absurdo.

»Un único cataclismo planetario era de temer, capaz de arruinar toda nuestra civilización y frente al cual, en consecuencia, nos hemos precavido: se trata de la acumulación de las aguas en el Océano de las Tinieblas Blancas y su posible irrupción devoradora bajo la cual desaparecería súbitamente la última gran isla que subsiste de nuestra antigua y primordial Atlántida, patria sagrada en la que nacieron, en la que han florecido, en la que se perpetúan las letras, las artes y las ciencias, hoy en su forma definitiva.

»Ahora bien, la alta, ancha y sólida calzada, semejante a un istmo natural de granito, por la que has llegado a las puertas diamantinas, esa bella carretera tan espaciosa que tus millones de caballeros han podido desplegar sus filas por ella sin tocar sus bordes, es el dique que hemos opuesto al Océano de las Tinieblas Blancas y que lo expulsa sin esfuerzo en dos corrientes por donde sus aguas devoradoras se pierden impotentes en el Océano de las Hierbas Septentrionales, nido de los futuros continentes.

»Pero era de prever el momento en el que el Océano de las Hierbas Septentrionales, preñado de los futuros continentes, acabaría refluyendo un día, haciendo del

dique nuestro enemigo, en vez de nuestro aliado, y por eso hemos fijado este dique sobre soportes de diamante que permiten dislocarlo mediante súbitas brechas por donde las corrientes de vuelta puedan desviarse hacia el Océano de las Tinieblas Blancas, que así se ha convertido en nuestra salvaguardia tras haber sido durante tanto tiempo nuestro peligro.

»Ahora, oh señor del momento, escucha bien lo que me queda por decir, y ojalá haya hablado yo con la claridad suficiente como para que me hayas comprendido por completo, para que la verdad te aparezca fulgurante con respecto a lo que te he comunicado al inicio, a saber, que de tu voluntad depende tu sino, el nuestro y el del planeta entero, y que esas fatídicas puertas diamantinas son no solo las puertas de nuestra sacrosanta capital, sino las puertas del propio Destino.

»Está aún lejos el día del reflujo que devuelva las aguas del Océano de las Hierbas Septentrionales al Océano de las Tinieblas Blancas y, si en este momento se dislocara el dique por súbitas brechas, se produciría la irrupción devoradora bajo la cual desaparecería de repente la última gran isla que subsiste de la antigua y primordial Atlántida y, con ella, en ese cataclismo planetario, se abolirían las Letras, las Artes, las Ciencias, los secretos maravillosos, la perfecta Civilización de la que somos depositarios y de la que puedes ser propagador.

»Al mismo tiempo, oh señor, tu ejército innumerable, tus millones de hombres y de caballos, y tú mismo, tú, el grande, el soberbio, el victorioso, el sabio Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan, dejarías de existir a la vez que nosotros, y así, en la Tierra que has conquistado, en los siete continentes, cuyo número y cuya forma cambiarían por lo demás, no quedarían sino hombres salvajes, todavía medio animales, que tendrían que volver a recobrar,



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

poquito a poco, y cuán lenta y penosamente, todo nuestro tesoro perdido.

»Y pues, oh señor del pasado, del presente y del futuro, para que ocurra este desastre espantoso, para arrebatarle la gloria divina de haber sido Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan el Civilizador, tras el cual ningún civilizador será ya posible, para que tu nombre mismo desaparezca, para que funcionen en fin los goznes y dislocar el dique en sus soportes de diamante, solo tienes que romper esas fatídicas puertas diamantinas, si eres Aquel que lo puede.

Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan miró fijamente al viejo en el fondo de los ojos, llamó

al más estúpido de sus guerreros y lo miró también, comparó la mirada desencantada del primero a la mirada de curiosidad del segundo, se acordó de la vieja canción nómada según la cual una nueva flor encontrada vale más que un antiguo tesoro guardado; luego, porque amaba verdaderamente a los hombres, él que sabía darles mediante eternas batallas la alegría de vivir, forzándolos siempre a actuar sin tomarse el tiempo de pensar, el feroz Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan hincó las espuelas en el vientre de su caballo y, bajo los dos cascos delanteros, herrados de estrellas, Hottaul-Kmurguz-Nberu-Kan el sabio rompió las puertas.

Teófilo Braga

## La sumersión de la Atlántida

Donde hoy tempestea inquieto el Ponto Euxino, ese mar tenebroso al que una raza extinguida había llamado, en peregrino rumor de extraña maravilla, el Askenaz, existió una isla, el país de los Antes... La tradición de los At-el-Antu pervive vaga, confusa, oscura y triste.

Estaban unidos entonces el mar de Azov y el de Aral con el Caspio, y los hielos del norte flotaban sobre el arenal que hoy son estepas ardientes. Y el océano escita envolvía, fuerte, olas sobre olas temblorosas, con la gran Isla rodeada de la masa acuática infinita, llamada antaño Ogha y aún hoy Océano.

La Atlántida rodea el mar que la hiere con canales interiores, arterias fecundadoras que sirven de muralla, defendiéndole los bordes frente a las brutas incursiones de las hordas caníbales, y los habitantes del vasto archipiélago, en el que hay siete Ciudades, se coaligan, en paz, contra las fuerzas hostiles.

\*

Aquella raza altiva de los soberbios atlantes se dividía en tres Naciones. La primera se llama de los hijos de Aloeo, que vive segura en paz. Los alóadas se encargan del cultivo de los campos; inventaron también el trillar del trigo; la buena Ifimedia es su madre, que los libra del hambre.

La otra raza valiente tiene por nombre jápetos; en barcas de cuero se mueven de este a oeste; no hay generación alguna que tenga más prestancia y expande las huellas de la luz: de entre sus hijos, Atlas descubre el curso de los astros, Menecio fija las Leyes consuetudinarias, Prometeo moldea el bronce al producir la lumbre como un fuego sideral.

Viene después, a la par de estos hermanos, Epimeteo. Mediante la ternura y la paz, se atreve a subyugar la impetuosa pasión sexual, dando al casamiento lazo indisoluble y a la familia, el aliento con que el abrigo del hogar se vuelve templo augusto. Siguen los ases, pueblo hermoso y robusto y de alegre ánimo. Buscando los secretos del fatídico azar, se entregan al encanto de alta contemplaciones, intentando alzar el manto de la Naturaleza, ver las ruedas de la máquina.

Todas estas familias se cruzaban entre sí; cada una de ellas afirma haber nacido del fresno. Del antiguo nombre del ASK, el árbol sagrado, procede el de los eusk de Iberia. ¿Ofrecerá una explicación seria esta creencia? Con idéntica preocupación atribuyen a ese origen vago los askenas de Frigia en su genealogía ideal.

¿Quién ignora que el Fuego lo producía antaño la fricción entre sí de dos ramas de fresno? El Fuego era la misteriosa urdimbre de la Vida, alma casi de la Familia, y la base de la Industria.

\*

Esos soberbios ases no conocen las altas Divinidades del cielo, y el supremo don de armonizar voluntades lo ponen en sus himnos, Palabra en cadencia.

Al romper el alba, las familias entonaban siempre un coro que consagraba la dignidad de las afecciones mutuas y, al caer la noche, alivio del trabajo, se reunían, viniendo por un sendero u otro, en los claros de un bosque inmenso, confesándose heredera cada una de la concordia común a la voz de los viejos patriarcas.

Las comarcas se agrupan alrededor de una lanza clavada en la tierra y lla-



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

mada Kaizos o Quir; tal nombre aún encierra sentido de Poder en su símbolo elocuente.

Vivía la fuerte gente de los At-el-Antu del trabajo industrial, como una alegre y activa colmena y, llena de riquezas, ignora la esclavitud porque odia la guerra.

Quienes brillan en la fiesta que se hace en Us-Cardia, al entrar en la capital, se llaman gaizos en honor del mando de la función social un tiempo ejercida.

Los alóadas iban a destruir esta ideal felicidad. Al rechazar la noción de etérea Divinidad, el humano juicio provoca la cólera divina.

La venganza de los devas, atronando en las alturas, los fulmina en la ceguera, y la morada feliz de los soberbios asuras, de esos ráksasas viles en la memoria de las gentes se hunde en el golfo de los cráteres ardientes.

\*

¡Se acerca la hora horrenda del castigo! La llave de los abismos está a punto de girar; se renueva el peligro de las grandes convulsiones de los ciegos cataclismos. El Océano Escita avanza atroz en olas espumosas desde las estepas del norte, como para sorber en un momento aciago el país de los atlantes.

En la Ciudad de Us-Gardia se reúnen los antiguos y proclaman todos:

—¡Ya caen sobre nosotros grandes y feos peligros! ¿Qué haremos? Pronto se atreverá el Océano a engullir la gran Isla.

En esa angustia habló a las tribus un Patriarca que conoce las Tradiciones de la Familia de los Ribhos y conserva todos los himnos de la concordia social:

—Por primera vez, piadosamente, sacrificuemos a los Océanos una blanca vaca, la mejor de todas las manadas.

Entonces responde Essunn:

—Cuando un desastre asola el Imperio

de Kem, el jefe inmola en el ara un hijo suyo, un hijo, el más querido.

—¡Nunca, nunca! —gritan mil gargantas—. Nunca la Tierra que nos alimenta y nos guarda los restos sagrados de los abuelos tendrá el atroz baldón de la sangre vertida por nuestras manos. Si un Ser invisible, en los mares o en el cielo o en el interior de la Tierra, exangüe en estertores, quiere sangre para la salvación de nuestros hijos, si tiene hijos tal Ser, que se los sacrifique a sí mismo y glorifique absurdo la estúpida saña.

Así habló Prometeo. Conociendo rápidamente que el tremendo desastre avanza implacable, ordena imperioso:

—Subid a vuestras naves, exigid a vuestros brazos vigor y no pocas fuerzas; remad con ánimo intrépido hacia las montañas de Kogh, que veis en el horizonte; ese es el Refugio. Afrontemos seguros en estas naves de cuero los rayos, los escollos, los diluvios oscuros.

\*

Ya suben a las naves las familias de los ases; sobre la crecida que anega la Isla y casi la cubre, cada jefe de tribu busca impávido, en singladura audaz, la montaña del Cauc. Eran los jefes Noé, Ziusudra, Deucalión, Ogiges, Bergelmir, Vaisvata, Dwyfan, que fundaron después Naciones civilizadas.

Navegan a través de las brumas más espesas y todos llegaron a la falda de la Cordillera a cuya espalda se abrigan de las olas del Océano.

\* \* \*

Las aguas no cubren aún por completo la gran Isla de la Atlántida cuando he aquí que se levanta y brilla en el lugar un torreón de fuego; inunda de azufre el aire un volcán bajo tierra en el que se hunde



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

la Isla. La horrible convulsión produce el Estrómboli, el Etna y otros volcanes perdidos, y por el mar Egeo surgen, como capuces de olas, las dulces islas de Cimolos, Milo, Termia, Delos, Tera y Sifnos. Continuas olas gigantescas de fuego llegan a

los Campos Flégreos. Y por este atroz Cataclismo de la Naturaleza se sumió la Atlántida en la hueca profundidad de un mar Negro, que irrumpe a unirse instantáneamente, para un porvenir grandioso, al mar Mediterráneo.

# Apéndice: textos originales

Jean Richepin

## Cataclysme

Les signes du zodiaque n'occupaient point encore dans le ciel la place qu'ils y tiennent aujourd'hui depuis si longtemps, quand le préhistorique ancêtre des grands dévastateurs touraniens, le féroce et sage Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan, après avoir conquis les sept continents alors connus des hommes, arriva devant les portes adamantines qu'il fallait briser pour entrer dans la sacro-sainte capitale des Atlantes, suprême refuge et temple inviolé de toutes les lettres, de tous les arts, de toutes les sciences.

Aucune armée n'était réunie afin de défendre ces portes, ainsi l'ayant résolu le conseil des Anciens, à qui de méticuleux calculs avait amplement prouvés combien serait vaine toute tentative de lutte, même avec l'aide des machines de guerre les plus terribles et les plus sûres, contre ces millions toujours renaissants d'innombrables Nomades au galop, masse mobile et solide de chevaux et d'hommes ayant l'irrésistible poussée d'un ouragan de sable que chasserait devant lui le souffle même de l'abîme.

Mais le plus Ancien des Anciens attendait là, seul, chargé d'expliquer au conquérant pourquoi il ne fallait pas briser les portes adamantines, et certain de le convaincre, parce qu'il savait avoir à lui fournir des raisons plus irrésistibles encore que l'irrésistible poussée des Nomades, des raisons sans doute lettre morte pour ce troupeau de brutes, mais lettre vive à coup sûr pour leur chef, dont il connaissait la double gloire d'être tout ensemble le féroce Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan et Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan le Sage.

« Maître, dit-il, maître plus puissant encore que tu ne crois l'être, les Atlantes m'ont délégué vers toi pour t'apprendre

que non seulement leur sort, mais aussi le tien et aussi et surtout le sort de la terre entière, ta conquête, dépend de la décision souveraine que ta volonté va prendre à cette heure, devant ces fatidiques portes adamantines, et qu'ainsi ces portes sont en vérité, ô maître du passé, du présent et du futur, les portes de la Destinée elle-même.

» Sur les sept continents que tu as déjà soumis, tu n'as rencontré partout que des hommes pareils à ceux qui te suivent, farouches, à demi bêtes encore, et, seul parmi cette multitude barbare, seul grâce à un des nôtres, transfuge qui t'a instruit de nos merveilleux secrets, seul tu peux te douter de l'incalculable prix qu'ont ces secrets, dont nous gardons religieusement le trésor jusqu'au jour où les autres habitants de la terre seront capables d'en jouir.

» Or ce jour est venu, si cela te plaît, à toi le vainqueur, qui pourras mettre en œuvre ton incontestable autorité pour imposer d'un coup toute notre civilisation, et en faire profiter la planète entière, admirable et sainte besogne que notre très petit nombre nous empêche de tenter, et que certainement nous mènerions vite à bonne fin, comme ministres, organisateurs, éducateurs, par les lettres, les arts et les sciences, ayant pour appui et pour sanction ta force.

» Ce que sont chez nous ces lettres, ces arts, ces sciences, cette civilisation parvenue à son dernier épanouissement, les indiscrétions du transfuge qui t'a instruit ne sauraient t'en donner qu'une idée vague, de quelque haute intelligence que tu sois doué, et je te demande la permission de te l'enseigner moi-même aussi brièvement que possible, mais de façon toutefois à t'en faire bien sentir la gran-



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

deur, la perfection, sinon en les moyens, difficiles à expliquer aussi vite, du moins en les effets, évidents et miraculeux.

» Nous avons dompté tous les éléments et les avons réduits en esclavage, à peu de chose près ; nous exprimons les nuances les plus délicates de la pensée ; nous extrayons de la nature le beau et le traduisons sous des formes infinies ; et tout cela par des méthodes infaillibles ; et tout cela conservé en des instruments, monuments, livres, bibliothèques, musées, que rien ne pourra désormais abolir, rien, sinon une catastrophe astrale ou un cataclysme planétaire, hasard absolument imprévu alors, ce que nous jugeons absurde.

» Un seul cataclysme planétaire était à redouter, capable de ruiner toute notre civilisation, et contre lequel en conséquence nous nous sommes prémunis : c'est l'entassement des eaux dans l'Océan des Ténèbres blanches, et leur possible irruption engloutissante sous laquelle disparaîtrait soudainement la dernière grande île qui subsiste de notre antique et primordiale Atlantide, patrie sacrée où sont nées, où ont fleuri, où se perpétuent les lettres, les arts et les sciences, aujourd'hui dans leur forme définitive.

» Or, la haute, large, solide chaussée, semblable à un isthme de granit naturel, et par laquelle tu es arrivé jusqu'aux portes adamantines, cette belle route, si spacieuse que tes millions de cavaliers ont pu y développer leurs rangs sans en toucher les bords, c'est la digue que nous avons opposée à l'Océan des Ténèbres blanches, et qui le refoule sans effort en deux courants par où ses eaux rongeuses vont se perdre impuissantes dans l'Océan des herbes septentrionales, nid des futurs continents.

» Mais le cas était à prévoir, où l'Océan des herbes septentrionales, gros des futurs continents, viendrait à refluer un jour, faisant de la digue, au lieu de notre

alliée, notre ennemie ; et c'est pourquoi nous avons établi cette digue sur des pivots en diamant qui permettent de la disloquer par de subites brèches où les courants en retour puissent être déviés, au besoin, vers l'Océan des Ténèbres blanches devenu ainsi notre sauvegarde après avoir été si longtemps notre péril.

» Maintenant, ô maître de l'heure, écoute bien ce qui me reste à te dire, et puissé-je avoir parlé assez clairement pour que tu m'aies compris tout à fait, pour que la vérité t'apparaisse fulgurante, de ce que je t'ai appris en commençant, à savoir que de ta volonté dépend ton sort, le nôtre, et celui de la planète entière, à savoir que ces fatidiques portes adamantines sont non seulement les portes de notre sacro-sainte capitale, mais les portes de la Destinée elle-même !

» Le jour du reflux ramenant les eaux de l'Océan des herbes septentrionales à l'Océan des Ténèbres blanches, ce jour est loin de venir encore, et si à cette heure la digue se disloquait par ses subites brèches, ce serait l'irruption engloutissante sous laquelle disparaîtrait soudainement la dernière grande île qui subsiste de l'antique et primordiales Atlantide, et avec elle, dans ce cataclysme planétaire, s'aboliraient les Lettres, les Arts, les Sciences, les secrets merveilleux, la parfaite Civilisation dont nous sommes les dépositaires et dont tu peux être le propagateur.

» En même temps, ô maître, ne l'oublie pas, ton armée innombrable, tes millions d'hommes et de chevaux, et toi-même, toi, le grand, le superbe, le victorieux, le sage Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan, en même temps que nous, vous cesseriez d'être ; et ainsi, sur la terre que tu as conquise, sur les sept continents, dont changeraient d'ailleurs le chiffre et la forme, il ne resterait plus que des hommes farouches, à demi bêtes encore,



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

ayant à retrouver bribes par bribes, et combien lentement, péniblement, tout notre trésor perdu.

» Eh bien ! Ô maître du passé, du présent et du futur, pour que cet effroyable désastre ait lieu, pout t'enlever la gloire divine d'avoir été Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan le Civilisateur après lequel aucun civilisateur n'est plus possible, pour que ton nom même s'évanouisse, pour que jouent enfin les gonds du disloquement de la digue sur leurs pivots de diamant, tu n'as qu'à briser ces fatidiques portes adamantines, si tu es Celui qui le peut. »

Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan contempla fixement le vieillard au fond des

yeux, appela le plus stupide de ses guerriers et le contempla de même, compara le regard désenchanté de l'un au curieux regard de l'autre, se souvint de la vieille chanson nomade selon laquelle une nouvelle fleur trouvée vaut mieux qu'un ancien trésor gardé ; puis, parce qu'il aimait véritablement les hommes, lui qui savait par d'éternelles batailles leur donner la joie de vivre en les forçant toujours à agir sans prendre le temps de penser, le féroce Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan mit les éperons au ventre de son cheval, et sous les deux sabots de devant, ferrés d'étoiles, Hottaul-Khmourgouz-Nbéru-Khan le sage brisa les portes.

Teófilo Braga

## A submersão da Atlântida

Onde hoje tempestua inquieto o Ponto Euxino,  
Esse mar tenebroso, a que uma extinta raça,  
Num rumor peregrino  
De estranha maravilha,  
Chamara o Askhenaz, — existiu uma Ilha,  
País dos Antes... Baça,  
Confusa, obscura, triste  
Dos At-el-Antu a tradição persiste.

Então estava o mar de Azof e do Aral  
Ligado com o Cáspio; e os gelos do Norte  
Pairavam pelo areal  
Hoje estepes ardentes!  
E o cítico oceano enrolava frementes  
Ondas sobre ondas, forte,  
Circundando a grande Ilha a massa equórea infinda,  
Ogha chamada outrora, Oceano agora ainda.

A Atlântida circunda o mar que a retalha  
com internos canais, artérias fecundantes  
Que servem de muralha,  
Defendendo-lhe as bordas  
Das brutas incursões, contra as canibais hordas;  
E em paz os habitantes  
Do arquipélago vasto, em que há sete Cidades,  
Se ligam entre si contra as hostilidades.

\*

Dos soberbos Atlantes,  
Formava três Nações essa raça altaneira:  
Por filhos de Aloeus designa-se a primeira,  
Vivendo em paz segura;

Os Alóades têm dos campos a cultura;  
As malhadas do trigo inventaram também,  
A boa Ifimedea, a terra, é sua mãe  
Que os liberta da fome.

A outra raça audaz de Iápetos tem nome,  
Dentro em barcas de couro anda de leste a oeste,  
Nenhuma geração há que mais que ela preste,  
De luz expande rastros:



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

Dos filhos seus, descobre Atlas o curso aos astros;  
Menos fixa as Leis nascidas do costume;  
Prometeu molda o bronze, ao produzir o lume  
    Como um sidéreo fogo.

A par destes irmãos Epimeteu vem logo;  
Pela brandura e paz, nos corações ele ousa  
Subjugar a paixão sexual, impetuosa,  
    Dando ao casamento

Indissolúvel laço! á família o alento  
Com que o abrigo do lar se torna templo augusto.  
Os Ases vem depois, povo belo e robusto,  
    E de espíritos ledos;

Ao fatídico azar buscando-lhe os segredos  
De altas contemplações entregam-se ao encanto,  
Tentando alevantar á Natureza o manto,  
    Ver da máquina as rodas.

Cruzavam-se entre si estas famílias todas;  
Da árvor' do freixo diz cada uma ser nada!  
Do antigo nome de ASK, da árvore sagrada,  
    Vem os Eusk da Ibéria.

Haverá nesta crença uma explicação séria?  
Igual preocupação, aos Askenas da Frígia,  
A essa origem vaga, a esta gente dirige-a,  
    Na ideal genealogia.

Quem não sabe que o Fogo, outrora, o produzia  
A fricção entre si de dois ramos de freixo?  
O Fogo foi da Vida o misterioso entrecho,  
    Da Família alma quase,  
    E da Indústria a base.

\*

Esses soberbos Asi  
Não conhecem do céu as altas Divindades!  
E o supremo dom de harmonizar vontades  
Põem nos hinos seus — Palavra cadenciada.

Ao romper da alvorada  
Sempre em cada família era entoado um coro,  
Das mutuas afeições consagrando o decoro,  
E ao cair da noite alívio do trabalho.



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

Por um e outro atalho  
Se ajuntam de uma selva imensa nas clareiras,  
Da concórdia comum confessando-se herdeiras,  
Cada família á voz dos velhos patriarcas.

Agrupam-se as comarcas  
Em redor de uma lança espetada na terra,  
Kaizos chamada ou Quir; o nome ainda encerra  
Sentido de Poder, no símbolo eloquente.

Vivia a forte gente  
Dos At-el-Antu, alegre e ativa colmeia,  
Do trabalho industrial; e de riquezas cheia,  
Ignora a escravidão, porque as guerras detesta.

Os que brilham na festa  
Que em Us-Cárdia se faz, na capital entrando  
Tem de Gaizos o nome em honra do comando  
Da função social qualquer tempo exercida.

Ia ser destruída  
Dos Alóades esta ideal felicidade!  
Repelindo a noção de etérea Divindade,  
Provoca o humano senso a cólera divina.

Na cegueira os fulmina  
Dos Devas a vingança atroando nas alturas;  
E a morada feliz dos soberbos Asuras,  
Desses Raksh-Asas vis na memória das gentes  
Se afunda no golfão de crateras candentes

\*

Aproxima-se a hora horrenda do castigo!  
Eis prestes a rodar a chave dos abismos;  
Das grandes convulsões dos cegos cataclismos  
Renova-se o perigo!  
Das estepes do Norte avança truculento,  
O Cítico Oceano em vagas espumantes,  
Como para sorver, num aziago momento,  
O país dos Atlantes.

Na Cidade de Us-Gardia ajuntam-se os antigos;  
Proclamam entre si:  
«Grandes, feios perigos  
Caem sobre nós já! Que faremos? em breve,  
O Oceano a grande Ilha a engolir se atreve!»



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

Neste transe falou um Patriarca ás tribos,  
 Conhece as Tradições da Família dos Ribhos,  
 Da concórdia social conserva os hinos todos;  
 «Pela primeira vez, com piedosos modos,  
 Ao Oceanos por nós seja sacrificada  
 Branca vaca, a melhor que haja em qualquer manada».

Ali responde Essunn:

«Quando um desastre assola  
 O Imperio de Kem, o chefe na ara imola  
 Um filho seu! um filho! aquele mais querido!»

—Nunca! Nunca! —este grito é por mil proferido—.  
 Nunca a Terra, que a nós nos traz alimentados,  
 E dos avôs nos guarda os despojos sagrados,  
 Terá por nossas mãos de sangue o atroz labéu!  
 Se um invisível Ser, nos mares ou no céu,  
 Ou no imo da Terra em arrancos exangue  
 Quer pela salvação de nossos filhos sangue,  
 Se tem filhos tal Ser, a si os sacrifique,  
 E a estúpida sanha absurdo glorifique.

Tal falou Prometeu. De pronto conhecendo  
 Que implacável avança o desastre tremendo,  
 Imperioso volve:

«Entrai em vossas barcas,  
 Aos braços exige vigor, forças não parcas;  
 Para os montes de Khogh, que vedes no horizonte  
 Eil-o o Asilo! remai com destemida frente.  
 Os raios, os parcéis, os dilúvios escuros  
 Nestas barcas de couro afrontemos seguros».

\*

Nas barcas entram já as Famílias dos Asi;  
 Sobre a enchente que alaga a Ilha e a cobre quase,  
 Cada chefe de tribo em audaz singradura  
 A montanha do Cauc impávido procura.  
 Eram chefes Nuah, Xisuthros, Deucalião,  
 Oghyges, Belgemer, Vaiswata, Dwyan,  
 Que fundaram depois Nações civilizadas.

Navegam através das brumas mais cerradas;  
 E cada um foi ter da Cordilheira á falda,  
 E das ondas do Oceano abrigam-se na espalda.



## Parábolas arqueológicas: dos historias de la Atlántida

\* \* \*

Inda não cobrem bem as aguas a grande Ilha  
Da Atlântida, eis se eleva e pelo espaço brilha  
De fogo um torreão! de enxofre o ar inunda  
Um subterreo vulcão em que a Ilha se afunda.  
Da horrenda convulsão ficaram produzidos  
O Stromboli, o Etna, e mais vulcões perdidos;  
E pelo Mar Egeu, surgem como capelos  
De ondas, ilhas gentis de Cimolos, de Melos,  
Termia, Delos e Tera e Sifnos! Insanos  
Vão vagalhões de fogo aos Campos Flageanos.  
E deste Cataclismo atroz da natureza  
A Atlântida se abisma em oca profundeza,  
De um Mar Negro, que irrompe a juntar-se instantâneo  
Para um porvir grandioso ao Mar Mediterrâneo.

# Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista



Nota introductoria y traducción  
de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

La fantasía épica, que es como traducimos lo que en inglés se denomina *High Fantasy*, suele caracterizarse por la presencia y actuación de entes sobrenaturales, desde dioses hasta criaturas intermedias dotadas con capacidades sobrehumanas o, al menos, inconcebibles en los seres humanos. Aunque su manifestación tradicional nos parece más propia de la ficción maravillosa de raigambre folclórica o inspirada en el folclore, también la magia suele crearse un elemento imprescindible en la fantasía épica. Sin embargo, no siempre tiene por qué ser así atendiendo a las características y la historia de este género de ficción. Entendemos que constituyen el acervo de la fantasía épica «todas aquellas ficciones en prosa o en verso, dialogadas o no, con predominio del discurso descriptivo o del narrativo, que se caracterizan por ofrecer un mundo imaginario coherente y plenamente autónomo respecto a nuestro mundo, pues se trata aquí de fantasía inmersiva, sin personajes del presente que accedan a ese mundo secundario. Este se sitúa en un pasado legendario anterior a cualquier civilización actual. [...] De aquel pasado pagano se ofrecen, directa o indirectamente, su historia, su organización social y sus creencias de una manera que tiende a ser completa y coherente». Para ello, «un elemento común en la fantasía épica es la recreación de la mentalidad mítica y legendaria de las épocas an-

tiguas mediante la imitación ficcional de sus ritos, costumbres y mitos»<sup>1</sup>. Tal recreación no es caprichosa. Incluso en los autores más *pop*, subyace a la invención de los mundos imaginarios de la fantasía épica el conocimiento más o menos preciso de un trabajo científico previo realizado sobre todo a partir del siglo XIX.

A raíz de las labores de investigación de las ciencias humanas, han salido a la luz diversas mitologías de los pueblos de la Tierra y sobre las propias fundaciones históricas de la Teología de distintas religiones; se han emitido hipótesis sobre civilizaciones antiguas y su origen que la Arqueología ha ido probando con la materialidad de los artefactos descubiertos, que se añaden, matizándolas, a lo dado a conocer desde antiguo por la Historiografía; los estudios filológicos han ido desvelando los secretos de inscripciones y documentos, incluso de la vida cotidiana, que han permitido dibujar un panorama complejo y detallado de las costumbres y el funcionamiento de las civilizaciones de un pasado al que accedemos con la conciencia de que es un espacio temporal ya clausurado. En aquellas civilizaciones percibimos características persistentes hoy, pero que nos son ya esencialmente

---

<sup>1</sup> «Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, v. 2 (2019-2020), p. 194.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

ajenas, sobre todo porque sus religiones no son ya las nuestras. Habida cuenta del peso de la fe en el funcionamiento de las sociedades hasta la actualidad (incluso en países con alto número de no creyentes, es el calendario litúrgico el que dicta muchas de las fiestas de guardar, esto es, de vacaciones oficiales), el cambio completo de religión ha determinado, al menos en las regiones cristianizadas e islamizadas, una ruptura con un pasado indígena prestigioso y legendario, sea este faraónico, precolumbino o antiguo clásico, entre otros. Son la vida, las creencias y la historia de estas épocas ya cerradas las que son objeto no solo de la ficción llamada arqueológica, de la que la novela *Salammbô* [*Salambô*] (1862), de Gustave Flaubert (1821-1880), constituye una obra germinal, sino también de la épico-fantástica, que puede considerarse su equivalente imaginario. En aquella, los escritores recrean un mundo cuya existencia acreditan documentos y artefactos genuinos; en esta, crean un mundo que, inspirándose a menudo en situaciones históricas probadas de orden político, artístico y religioso, es básicamente una invención. Como tal, está más abierta que la ficción arqueológica a la manifestación directa, en el seno del universo ficticio, de entes y fuerzas sobrenaturales, en cuya existencia los antiguos creían, por lo demás. Sin embargo, la ficción arqueológica no siempre está libre de hechos contrarios a las leyes naturales, que se ofrecen como indudablemente ocurridos en un contexto perfectamente histórico. Por ejemplo, en un cuento de Jean Richepin [Auguste-Jules Richepin, 1849-1926] titulado «Le monstre» [El monstruo] y publicado en 1898 en *Contes de la décadence romaine* [Cuentos de la decadencia romana], el monstruo del título es un ser imposible en la realidad natural de entonces, pero participa en un combate gladiatorio romano normal sin que nadie se ex-

traña. Por otra parte, aquellos hechos contrarios a las leyes naturales tampoco aparecen siempre en la épico-fantástica, tal como demuestra un amplio acervo de ficciones ambientadas plenamente en países imaginarios, o al menos no localizados históricamente, y que presentan las características de civilización comunes en este género de ficción<sup>2</sup>.

Estas ficciones son fantásticas en la medida en que son ajenas a la realidad histórica, pero no son *fantasías fabulosas*, como lo serían aquellas que sí acogen sucesos o entidades imposibles en la naturaleza. Para distinguirlas de estas últimas dentro del conjunto total de la fantasía épica, se las podría considerar *fantasías realistas* porque su clase de verosimilitud es la racional, que se desprende de la plena observancia de las leyes naturales por parte de todo lo narrado y descrito, de manera que sus mundos ficticios son posibles en el universo en el que vivimos o, más bien, vivían nuestros ancestros paganos. Su grado de historicidad potencial es, en consecuencia, alto, pero si los autores prefieren que sus ficciones trascurren en países imaginarios, explícitamente

<sup>2</sup> Existe un tipo de fantasía épica que transcurre en un futuro hipotético o en espacios extraterrestres, pero las sociedades descritas no difieren de las terrestres en el período comprendido entre la aparición del Estado (*grosso modo*, en la Edad de los Metales) y la difusión de las religiones universales de índole teológica (esto es, articuladas alegóricamente en torno a conceptos abstractos, a diferencia de las articuladas en torno a unos seres míticos concretos que actúan a la manera humana, por ejemplo, el dios único de la mitología hebrea). Por ello, se excluyen las ficciones ambientadas en la prehistoria, que constituyen un tipo de ficción particular en el que las consideraciones evolucionistas acerca de la naturaleza humana en su medio predominan sobre las sociológicas en torno al comportamiento humano en un entorno ya artificial.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

te y con su propio nombre inventado (por ejemplo, Hiriót en el poema de 1879 de Àngel Guimerà titulado «L'honor real» [*El honor real*]) o implícitamente o sin nombre indicado, es tal vez porque la ficción arqueológica está muy ligada a una realidad histórica. En cambio, la fantasía facilita un distanciamiento cognitivo que no solo reclama una lectura activa a la hora de construir un mundo ficticio desde sus fundamentos, sino que también facilita la transmisión de un mensaje universal e intemporal, y desligado de cualquier marco histórico concreto. Un relato ambientado en la Roma antigua se contagia, por así decir, de las visiones personales y colectivas previas de aquella urbe, lo que determina en gran parte su configuración, tal y como sugiere la reiteración de motivos y lugares comunes (por ejemplo, el de la depravación moral, tan frecuente en la muy popular ficción arqueológica romana de la *Belle Époque*). En cambio, un relato ambientado en lugares completamente imaginarios, como los reinos e imperios de *Ptah-Hotep* (1971), de Charles Duits, y *El testimonio de Yarfoz* (1986), de Rafael Sánchez Ferlosio, es un espacio virgen desde aquel punto de vista, aunque luego se tiña, por ejemplo, de cierto orientalismo si así lo sugieren determinados detalles representativos del mundo ficticio de que se trate.

De esta manera, la fantasía épica realista tiende a aunar, por una parte, el atractivo del exotismo que entraña el hecho de que sus ficciones se desarrollen en territorios ajenos a la experiencia directa del lector coetáneo y a menudo dotados metonímicamente del prestigio cultural que sugiere su semejanza a civilizaciones artísticamente avanzadas como la egipcia, la mesopotámica, la grecorromana o la hindú clásica, y, por otra, el carácter de parábola sobre la civilización en general que tienen muchas de ellas. Su carácter

vago a veces, y siempre inventado, es precisamente lo que las hace representativas en términos generales, de manera análoga a cómo esos mismos rasgos de vaguedad e invención son los que facilitan en las parábolas evangélicas una lectura especulativa capaz de descifrar su significado moral subyacente. Este significado puede tener también carácter ético en la fantasía épica realista, pero su moral no pasa por alto el marco social, con todos sus movimientos colectivos que afectan a la actuación de los individuos, al tiempo que estos contribuyen a la configuración de su civilización, especialmente cuando se encuentran en una posición de poder que haga que sus decisiones tengan consecuencias, lo que genera una dialéctica permanente entre la voluntad personal y la presión comunitaria.

Entre los ejemplos de fantasía épica realista que presentan esta dialéctica, incluida su dimensión moral, pueden recordarse varios relatos hoy poco conocidos, pero tan bien escritos y planteados que se hace aconsejable recuperarlos. Concretamente, la oscuridad de su autor, probablemente un activista del movimiento obrero belga llamado Jules Noël que firmaba con el seudónimo de Jehan Maillart, ha sido seguramente un obstáculo para la difusión y el reconocimiento de su colección *Contes chimériques* [Cuentos quiméricos] (1895) como una de las obras maestras del cuento simbolista belga, y francófono en general, del que presenta modalidades diversas (fantástica en sentido tradicional, alegórica, especulativa y, sobre todo, épico-fantástica) con una prosa ornada y eficazmente expresiva al servicio de parábolas sugestivas, como la titulada «Le Triomphateur» [*El Triunfador*], con la mayúscula inicial que tiende a convertir a sus personajes en tipos universales. En este caso, se trata de un príncipe que regresa a su capital en un



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

desfile triunfal suntuoso, inspirado en los triunfos de la antigua Roma, pero exacerbados tanto en lo relativo al cruel refinamiento de su desarrollo como a su objeto. De hecho, el príncipe ha vencido y apisionado a todos los monarcas cuyos reinos rivalizaban con el suyo tras unas guerras en las que había dado muestras de una crueldad inaudita, con matanzas preferiblemente de mujeres y niños como forma de marcar para siempre la derrota y sumisión de los pueblos vencidos, así como el destino que podía esperar a quienes se opusieran a su mando.

Esta política prolonga la del padre muerto y se ajusta plenamente a los deseos de la reina madre regente, cuyo gusto por la violencia y el sadismo excluye cualquier diferencia de género en el ejercicio cruel del poder político. En cambio, el propio príncipe regresa de sus batallas con el mismo aspecto de efebo lánguido, sensible e inofensivo que había hecho temer a la madre que no estuviera a la altura del gobierno de una civilización que se afirma en el mundo mediante la guerra y el imperialismo. Su actuación bélica había hecho creer a todos, incluidos sus lectores, que su aspecto delicado, de ángel o de joven Alejandro Magno, ocultaba un alma digna de sus progenitores, pero su discurso final confirma, al contrario, la plena correspondencia entre su apariencia física y su fondo psicológico y moral. Su violencia aparece como un sacrificio de su reputación histórica personal en favor de la de los pueblos y monarcas sojuzgados, que se revestirán entonces de la categoría ennoblecedora de víctimas. Esta consideración históricamente positiva, que parece anunciar la que disfrutaban hoy las víctimas de verdad o de boquilla, cubrirá incluso sus propios crímenes, que seguramente no eran mucho menos graves que los del propio príncipe, cuya crueldad es voluntariamente exagerada precisamente para

garantizar su futuro mal nombre. De esta manera, unos actos moralmente atroces se convierten en la prueba de una postura ética incomprendida, pero esencialmente superior, que se sugiere que dará lugar poco a poco a un orden más pacífico y suave que el que antes imperaba, esto es, que aquel que él había llevado voluntariamente a su paroxismo<sup>3</sup>, dando así lugar a una interesante paradoja moral.

Desde otro punto de vista, también trata de paradojas morales «Povestea celui din urmă sfânt» [*El cuento del último santo*], relato del poeta rumano Ion Pillat que apareció en 1912 en un breve volumen de cuentos escritos en prosa poética que lleva el mismo título<sup>4</sup>. El personaje ahí designado es una figura de asceta que, tras dedicarse en cuerpo y alma al culto de su dios en las soledades, baja a las tierras donde viven los hombres para convertirlos a su doctrina y fe. Esta labor remite a la realidad histórica de los inicios del cristianismo, pero Pillat no indica que se trate de esta religión. El dios propio del asceta, al que alude como «mi dios» en minúscula, es seguramente uno de tantos que se adoran en los países innominados que visita, tales como los también innominados que residen en los cal-

<sup>3</sup> Queda confiada a la reflexión de los lectores de hoy si este príncipe presenta algún paralelismo con la figura del archivillano Adolf Hitler y con el hecho de que el concepto mismo de derechos humanos difícilmente habría podido adquirir circulación universal sin el conocimiento previo de los incalificables crímenes del régimen nazi contra los más débiles, como se da a entender por anticipado en el cuento de Jehan Maillart.

<sup>4</sup> La traducción se basa en su reedición crítica: Ion Pillat, «Povestea celui din urmă sfânt», *Poezii 1906-1918*, 1, studiu introductiv de Adrian Angheliescu, ediție îngrijită, tabel cronologic, note, tabele sinoptice și postfața de Cornelia Pillat, București, Eminescu, 1983, pp. 434-442.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

veros a que se alude al principio del cuento. Desde este punto de vista, el santo podría serlo, por ejemplo, de una religión similar a la hindú, en la que existe una arraigada tradición de ascetismo, así como la tendencia de convertir al dios elegido por el creyente en la divinidad suprema. La situación religiosa que se describe es, pues, sincrética, lo que no ha de extrañar en un período en que el orientalismo hinduista tenía numerosos adeptos entre los intelectuales europeos, sin que ello obstase a la explotación innovadora de la teología cristiana (así lo hace, por ejemplo, José Antich en su fantasía alegórica de 1904 titulada *Andrógino*), como hace el propio Pillat al hablar de un dios único que reside en los cielos y que se complacería en la represión de los instintos humanos naturales. Este dios hace al asceta rechazar con indignación y maldecir los dones que le ofrecen por pura bondad desde unos sencillos pastores hasta un joven acaudalado de la ciudad, pasando por una prostituta que le regala alojamiento y compañía. Su reacción, que los generosos paganos apenas entienden, les amarga, con todo, la existencia, pues les hace conscientes de una amenaza divina similar a la de los profetas y santos del judaísmo y del cristianismo. El asceta tampoco gana nada, pues su misión fracasa igualmente y, al darse cuenta de ello, vuelve a su desierto, del que no saldrá hasta transcurridos siete años para volver a llevar su mensaje a los hombres. Su mensaje es ahora el opuesto al anterior. Se ha convertido en una doctrina hedonista y atea que promueve el disfrute de las riquezas que se tengan, la negación del culto religioso por su inutilidad y el rechazo hacia el orden social imperante. Pillat lo describe, desde la perspectiva de las personas del común, como uno dividido en clases por motivos económicos en un nivel histórico correspondiente a las civilizaciones

antiguas, como es habitual en los mundos secundarios de la fantasía épica moderna temprana, pero del que están ausentes monarcas y dirigentes políticos, lo que confiere al cuento un aire de cierta cotidianidad, al modo de las parábolas evangélicas o, más cerca de Pillat, las proferidas por el Zaratustra de Friedrich Nietzsche, cuyo rechazo de la moral de esclavos cristiana podría estar queriendo emular el último santo inventado por Pillat. Pero, mientras el escritor alemán no expone las posibles consecuencias de seguir las prolijas recomendaciones de su profeta, el rumano las muestra siguiendo un procedimiento paralelo al de la narración de la primera salida del santo, también con tres encuentros que demuestran que su palabra, en vez de confortar y traer la felicidad, lo que consigue es perturbar y hacer sufrir. Tras este fracaso, regresa a la montaña de su retiro, donde vuelve a vivir ascéticamente, pero sin esperanza de que su dios le ilumine con la verdad. Por fin decide volver entre los hombres, pero como uno más, sin pretensiones de salvar el mundo.

Otros tres encuentros le permiten hacer el bien simplemente, disfrutando de la compañía de los demás, bendiciendo un amor condenado por las leyes comunitarias y hasta ofreciendo su vida en un acto de suprema generosidad. Es entonces cuando su ejemplo da fruto y recibe la iluminación tan anhelada. Con ello queda también expresada la paradójica ética de la parábola, pues es la renuncia a hacer proselitismo de su propia moral y sus creencias lo que los salva a él y al mundo. Predicar tan solo con el ejemplo le permite alcanzar el objetivo que se había fijado de traer la felicidad a la gente. Así se niega radicalmente el valor ético en la práctica tanto del dogmatismo religioso como de las teorías apriorísticas sobre la realidad y el bien personal y social. El último



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

santo es, al principio, una figura inconfundible de autoproclamado maestro moral y filosófico que eleva a categoría universal unas especulaciones inspiradas por sus propios prejuicios desde las alturas de templos y cátedras. Su prestigio posibilita que otros lleven dichas especulaciones a la práctica, con las consecuencias desastrosas que son de esperar cuando se imponen a la realidad los fantasmas de un lenguaje y una teoría desasidos de la observación de la sociedad y el contacto con los hombres sencillos. Sin embargo, el último santo es, como los sabios y filósofos antiguos, alguien que puede redimirse, porque es su ideal el que determina su vida. Por desgracia, al llamarlo el último santo, el autor afirma que ya no se verá en el mundo a alguien como él. Pillat sugiere que la adecuación íntegra del comportamiento del intelectual a su propia doctrina es cosa, por desgracia, del pasado. No habrá más santos y, si aparecen, peor para ellos, porque otros de su gremio se encargarán de *cancelarlos*, tal y como bárbaramente se dice y hace ahora.

Esta es la triste, pero verosímil historia que narra Alfons Maseras en su cuento «Benagissal, el profeta», cuya versión en catalán se publicó en el volumen titulado *Figures d'argila* [Figuras de barro] en 1927<sup>5</sup>, después de que viera en 1924 la

luz su versión en castellano<sup>6</sup>, con el título

preguntarse si unas circunstancias históricas comunes inspiraron ambas visiones desencantadas de la santidad en una sociedad difícilmente redimible.

<sup>6</sup> La versión castellana del cuento figura en el sumario de *Figuras de arcilla* (Biblioteca de Catalunya, Ms. 6580) que es una serie de traducciones al castellano de los cuentos catalanes de la colección, hechas probablemente por el propio Maseras (no figura nombre alguno de otro traductor). Esto sugiere que la versión catalana de 1927 era, para el autor, el original del cuento, aunque la propia versión castellana la precedió. De hecho, entre los papeles de Maseras custodiados en la Biblioteca de Catalunya se encuentra el manuscrito castellano de este cuento, de mano de este autor y con tachaduras y correcciones de este (Ms. 6591); también lleva correcciones a mano un mecanoscrito que transcribe dicho manuscrito (Ms. 6582). Es probable, pues, que se trate de un cuento que Maseras hubiera escrito primeramente en castellano. Este indicio se funda, entre otras cosas, en la mención «Inédito para *La Nación*» que figura en la primera edición del texto en ese diario bonaerense *La Nación* (23 de marzo de 1924, p. 5), cuyo texto reproduce exactamente el mecanoscrito mencionado. Por ello, no parece que hubiera sido una traducción no firmada hecha por Joan Torrendell (1869-1937), amigo de Maseras que ya había traducido al castellano otros textos catalanes de este para ese mismo periódico. El texto se reprodujo a continuación, con pequeños cambios, en la revista barcelonesa *Lecturas*, IV, 38 (1924), pp. 727-732, con el mismo título que en *La Nación*, esto es, «Benagissal el profeta». Este no lleva coma en la primera página del cuento, pero sí coincide con el título catalán en los encabezados de las páginas. Como esta versión de *Lecturas* no se ha reeditado ni se encuentra en línea, se reproduce abajo, previa modernización ortográfica y con indicación en nota de las variantes de la versión de *La Nación* (LN). Conste mi agradecimiento a la Biblioteca de Catalunya y a su personal por las facilidades que me ofrecieron para llevar a cabo mi investigación, así como a la investigadora Montserrat Corretger, quien fue la primera en rescatar la figura literaria de

<sup>5</sup> Como el cuento no se ha reeditado ni se encuentra en línea, sigue en apéndice su texto procedente de la edición original: Alfons Maseras, «Benagissal, el profeta», *Figures d'argila*, Barcelona, Biblioteca Literària, 1927, pp. 145-155. Puede ser interesante a efectos de la historia de la fantasía épica panlatina que, entre las fechas de las dos versiones lingüísticas de este cuento de Maseras, se publicó en castellano un relato de Huberto Pérez de la Ossa que tiene un asunto análogo y presenta similar planteamiento literario. Su título es «El fratricidio del santo» y figura en el sumario del volumen de narraciones *Veletas* (1926). Cabe



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

de «Benagissal el profeta». Las bellas ilustraciones de Joan Llaverias (1865-1938) que acompañan esta versión sugieren una ambientación orientalista del relato, ya que los personajes dibujados aparecen con lenguas barbas y vestimentas de aire judaico antiguo, mientras que la arquitectura y la decoración representadas recuerdan el estilo de Babilonia y la Persia aqueménida. Así se subraya un exotismo geográfico e histórico ecléctico que el texto mismo explota, pero de manera mucho menos específica. Si bien nombres de personas como el del rey Otoniel o el juez Darconías suenan a hebreo, se trata de palabras inventadas, igual que Jaralad, el reino en que se juega el destino del profeta Benagissal, nombre también imaginario. Estas denominaciones responden a un proceso de invención onomástica y topónimica propio de la fantasía épica, que contribuye a situarla también en este caso en un universo ajeno al documentado por la Historia. Este aspecto lo subraya Maseras al indicar desde el principio que no se tiene memoria de la geografía de aquel reino, aunque luego atribuye el conocimiento de aquellos nombres a crónicas de tiempos remotos, con lo que pretende añadir cierto efecto de historicidad a lo contado.

A diferencia de los tratamientos simbolistas de su materia por parte de Maillart y Pillat, Maseras despoja de toda alegoría a su parábola política, cuya expresión narratológica y estilística, con un lenguaje elegante pero mucho más sobrio (y menos poético) que el empleado en la prosa de aquellos dos autores, guarda mayor correspondencia con los modos de escritura del realismo tradicional. Escenas como la de los niños que, en sus juegos, descubren la mazmorra en que ha quedado olvidado

---

Maseras con una sólida base en la documentación conservada de este.

el profeta protagonista y los diálogos que aquellos mantienen con este denotan una buena capacidad de recrear comportamientos y palabras que resultan creíbles, aunque la situación sea fabulosa dentro del respeto a las leyes naturales. Fabulosa es, por ejemplo, la propia figura de Benagissal, que se dirige a su rey, al modo de los profetas hebreos, no para reprocharle su desobediencia a la divinidad, sino para recordarle que solo renunciar al fasto de su corte y a la diferencia entre la vida muelle de los nobles y la aperreada del pueblo llano era lo que podía atajar el descontento popular. Esta conciencia sociopolítica suya, que es además puramente laica, lo separa fantásticamente de sus modelos históricos, sobre todo bíblicos. También es fabuloso que el rey, tras haber dictado pública sentencia de muerte contra él, lo deje vivir, aunque encarcelado y oculto. Por eso nadie se acuerda más de él cuando se desata y triunfa la revolución que acaba con el antiguo régimen, sustituyéndolo por otro, aparentemente más democrático, dirigido por un triunvirato de jueces supremos. Cuando los niños les comunican a estos que han visto a un hombre encerrado en las prisiones del palacio real, ya vacío, deciden dejarlo allí, sin que nadie más se entere, hasta que el hambre y las ratas les quiten el riesgo de tener que lidiar con un profeta popular y, sobre todo, íntegro, que podría criticar sus decisiones como lo había hecho con las del rey y soliviantar de nuevo al pueblo contra los nuevos gobernantes, sin los escrúpulos morales que habían influido, pese a todo, en el antiguo monarca, llevándolo a no ejecutar a Benagissal. Los amigos del pueblo, que se sirven con gusto de la gente armada, llevan a la práctica una *realpolitik* ayuna de ética, lo que no augura un régimen mejor que el anterior. Cuál será el curso de este nuevo régimen lo han de imaginar los lectores, aunque el hecho



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

de que la memoria de Benagissal se conserve sugiera que su rectitud tuvo escasos sucesores. Tampoco invitan al optimismo las analogías con tantas revoluciones del mundo real, con todo su cortejo de ejecuciones, entre otros, de escritores y pensadores creídos disidentes u obstáculos al ejercicio de una tiranía que, al menos durante un tiempo, se reveló como más letal que la de los monarcas anteriores. Maseras no exime en absoluto de responsabilidad al imaginado por él, que ha escuchado a su corte en vez de considerar las justas reivindicaciones del pueblo presentadas por Benagissal, pero ello no le impide tampoco observar que los liberadores y protectores del pueblo no se guían más que por su propia ambición de poder. Es la vieja y eterna historia de la política, que Maseras nos vuelve a contar mediante una parábola épico-fantástica original que, sin acusar regímenes reales en concreto y escapando así al riesgo de la propaganda a favor o en contra, torna lo fabuloso en tristemente fiel a la realidad de ayer y de hoy, especialmente en los países víctimas del populismo de cualquier signo que se dejan llevar por promesas y cantos de sirena en pos de un paraíso social que nunca llega, mientras que el infierno político se hace bien presente.

Este sueño de un porvenir mejor que acaba siendo una pesadilla constituye el motivo principal de «As cavernas do vento Sul» [*Las cavernas del viento sur*], otra parábola exótica algo posterior que uno de los periodistas más reputados del Brasil de la primera mitad del siglo XX, Humberto de Campos (1886-1934), publicó en 1932 en un periódico de Río de Janeiro<sup>7</sup> y recogió en un volumen misceláneo de crónicas periodísticas y cuentos titulado *Lagartas e libélulas* [Lagartijas y libélulas]

<sup>7</sup> Concretamente, en *Diário Carioca*, v, 1230 (11.8.1932), p. 1.

(1933)<sup>8</sup>. En la primera versión publicada, precede al relato la cita de un pasaje de Heródoto en que este cuenta de manera muy sintética la historia de los psilos, un pueblo legendario que habría perecido en el desierto de Libia tras resolver ir a combatir el viento que cegaba sus pozos, pero este los sepultó en la arena. Campos amplía el sucinto informe griego y lo expande, universalizándolo a la manera épico-fantástica simbolista, si bien la escritura de Campos es plenamente novecentista, con discretas figuras retóricas que animan un discurso ficcional muy semejante al de los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges, a cuyo estilo recuerda el de este relato brasileño, sin que ello signifique que existiera influencia alguna del brasileño en el argentino. Era simplemente una de las estéticas de la época.

La amplificación operada por Humberto de Campos se realiza mediante la transferencia de la acción a un mundo secundario localizado en un Desierto, con mayúscula inicial, en el que se adentra una tribu innominada que tiene sus propios dioses. Esta no se identifica expresamente con los psilos y tampoco cabe hacerlo con los árabes, el pueblo del desierto por excelencia en el imaginario de los pueblos de cultura europea, ya que el único nombre que se indica es el de un anciano y, como tal, autoridad, llamado con el nombre de Saúl, como para evocar la peregrinación bíblica de los hebreos como

<sup>8</sup> El texto de la traducción sigue el de una reedición de este libro: Humberto de Campos, «As cavernas do vento Sul», *Lagartas e libélulas*, Rio de Janeiro – São Paulo – Porto Alegre, W. M. Jackson Inc., 1954, pp. 159-163. A falta de una edición académica moderna y de un texto digitalizado de esta versión en volumen, reproducimos en apéndice el texto portugués original con la ortografía modernizada, añadiendo el epígrafe de la edición en el *Diário Carioca*, a título informativo.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

análoga a la emprendida por las tribus ficticias y, al mismo tiempo, resaltar implícitamente sus diferencias. Mientras que el mítico éxodo de Egipto había sido forzado y los hebreos no buscaban sino una tierra fértil donde asentarse, la tribu de Campos se aparta también del móvil indicado por Heródoto para sus psilos (vengarse del viento del desierto por haber cegado sus pozos) al señalarse desde la primera línea que esa tribu imaginaria vivía en un lugar donde no carecía de nada para su subsistencia, pero que su expedición al desierto se debía a su deseo de explorar los límites del territorio que se ofrecía a sus ojos, codiciando su conquista y colonización. Sin embargo, la expedición es un desastre, porque lo que encuentran es solo el desierto. Pero, en vez de regresar, cavan cisternas, cazan lo que pueden, perseverantes en su empeño incluso cuando las tormentas de arenas arruinan una y otra vez el pobre fruto de sus esfuerzos. Alcanzado ese punto, el anciano Saúl los convence para que no intenten hallar el camino de vuelta y, en vez de ello, se dispersen en busca de las cavernas de donde sale el Viento, ahora escrito con mayúscula inicial para expresar la categoría de maléfico ente sobrenatural y tal vez divino, a la manera del paganismo ficcional épico-fantástico. El resultado de ese combate será seguramente el mismo que el historiado por Heródoto, pero el autor brasileño prefiere cerrar su parábola con un final abierto, antes de desarrollar, en forma de breve ensayo tipográficamente separado de la narración, uno de los posibles significados de esta.

Según su propia interpretación, las tribus que luchan contra el Viento Sur son una metáfora de los pensadores que, en su afán por conocer la causa última de los males humanos para afrontarla, se embarcan en reflexiones que los llevan más allá de lo materialmente cognoscible,

perdiéndolos en los desiertos infértiles de las quimeras especulativas de imposible aclaración definitiva. Sean estas quimeras de orden metafísico o teológico, Campos sugiere mediante la narración, sobre todo en el pasaje en que el anciano convence a la tribu de adentrarse más aún en el desierto hasta llegar a las cavernas del Viento enemigo, que las quimeras de los pensadores no se quedan en la esfera de las ideas, sino que tienen consecuencias en la vida de las personas, cuando la especulación se convierte en teoría que ha de llevarse a la práctica para solucionar todos los problemas, incluso los irresolubles. Sin embargo, una perspectiva distanciada, como la adoptada por el narrador objetivo del cuento, sacaría a la luz las aberraciones a que conduce la realización de una doctrina que, para el pueblo que comparte una determinada cosmovisión ideológica, sea esta religiosa o de otra índole, se reviste con el prestigio y la autoridad de sus clases reflexivas, los ancianos de la tribu ficticia de Campos y de numerosas sociedades tradicionales, o los clérigos, filósofos, profesores e intelectuales de las grandes civilizaciones antiguas y modernas. Por uno que, como el último santo de Pillat acabe renunciando a la manía de salvar el mundo mediante las más variadas y disparatadas doctrinas, ¿cuántos no han acabado coartando la libertad y la dignidad de la persona con hogueras inquisitoriales, matanzas y campos de concentración en nombre de un supuesto bien común, previa alienación ideológica tanto de los de arriba como de los de abajo? Frente a tales pretextos, el ejercicio puro del poder por el poder como lo hacen los soberanos combatientes del cuento de Maillart tiene al menos la ventaja de no ser hipócrita. En un caso u otro, lo que se desprende claramente de estas parábolas es que la fantasía épica, pese a lo exótico de unos escenarios que una crí-



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

tica pedestremente adepta del *realismo* podría considerar indicios de escapismo, ofrece amplio campo para la reflexión y que esta, al menos en la esfera cultural panlatina, es trágicamente lúcida. El realismo del tipo de fantasía épica que ilustran

estos ejemplos representativos lo es también moral. Incluso cuando existe una especie de eucatástrofe, como la sugerida en «Le Triomphateur», se trata de una literatura del desengaño o, en otras palabras, de la verdad que nos hace libres.

Jehan Maillart

## El Triunfador

Tras haber vencido a todos los Reyes, sus vecinos a quienes había declarado la guerra, al día siguiente mismo de su coronación en la ciudad santa de Hardahán, se puso a la cabeza de su ejército victorioso y marchó hacia su capital. A su paso, las naciones arrodilladas estallaban en ardientes aclamaciones, espantadas por el nuevo amo que acaba de revelarse, porque había sacado cruel ventaja de su victoria y su endeble brazo pesaba duramente sobre los pueblos. Para realzar la gloria de su bárbaro triunfo, arrastraba en su séquito a la lamentable hija de los Príncipes, sus antiguos rivales, a quienes había desposeído y cuya corona había roto. Luego venían los rebaños innumerables de soldados hechos prisioneros en las batallas libradas en las que la fortuna los había traicionado, pues no había perdonado sino a los varones: había ordenado que pasaran a cuchillo a las mujeres, los niños y las vírgenes, complaciéndose de forma evidente en exasperar el odio y la rabia de los vencidos mediante una inútil crueldad. Marchaba, tranquilo y sereno, a la luz de los incendios que había ordenado y que le hacían una aureola de gloria feroz. Sus capitanes, orgullosos de tal Rey, cabalgaban a su lado, radiantes y triunfantes, porque les había dejado generosamente el rico botín de los desgraciados a quienes habían exterminado por orden suya. Y, sin embargo, incluso en el resplandor de esta gloria parecía entristecido y su bello rostro permanecía melancólico. Los pueblos sojuzgados que se inclinaban ante él se preguntaban con sorpresa y asombro si se trataba verdaderamente de aquel cruel victorioso que los había hecho temblar. Sus ojos juveniles no reflejaban sino la dulzura y de ellos parecía desprenderse la bondad como de una fuente

fresca. ¿Era él el Carnicero de quien solo se hablaba en voz baja y cuyo nombre no se atrevían a pronunciar las madres? ¿O bien el peso de sus abominaciones ya sobrecargaba su joven alma y secretos remordimientos perseguían al altivo vencedor? Su silencio sorprendía a los soldados, porque sus aclamaciones entusiastas no le mudaban el rostro y la misma tristeza no dejaba de envolverlo con su manto real. Entonces se hablaron en voz muy baja; sin duda pensaba en su madre, la vieja Reina de ojos de águila, que lo había impelido a esas expediciones lejanas y que, en esa alma de niño cuya bondad de paloma la había asustado tantas veces, había querido verter el veneno feroz del odio. Se acordaban, en efecto, de haber visto jugar de pequeño, pálido y blanco entre los lirios del jardín del Palacio, a quien ahora escoltaban en el ardiente triunfo. Y la muerte de una de esas flores, que él amaba, lo volvía lánguido durante horas y, más de una vez, el Rey, su padre, había pensado con amargura que su hijo no sería digno de él ni de su raza. ¡Cómo se había equivocado el rey glorioso!

La fuerte espada de los antepasados no había flaqueado en su mano y debían estar orgullosos de él, y sus cenizas habían debido de estremecerse en sus tumbas al ruido de sus victorias. ¿De qué podía quejarse y por qué esa tristeza y ese desánimo que parecían acrecentarse según iban acercándose a la vieja capital? Los jefes se inquietaron entonces. Creyeron que las alegrías del glorioso triunfo habían quebrado el alma aún endeble del Rey. ¿O bien era la idea de volver a ver la vieja águila que allí lo esperaba, temiendo no haber cumplido lo bastante con sus exigencias?

Podía estar tranquilo: ¡estaría orgullosa de su hijo!



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

Pronto se dibujó en el cielo encendido, en la gloria del Sol, la ciudad inmensa, con innumerables palacios cuyos mármoles reflejaban el oro de las torres en su oriental palidez.

Ante ellos se presentaba el cortejo de sacerdotes, vírgenes y antiguos héroes que venían a traer a los guerreros los homenajes y los presentes reservados a los vencedores. Seguía el populacho, que lanzaba aclamaciones formidables que les llegaban como el ruido del oleaje inmenso de los mares, feliz como estaba por haber encontrado por fin unos amos soberbios ante quienes poder inclinarse.

Entraron por la gran puerta triunfal reservada a los vencedores, mientras que, en las cuatro esquinas de la ciudad, los cuatro heraldos anunciadores de las victorias, con el pecho hinchado como una colina, soplaban en sus trompas resonantes de oro, que lanzaban bien lejos, por encima de las montañas santas, la noticia de la llegada. Y entonces se vio bajar de sus montes inaccesibles a los extraños habitantes de las cavernas, que no las habían abandonado nunca, y a los pastores indómitos que habían descuidado sus rebaños por la curiosidad de ver de cerca el astro deslumbrante que se elevaba y al que anunciaban tan ardientes clamores.

El triunfal cortejo llegó por fin al Real Palacio de torres innumerables y en cuyos escalones, con su mano enflaquecida apoyada en el pescuezo leonado de su tigre favorito, esperaba la reina, madre del héroe que el pueblo aclamaba. — Esperaba llena de orgullo, envuelta en su largo vestido de púrpura sangrienta, gozosa de volver a ver al hijo cuyas gloriosas victorias dilataban su vieja alma. — Y recordaba sonriente las inquietudes de antaño, cuando gemía al verlo, soñador y tan endeble, jugar entre las flores pálidas de los jardines. Recordaba los reproches amargos e irritados del Rey, su esposo. ¡Qué

pena que no estuviera él allí ahora! — Porque era su obra, de ella, ese héroe que regresaba rojo de gloria, superior a todos los de su antigua raza. — Se deleitaba en su venganza, pensando en los enemigos hereditarios que él había domado finalmente y que le traía sin duda encadenados, como una presa que ella iba a sentir palpar bajo su ancha mano.

Llegó al fin, pero la inquietud embargó todo su ser cuando leyó en su rostro la terrible tristeza que no lo había abandonado y que las aclamaciones de la idólatra multitud no habían podido disipar. Reconoció el sello antiguo que había marcado desde su infancia su joven frente y cuyo origen había buscado ella en vano. Sin embargo, pensando en los ruidos de las luchas pasadas y en los terribles castigos infligidos a los derrotados por el implacable niño, pronto se tranquilizó y se entregó por entero a la alegría. Y sintió su corazón retumbar de dicha sobrehumana cuando vio el triste desfile de los Príncipes rebajados que se inclinaban ante ella y besaban con humildad los pliegues del vestido que ocultaban sus pies bárbaros. Entonces, mientras los observaba con un desprecio cruel, se imaginó los suplicios que les haría sufrir. Y su corazón se dilataba de senil orgullo al pensar que los tenía, a esos hombres antes adorados como Dioses, en su femenina y fuerte mano.

Entonces, imaginando los gozos futuros, miró a su hijo, enternecida de pronto:

—¡Oh, mi rey; oh, hijo mío! —exclamó, y su voz áspera y envejecida sonaba como una trompeta rota a fuerza de resonar en las batallas—, ¡gloria a ti que regresas a este palacio, cuyos muros temblarán a partir de ahora al sonido de tu voz, cubierto del manto ilustre de los guerreros! ¡Sabía que vencerías y que la sangre pura de los viejos Reyes, tus antepasados, no



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

había palidecido en tus nobles venas! Estaba segura de ti. Y mi viejo corazón se ha estremecido al oír contar las épicas victorias y los castigos esperados que las han coronado, estableciendo así para siempre sobre tus enemigos sojuzgados tu Derecho, desde ahora irrevocable.

Y, levantando los brazos, de los que caía en pliegues amplios y majestuosos la roja púrpura, parecía invocar como testigo al Sol, hermano de los Reyes, que la hacía resplandecer como una sacerdotisa, bajo la iluminación de los fuegos del Santuario.

Entonces, los Reyes vencidos inclinaron más tristemente la cabeza, porque presentían las venganzas futuras. Pero el Rey-Niño extendió lentamente la mano y habló así:

—¡Oh, Reina! ¡Mal conoces mi corazón y su bondad! Cuando, siguiendo tu deseo e impelido por ti, llevé la guerra a los Reyes vecinos míos que rechazaban pagarme tributo, me embargaba, lo sabes, una ciega piedad por el Pobre y el Débil. Pero, con las primeras victorias reportadas, la

luz se hizo en mi alma. Y vi que no podía perdonar, que mi árida piedad no habría servido más que para hacerles aparecer ante los siglos futuros, esos jueces inmortales, cubiertos del oprobio de una vil derrota. Y cuidé de su gloria... sacrificándoles la mía. Haciéndome, mientras me estremecía de horror, su verdugo, incendié sus ciudades, exterminé a sus mujeres y sus hijas, porque así era la ley suprema del destino. Rompí sobre sus cabezas ensangrentadas la brillante corona, ya demasiado pesada para ellos, para que, ante el legendario porvenir, pudieran resplandecer rodeados de una aureola nueva. Así les devolvía una cien veces más bella y luminosa que la que les había arrebatado. Pero ahora lloro mi gloria desaparecida, porque la imagen del triste vencedor pronto se perderá en la noche, cuando la suya ascenderá como una estrella preciosa a los grandes cielos lejanos.

Y el Triunfador calló, mientras que los Reyes vencidos alzaban hacia él miradas de agradecimiento en las que acababa de abrirse, como una flor divina, la Esperanza.

Ion Pillat

## El cuento del último santo

Había vivido en la soledad de las montañas entregado en cuerpo y alma al dios al que rezaba, pero cuando nació la primavera lo embargó una gran alegría. Entendió que, electo entre los electos, sería el último santo que llevara la palabra fértil para la salvación del mundo. Abandonó su apartamiento y se puso en camino hacia oriente.

Bajó entre bosques de hojas nuevas, que mecía el viento, a un valle sombreado por los castaños. De la piedra a un chortal de madera manaba el agua, que llenaba un cántaro, se derramaba más abajo y en ella se abrevaba un rebaño de ovejas. El dueño del rebaño, la dueña de la tina, en su mutua inclinación, habían olvidado sus bienes, pero, al divisar al viajero, el pastor se le acercó mientras sacaba del zurrón pan caliente, requesón y miel:

—Forastero —le dijo—, los dioses de los calveros te bendigan los alimentos, porque ellos nos han dado la miel luminosa. El pan lo ha fermentado mi amada y el requesón lo he hecho yo.

Y la muchacha, trayéndole agua pura, le dijo:

—Forastero, con él he sacrificado un cabrito al dios de esta fuente; bendita sea tu bebida.

Entonces el último santo, enojado, agarró el cántaro y lo arrojó a las piedras del camino y, cogiendo las provisiones, las tiró.

—Terrible y sin remedio es vuestra locura —gritó él—. No hay más que un solo dios; frente a él han perecido los dioses mentirosos como las estrellas de la noche cuando sale el sol. Él no desea sacrificios manchados de sangre, sino que pide nuestras almas. En verdad os digo, condenados quedarán para siempre los insensatos que aman seres efímeros de barro.

Al oírlo, la muchacha rompió a llorar.

Con los ojos arrasados de lágrimas

permanecía el muchacho, que no entendía por qué les había matado la felicidad.

Él, continuando su camino, llegó a las murallas de una ciudad blanca, a la orilla del mar sonante. Al entrar por la puerta en la ciudad, se encontró con un mozo vestido de seda adornada de piedras preciosas. Tras él venía una joven extraordinariamente bella; seguían cuatro moros con turbantes trenzados que llevaban a la espalda toda clase de riquezas desconocidas y dos, adelantándose, empujaban con la palma a la muchedumbre para abrirles camino. Y como el ermitaño, pasmado como alguien que había vivido apartado en la soledad, embarazaba el paso, los moros arremetieron contra él para echarlo a un lado. Pero, deteniéndose, el joven dijo:

—Forastero, como así muestra tu traje, sé bienvenido a la ciudad y que los dioses te sean propicios. Hoy me han traído las naves dádivas allegadas en riberas lejanas y una doncella esclava más hermosa que la luz.

»Bendito es el día de hoy.

»Quiero que todos se alegren conmigo y tú, forastero agradable a mis ojos, dime qué deseas y satisfaré tu deseo. Tengo vestimentas muy caras; con ellas te podrás vestir. Tengo casas de cristal con árboles alrededor, de manera que crees estar en un jardín; en ellas te voy a hospedar, y muchachas cimbrenas bailarán con ramas de avellano meneando el cuerpo y los cantantes tocarán instrumentos de cuerda para ti.

Entonces, tomando monedas de oro de cajas de leño de rosa, el joven las lanzó a la muchedumbre que se había reunido en torno y se acercó al último santo para conducirlo, apoyando sus pasos, hacia sus mansiones. Furioso, el santo le respondió diciendo:



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

—Terrible es tu locura y sin remedio, rico en bienes efímeros, mejor me asemejaría a los mendigos de las murallas de la ciudad que a ti, ciego con ojos para ver y que no ves.

»Uno es el dios que reina en los cielos. En su pensamiento es nuestro mundo un instante y tú, condenado, entre dos eternidades has elegido el instante, perdiendo para siempre la vida eterna.

Al oírlo, el pueblo empezó a reírse como de alguien con poco seso, pero el joven, callado, lloraba, sin entender por qué le había matado la felicidad.

Más adelante, fuera de la ciudad, en el camino había alguien desnudo, emporcado de polvo, cubierto de las llagas de la enfermedad, que gemía de sufrimiento y miseria, y quienes pasaban le tiraban una moneda de cobre. Entonces el santo, inclinándose ante él como ante una imagen, dijo:

—Felices los pobres en la tierra.

Pero el mendigo respondió:

—¿Por qué te burlas de mí? Dame la debida limosna y que los dioses te lo paguen.

Pero él no tenía para darle ni monedas de cobre ni monedas de plata, sino solo la palabra fértil en salvación.

Con ojos llenos de dolor lo miraba el mendigo y el último santo se alejó como puesto en fuga.

Atardeció. — Una gran paz reinaba en los senderos serpenteantes, en los setos vivos de escaramujos en flor; cantaban las fuentes ocultas en la hierba tierna y por la lejanía se abría paso un ruido de esquilas. Y, en todas partes, su palabra engendraba sufrimiento. Al anochecer llegó a una ciudad edificada al pie de una colina. Centinelas impedían que nadie penetrara en ella tras ponerse el sol. Cuando vagaba sin techo para guardar su descanso, se le acercó una mujer:

—Forastero, es tarde; no vas a encon-

trar posadas y aquí los hombres no son hospitalarios. Ven, sé el dueño de mi pobreza. Mi bien es mi cuerpo y los viajeros me lo compran desde mi infancia; a ti te lo regalo gozosa.

Frunciendo el ceño, la arrojó de sí, reconviniéndola por su vida, alabando las doncellas benditas ante quienes se abrirán las puertas celestes.

Ella se marchó llorando sin entender por qué el primero a quien no le vendía su cuerpo la rechazara condenándola.

Lo embargó un temor inexplicable y se inclinó ante el dios de su alma:

—Señor, apiádate de tu siervo e ilumínalo. Se ha hecho de noche en la tierra, una sombra pesa sobre mi alma, porque he lanzado la semilla de tu fruto y de ella solo nace dolor.

Se volvió a la soledad de las cumbres harto elevadas.

Siete años vivió apartado, consagrando el alma y el cuerpo al dios al que rezaba, pero cuando entendió que en él residía la palabra de la verdad para la felicidad del mundo, abandonó las montañas y se puso en camino hacia occidente.

Bajó por los bosques tres días y llegó a un río que corría entre trigales.

Por el agua venían naves cargadas y los bateleros cantaban mientras desplegaban las velas rojas.

En los calveros, los pastores, recostados en el tronco de las hayas, tocaban el caramillo; los hombres, mientras segaban el trigo de las mieses, se regocijaban de su trabajo. Más adelante, en un altozano se levantaba la mansión señorial, con un porche y un saledizo ancho de chilla. El dueño de la hacienda le salió al paso y lo invitó a entrar según la costumbre del país. El forastero aceptó la hospitalidad de buena gana, pero, al entrar en la casa, se asombró de verla sin adornos, igual que la cabaña de alguien del común.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

—Hombre rico —dijo—, vives con privaciones teniendo trigales, rebaños y naves en gran número. Grande es tu locura y sin remedio. En verdad te digo, la vida es breve y la muerte nos acecha. Te consideras feliz sin conocer las cosas buenas del mundo.

La sonrisa se borró en la mirada del huésped al oírle estas palabras. Hizo llamar de prisa a los capataces; a uno lo puso al mando de los segadores, a otro de los pastores y a otro más le confió los bateles con sus bateles, con la orden de que llenaran las estancias de monedas de oro pesadas.

Desde entonces y cada día llegaban a la mansión, con collares de campanillas al pescuezo, las mulas que le traían sus bienes en sacos y arcones ferrados.

Derribó los edificios de piedra y erigió otros de mármol puro, dispuso jardines nunca vistos, ocultó su cuerpo bajo sedas, trajo hermosas siervas para su deleite, pero no estaba satisfecho. Seguía anhelando otras riquezas y otros cuidados que lo ocuparan; se había desvanecido la paz de su corazón. Dijo al forastero, que partía dándole las gracias:

—¿Por qué me has matado la felicidad?

Y el último santo se marchó, lleno de desasosiego.

Por donde pasaba, los hombres, bajo el ardor del sol de verano, sufrían por llenar de oro los sótanos abovedados, maldiciendo su sino, y él cantaba en vano las canciones de antaño.

Bajando por el camino, llegó a una fuente que manaba entre adelfas. El cielo se reflejaba en el agua y con el cielo se salpicaban un zagal y una muchacha, que reían inocentes.

Al divisar al viajero, lo invitaron galantemente a refrescarse y a saciar su sed. El desconocido habló:

—Os digo que estáis locos, porque os alegráis y no sabéis lo que es la alegría;

no conocéis el amor, ni tampoco el estremecimiento del deseo. Breve es el tiempo; coged hoy sus frutos, mañana será demasiado tarde.

Al oírlo, se turbaron las miradas del muchacho. Ansioso, tomando los labios de su compañera, los mordió al besarlos hasta hacerlos sangrar, y ella, lastimada, rompió a llorar. El llanto sacudió su tierno pecho y el muchacho, compungido, permanecía de pie, confuso.

—¿Por qué nos has matado la felicidad?

Y el viajero se alejó sin responder.

Y siguiendo su camino, se encontró con alguien que rezaba ante las imágenes de piedra en las encrucijadas, golpeándose la frente en la tierra batida. Entonces se acercó a él el santo y dijo:

—Espantosa es tu locura, hombre que te inclinas ante piedras del camino. Se pierden los tesoros intocados por ti y el sueño de la muerte no tiene ensueños. Yo te digo: mi dios me ha enviado a predicar a la tierra el valor de la vida fugaz.

Pero, al desvanecerse la luz de la fe de los ojos de quien rezaba, se sombrearon de dolor y el hombre le dijo:

—¿Por qué me has matado la felicidad?

En la calma de la tarde llegó a la puerta de una ciudad. Sus torres, finas como minaretes, se elevaban hasta el cielo del crepúsculo y su piedra era unas veces azul y otras verde, según la luz.

Entonces, de la cima de cada una prorrumpió por turno la llamada de los centinelas de la noche, anunciando a los hombres el inicio del señorío de las sombras y por turno se apagó el fragor de la ciudad, como si se hubiera alejado. Y, al grito de la última torre, se hizo un silencio por todas partes como de muerte.

En silencio caminaba el santo cuando oyó dos voces cantando junto a los muros;



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

allí divisó un mozo y una muchacha, que se esforzaban por sacar agua de la boca de un pozo con un odre. Al verlos alegres, trabajando cuando todos se reposaban de los cuidados del día, se extrañó y les dijo sorprendido:

—Estáis desnudos y os atormentáis hambrientos hasta la noche para ganar el pan malo de centeno; perdéis el vigor de la juventud y a otros la vida les lanza dádivas. Locos, ¿cómo podéis cantar no conociendo la felicidad?

La muchacha de ojos vulpinos, fijándolo, terminó su canción.

—Hablas verdad —le dijo y, al pasar uno vestido de lino, se fue con él, por una moneda de plata.

Mientras, el mozo, olvidando la canción, le dijo:

—Hablas verdad.

Y al venir uno con un traje cosido con hilo, sacó el cuchillo y lo apuñaló por una moneda de oro.

Entonces se alejó horrorizado el último santo. Vagó la noche entera como un asesino. Cuando dejó de caminar, se encontraba a la orilla del mar sereno. La luna, duplicada en él, rodaba por el cielo recorriendo las aguas.

—Señor —rezó él—, apiádate de tu siervo e ilumínalo. Has puesto la luna de guía de las olas viajeras. A las caravanas perdidas en la arena del desierto les has dado las estrellas del firmamento para abrirles senderos, pero a mí me has abandonado. He enseñado a los hombres a despreciar los bienes efímeros para la salvación del mundo y he cosechado dolor; he enseñado a los hombres el valor de la vida para su felicidad y solo he sembrado sufrimiento y odio. Creía que hablaba tu palabra y no era la tuya; contigo creía caminar...

Y se volvió completamente solo a las recias cumbres.

Vivió años y años en la soledad de las montañas. Había perdido hacía mucho el hilo del tiempo. Tan solo rezaba, entregado en cuerpo y alma.

Los ojos fijos en sí mismos reflejaban sin esperanza las hojas nuevas de la primavera y las hojas de orín del otoño, y las criaturas de los bosques, viéndolo inmóvil, se le acercaban sin temor. Venían ardillas que saltaban de rama en rama para tocarlo asombradas, corzas mansas apoyaban su fino hocico en su hombro y aves de rapiña le tejían coronas con sus vuelos.

Un invierno, un oso se acostó a sus pies; entonces llegaron jabalíes uno detrás de otro y lobos, tiritando, salieron de la espesura de los abetos cubiertos de nieve a calentarse ante su hoguera. Y, entendiendo que no hablaría nunca la palabra del Señor, bajó como un hombre a morir entre los hombres.

Tras caminar tres días por los bosques, llegó a un país habitado, y era otoño en las colinas. La vid, unida a las ramas de los olmos, suspendía de árbol en árbol los pesados racimos; el melocotón maduro caía en la hierba, igual que las peras y las manzanas rojas. Y los campesinos de los pueblos ocultos de las cañadas habían venido a cosechar los frutos de la tierra. Con artesas sobre la cabeza, subían cantando las muchachas a los viñedos a vendimiar las uvas y los mozos arreaban los burros que transportaban cestas llenas hacia el lagar cercano. Los niños golpeaban los nogales con pértigas para recoger sus nueces y sacudían los ciruelos para apoderarse de sus ciruelas redondas. Por la tarde se encendieron hogueras numerosas en las laderas; en la bodega, ahogando sus penas en el mosto nuevo, los viejos miraban el corro de los jóvenes, que giraba entre gritos y alegría. Tan pronto vieron al viajero, lo invitaron a sentarse entre ellos. Y el ermitaño, bendiciendo su mesa, banquetó y, hablando con su misma habla de



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

ellos, se alegró, porque ya no pensaba en la salvación y la felicidad del mundo. Y queriendo marcharse al día siguiente, le rogaron que se quedará aún entre ellos, porque sus palabras eran más dulces que las frutas del otoño. Permaneció con ellos siete días y, dejándolos con el alma serena, dejó corazones sosegados.

Más adelante, por caminos de tierra, llegó a una ciudad rodeada de cipreses tan altos que no dejaban pasar el sol, ni tampoco la luz de la luna. A su sombra, acostados bajo las piedras blancas, dormían su sueño los muertos de la ciudad. Muchas lápidas estaban partidas y con musgo verde encima, letras inscritas con cincel recién adornaban muchas y, levantada, una sola esperaba su muerto. Era joven: tendido sobre la hierba, parecía descansar del trabajo del día y una mujer a su cabecera lloraba, porque había sido su madre. Y el viajero, acercándosele, por la piedad que sentía hacia ella y no por creer en la vida futura, dijo:

—La paz sea contigo. ¿Por qué lloras? Solo duerme el despertar de los cielos.

Y la mujer, al oírlo, se enjugó las lágrimas y la esperanza floreció en ella.

—Tú debes de ser el último santo, porque tu palabra aplaca el dolor.

Él respondió:

—No soy el llamado del Señor, sino alguien que ha venido como un hombre a morir entre los hombres...

Y, lleno de paz, entró en la ciudad.

Mientras caminaba por las angostas callejuelas, se encontró con dos enamorados y ellos andaban con la cabeza gacha en señal de tristeza.

Le dijo el muchacho:

—El sacerdote nos ha echado condenándonos, porque nos hemos amado y nuestro deseo está fuera de la ley. Ahora estamos malditos para siempre, nadie quiere bendecir nuestro amor.

Y ella le dijo:

—Soy de otro país y otros son mis dioses. Entonces, por amor a ellos y no por fe, el ermitaño habló:

—Bendito es vuestro amor y agradable a mi dios.

Y, tras oírlo los enamorados, exclamaron gritando:

—El último santo debes de ser, porque has sanado nuestro tormento.

Pero él respondió:

—No soy más que un hombre y como un hombre he venido.

En una encrucijada estaba uno con un cuchillo en la mano y odio en la mirada, acechando en la noche. Acercándose a él, le preguntó:

—¿A quién esperas?

El hombre respondió:

—Vengo cada noche y no he aprendido otro trabajo.

Entonces, poniendo la mano derecha sobre su hombro, le dijo con bondad:

—La paz sea contigo. Muchos son los caminos de la vida e inescrutables. Que mi bendición sea sobre ti y escucha mi ruego: hoy deja que sea yo el matado. Soy viejo y he venido a morir entre los hombres.

Pero, al oírlo, el espanto embargó al asesino, que cayó a sus pies, arrepentido:

—Enviado para librarme de la perdición, sálvame tú, porque hablas la palabra de Dios.

Y el viajero, por amor a él y no por su fe en el juicio final, le dejó creer que era el santo que perdonaba los pecados.

Se ponía el sol cuando salió el ermitaño de la ciudad...

Reinaba en los prados del otoño una honda paz, y también en su corazón, porque sus palabras habían dado fruto como frutales fértiles.

Y caminó por el camino batido durante miles de años y se sintió cansado con la fatiga de todo ese tiempo. En la lejanía, sonó de repente el canto de los vendimia-



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

dores con la fuerza de una llamada, y entendió que la muerte estaba cerca. Llegó a la orilla de un mar y el agua serena era como su alma.

Sin temor, sin esperanza, se acostó en

la arena y se quedó dormido, mecido por las olas suaves.

Y los pescadores, llegados con la red para pescar, se maravillaron al encontrar el muerto y sus ojos llenos de luz.

Alfons Maseras

## Benagissal el profeta

El rey Otoniel moraba en la ciudad de Jaralad. Hoy en día los hombres ya no tienen memoria de dónde estaba edificada la ciudad de Jaralad ni de las tierras que comprendía el reino de Otoniel. Pero las crónicas de los más remotos tiempos nos han conservado sus nombres y el del profeta Benagissal, hombre recto y sin pecado.

Vivía el rey Otoniel en el castillo que edificara su padre y que se levantaba en medio de la ciudad de Jaralad. Con él vivían la reina, los príncipes de la casa real, los ministros, los intendentes y la gente armada que guardaba el castillo. Y alrededor de la fortaleza se extendía la ciudad, orgullosa de proteger la morada de Otoniel.

Con demasiada frecuencia, abriendo las puertas al holgorio y al derroche y resplandeciendo con sus mejores galas, el castillo vibraba como una colmena, pues el rey amaba los festines. Y amaba también la opulencia y las riquezas, que amontonaba en sus cámaras y en las de los príncipes y distribuía entre sus servidores. Y para poder satisfacer su avidez de placeres y su pasión por el oro, imponía pesadas cargas a sus súbditos, quienes las soportaban pacientemente. Pero cuanta más opulencia ostentaba la corte, más miseria había en Jaralad. Y esta miseria, cada día más espantosa, engendraba querellas, injusticias y crímenes. Los súbditos de Otoniel eran desventurados; hasta que un día se amotinaron, y en gran multitud pretendieron asaltar el castillo para pedir clemencia al rey. Pero los guardas contuvieron al pueblo y no le dejaron penetrar en el castillo.

En esto, Benagissal, el profeta, que oía el clamor del pueblo, lloró en su corazón por las injusticias que aquel sufría. Y por

la noche, cuando nadie podía verle, se encaminó al castillo para hablar con el rey. Y cuando hubo sido conducido a la cámara real<sup>1</sup>, Otoniel se lamentó<sup>2</sup> de la insolencia del pueblo.

—Tú lo has querido —díjole Benagissal.

—¿Y cómo podía quererlo yo, si siempre me he esforzado en vivir en paz con mis súbditos?

Entonces Benagissal habló a Otoniel, y le dijo<sup>3</sup>:

—Para un rey sabio y prudente, el amor del pueblo ha de ser preferible a las lisonjas de los cortesanos; el bienestar de los súbditos ha de ser preferible a las riquezas de la corte. Ni tú ni tus ministros habéis obrado de acuerdo con la justicia; por eso el pueblo clama ahora contra vosotros. ¡Ay de ti si sigues oprimiéndolo como ahora, pues tarde o temprano se vengará!

Los ministros de Otoniel habían escuchado las palabras de Benagissal y suplicaron al rey que les escuchara. Y el ministro que entendía en los negocios de la justicia dijo a Otoniel:

—Quítate de delante a este hombre, que es tan insolente como tus enemigos. No creas en su rectitud ni en su don de profecía, pues es un impostor.

—¿Y cómo lo alejaré de mí? —preguntó el rey,

Todos los ministros le respondieron:

—Hazle morir.

Entonces Otoniel llamó al capitán de su guardia y ante los ministros ordenole que prendiera a Benagissal, que lo encerrara en la ergástula más oscura del cas-

<sup>1</sup> LN: «en la cámara real».

<sup>2</sup> LN: «lamentaba».

<sup>3</sup> LN: «diciendo».



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

tillo y que antes de amanecer lo hiciese degollar.

Los ministros permanecieron toda aquella noche al lado del rey, aconsejándole que reprimiera las violencias del pueblo con mano dura, que hiciera respetar con las armas su autoridad absoluta y que castigara a los rebeldes y a los sospechosos con penas y tributos. Otoniel prometió hacerlo así, y así cumpliólo al siguiente día.

Pero antes de acostarse, el rey tuvo compasión de Benagissal y ordenó en secreto al capitán de su guardia que no degollara al profeta, sino que lo tuviera encarcelado en el subterráneo más recóndito de la fortaleza, y que desde la mañana siguiente lanzara voces por todo Jaralad diciendo que Benagissal habla sido muerto por orden del rey. Y amenazó con la muerte al capitán de su guardia si revelaba lo que le acababa de mandar.

El carcelero ignoraba quién era<sup>4</sup> Benagissal, su preso; pero le tenía muy encerrado y, para más precaución, le había atado los pies con una pesada cadena. Benagissal dormía en la paja y se alimentaba con el pan y el agua que le traían cada mañana. Y soportaba con paciencia el encarcelamiento y la miseria a que le había reducido el rey, pensando que eran preferibles la ergástula y la muerte a la adulación y la mentira, contento de poder sacrificarse por la justicia de la causa de sus hermanos.

Y así pasaron años. Benagissal seguía encerrado y encadenado, durmiendo sobre la paja negra y alimentándose de pan y agua. Solo el rey y el capitán de la guardia sabían que no había muerto. Pero Otoniel, que se había compadecido del profeta, temeroso de que sus predicciones se cumplieran, no tuvo nunca voluntad para seguir sus consejos y oponerse a los de sus ministros.

<sup>4</sup> LN: «fuera».

La miseria azotaba el reino de Jaralad, y el pueblo, en lo profundo de su corazón, maldecía de su rey. Hasta se levantaron caudillos entre la gente del pueblo, los cuales, seguidos de la multitud, vengativa y colérica, asaltaron la mansión real y pusieron a muerte a Otoniel y a los suyos, a sus ministros y cortesanos, y desarmaron y destruyeron la guardia del castillo. Y el pueblo saqueo y expolió la fortaleza, no dejando rastro de las riquezas que eran el orgullo del rey.

Con el tumulto de la revuelta escapose el carcelero de Benagissal, quien, para poder huir, pasó por encima del cadáver del capitán de la guardia real, que habla muerto en la refriega que sus soldados sostuvieron con el pueblo. Pero el carcelero murió también. Y Benagissal permanecía en la ergástula, ignorado de todos, sin que nadie pudiera llevarle un pedazo de pan, sin que nadie le llenara la jarra de agua cuando le torturaba la sed.

Con la muerte del rey y la ruina de su casa, las iras del pueblo se desvanecieron. La ciudad no quiso levantar sobre ella ningún otro rey, y eligió de entre los caudillos del pueblo tres jueces supremos que la gobernarán. El más anciano de los tres, que se llamaba Darconías, asumía la máxima autoridad.

En tanto, el castillo permanecía vacío, desierto, con las puertas abiertas de par en par, de modo que todos entraban y salían de él a su antojo. Y así, de noche, si en otro tiempo desprendía rumores de fiesta, ahora dormía en un silencio de muerte; si en la gran plaza se oían, durante el día, clamores de címbalos y de trompetas, ahora solo repercutían en ella las voces dulces y gráciles de los niños. Pues los niños de Jaralad iban a jugar a la plaza del castillo.

Aquel día los niños habían jugado en la plaza de armas toda la mañana y a ella volvieron por la tarde, traviesos y alborozados.



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

zados. Pero con la alegría del juego se marcharon del castillo para irse a un bosque cercano, con la esperanza de cazar gorriones. No se marcharon todos: Ananiel, hijo de un tejedor que vivía junto al castillo, y sus hermanos menores, no quisieron seguir a los demás niños, temerosos de que su madre les viera y les retuviera en casa. Y cuando los tres hermanos se hallaron solos en la gran plaza, sin los compañeros de cada día, no supieron cómo jugar. Entonces el menor de los tres, que era el más travieso, se metió por las cámaras del castillo, que habían permanecido abiertas después de la expoliación.

Sus hermanos, movidos por la curiosidad, le imitaron. Y los tres resiguieron todas las dependencias del castillo, admirando su riqueza y su esplendor, como si se hallaran en un palacio de hadas. Ora penetraban en la sala del Consejo, ora en la del Trono; ya recorrían las cámaras del rey y de los príncipes, ya se encaramaban hacia las de los servidores o descendían a las cocinas y a las bodegas, donde todo estaba revuelto y por donde pululaban los ratones. Ananiel y sus hermanos lo recorrieron todo, y comprendiendo que en aquel laberinto se podían extraviar, se daban la mano uno a otro para infundirse valor. Pero ninguno de los tres se atrevía a hablar, tanta era la admiración que experimentaban.

Y aconteció que cuando hubieron recorrido un largo y oscuro corredor subterráneo, los niños oyeron una voz honda y quejumbrosa que salía de las tinieblas. Ananiel retrocedió asustado. Uno de sus hermanos dijo:

—¿Quién debe haberse escondido aquí?

Y el menor de los tres añadió, con resolución:

—Vamos a verlo.

La voz se oía cada vez más cercana, pero también más angustiosa. Los niños andaban a tientas y uno de ellos dio con

un enorme cerrojo. El ruido del hierro los detuvo, y entonces oyeron más claramente la doliente voz:

—¡Abrid!... ¡Abrid!...

Ananiel forcejeó con el cerrojo, y ayudado por sus hermanos, abrió una gran puerta quejumbrosa que daba paso a un húmedo y tétrico calabozo, débilmente alumbrado por una tronera angosta por la que el brazo no llegaba a pasar. Allí los niños hallaron a Benagissal, echado sobre la paja. El profeta, que seguía con los pies encadenados, tenía la faz blanca como un lienzo, los ojos febricitantes y las manos temblorosas. El hambre y la sed le habían inmovilizado sobre el lecho<sup>5</sup>.

— ¡Venid, niños, venid! —exclamó el preso.

Los tres hermanos se admiraron ante aquella extraña aparición; pero arrobados por la dulzura de su voz, se acercaron al profeta. Ananiel preguntó con toda su inocencia a Benagissal:

—¿Qué haces ahí, buen hombre, encerrado en este subterráneo tan oscuro?

Benagissal adivinaba en su corazón lo que había acontecido en Jaralad después de la partida de su carcelero. Pero nadie le habla podido confirmar sus sospechas. Ahora, al verse en presencia de estos niños, su corazón palpitaba alegremente, pues, veía con sus ojos mortales que el pueblo había hecho justicia a Otoniel. Por eso, a la pregunta del niño, respondió el profeta:

—Os esperaba a vosotros.

Entonces los niños dijéronle que el castillo estaba vacío, pues el rey y los suyos habían sido muertos, y que ahora iban ellos allí a jugar con muchos otros niños de Jaralad.

—¿Y tú nos esperabas? —exclamó Ananiel.

—Os he esperado largo tiempo. Solo vosotros podíais venir a libertarme.

<sup>5</sup> LN: «hediondo lecho».



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

Dijo Ananiel:

—Abierta está la puerta. Vente con nosotros.

—¿Y cómo voy a ir<sup>6</sup> —repuso Benagissal— si estoy desfallecido por no haber comido en muchos días<sup>7</sup>, y tengo los pies encadenados?

El preso hizo un esfuerzo: se incorporó sobre la paja húmeda y fétida y los grillos de sus pies produjeron un sordo rumor. Oyose en la jáciga una agitación de ratoncillos. Pero ninguno de los niños se dio cuenta de ello, pues los tres permanecían aturridos ante la figura espectral del profeta. Después de un largo silencio, dijo Ananiel:

—Avisaremos a un cerrajero para que te quite esos hierros de los tobillos y vendrás con nosotros.

Benagissal no les respondió palabra y se echó nuevamente, extenuado, sobre la paja negra.

Los niños se fueron por el largo corredor subterráneo y por segunda vez cruzaron el laberinto de las cámaras del castillo. Y no respiraron tranquilos —de tal manera les había oprimido el corazón el hallazgo que acababan de hacer— hasta que se hallaron fuera de la fortaleza. Entonces deliberaron en secreto respecto a quién podrían comunicar tan extraño descubrimiento.

En aquel momento cruzaba por delante de la puerta del castillo uno de los esbirros del nuevo gobierno, un capitán de la guardia personal de Darconías, el más anciano de los triunviros elegidos por el pueblo de Jaralad. Ananiel y sus hermanos se lo refirieron todo.

Admirado por lo que los niños le explicaban, el guardia les obligó a que le siguieran. Y los llevó a presencia de Darconías, a quien los niños repitieron

<sup>6</sup> LN: «poder venir».

<sup>7</sup> LN: «si me hallo desfalleciente por no haber comido desde hace largos días».

la relación de su hallazgo. Darconías escuchó con mucha atención al niño Ananiel<sup>8</sup>.

—¿A quién se lo habéis contado antes? —preguntó el juez.

—A nadie —repuso el niño.

Y añadió:

—Íbamos ahora en busca de un cerrajero para que le quitara los grillos.

Darconías celebró inmediatamente consejo con los otros triunviros. Y después de larga discusión, dijo uno de ellos:

—Este hombre es Benagissal. No os quepa de ello la menor duda. Solo puede ser Benagissal. Acordaos de qué extraña manera desapareció. Después de un tímido intento de rebelión contra Otoniel, corrió la voz un día de que el rey lo había mandado degollar. Pero contra la costumbre establecida, su cabeza no apareció suspendida en la torre más alta del castillo. Había quienes dudaban de su muerte y suponían que se había desterrado voluntariamente en alguna tierra lejana. Estos que así hablaban esperaban que él viniera para librar el pueblo de la tiranía del rey. Pero ya lo habéis visto; el pueblo, esto es, nosotros, nos supimos emancipar sin él.

Y respondió Darconías:

—Sin él sabremos gobernarnos. No sea que, lo mismo<sup>9</sup> que se levantó un día contra la decisión del rey, se levantara luego contra las nuestras. Si hasta ahora ha permanecido en la ergástula, que se quede allí. Si el pueblo creía que estaba muerto, que el preso dé con sus huesos en el calabozo: así el pueblo creerá lo que realmente será cierto<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> LN: «la relación que le hizo Ananiel». En el manuscrito, «revelación» en vez de «relación».

<sup>9</sup> LN: «Sin él sabremos gobernarnos, no fuese que de la misma manera».

<sup>10</sup> LN: «así creerá el pueblo lo que será».



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

Y después de llamar otra vez a los niños ante sí, el juez supremo de Jaralad les dijo:

—Ese que visteis allá en el castillo, en una cámara tenebrosa, no es un hombre, como os figuráis. No es un hombre, sino un espectro<sup>11</sup>. Es una aparición. Es posible que sea un muerto que se haya levantado de su tumba<sup>12</sup>. Es posible que sea un fantasma que deseaba tenderos un lazo. Decís que os ha hablado, y yo lo quiero creer; pero habéis de saber que los fantasmas también hablan. Y en cuanto a las cadenas cuyo rumor oísteis, tened por cierto que él mismo se las había atado para aprisionaros luego con ellas. Volveos a vuestra casa, hijos míos. Y no digáis a nadie que habéis visto un hombre allá; decid, y así diréis la verdad, que habéis visto

un demonio espantoso que os llamaba y engañaba para perderos.

Ni Ananiel ni sus hermanos volvieron nunca más al castillo. Tampoco volvieron allí los demás niños de Jaralad. Y aunque hubiesen querido, no les hubiese sido posible, pues Darconías mandó cerrarlo y puso guardias en todas las puertas. Otra vez, de día y de noche, la gente armada velaba en lo alto de las torres almenadas.

Los tres jueces supremos de la ciudad guardaron el secreto del hallazgo. Y fueron más crueles que el propio rey Otoniel, pues permitieron que el profeta se consumiera lentamente en la paja negra de la ergástula, donde las ratas, a los pocos días, celebraron un festín con sus mortales despojos.

---

<sup>11</sup> LN: «No es un hombre, no, sino un espectro».

<sup>12</sup> LN: «se habrá levantado de la tumba».

Humberto de Campos

## Las cavernas del viento Sur

Aunque encontraba la hartura en las orillas del mar y del río, donde los peces centelleaban en el agua y las sementeras se abrían en la tierra, ansiaba la tribu conquistar dominios más amplios para que los midiese, hasta el extremo, el galope de sus caballos de guerra. La abundancia de las cosechas en el suelo y las aguas era sin duda bastante para su hambre. La generosidad del torrente saciaba con certeza su sed. Sin embargo, ¿para qué les habían puesto los dioses ante los ojos aquellos campos dilatados si no era para que fueran a descubrir sus límites? Y, tras levantar sus tiendas y cargar sus camellos, la tribu se puso en camino.

Al cabo de varias lunas acabó la caravana sin alimento ni agua, en la orilla del Desierto. Más allá se extendía el océano de arena, de olas apenas agitadas por los grandes vientos del Sur, que ponían en el dorso de cada montículo, al pasar, una ligera espuma remolinante. Unos lobos enormes que se aventuraban a atravesarlo volvían, días después, con los ojos centelleantes y la lengua colgando, aullando de hambre y sed. Los mismos leones resistentes, aun cuando los persiguieran los cazadores audaces, preferían perecer bajo las azagayas y las flechas a quedar sepultados para siempre, envueltos en el sudario de fuego del arenal.

Alcanzado este punto del viaje, los aventureros acamparon. Tras armar las tiendas, en vano buscaron por los alrededores el lecho de un río o el vestigio de una fuente que les templara la irritación de la garganta sedienta. Para beber, hacía falta luchar. Y, sedientos, se lanzaron todos a escarbar, con los dedos en sangre, en el suelo, buscando en la arena caliente, en el corazón misterioso de la tierra, la gota providencial. Y como tampoco había

ni aves ni frutos ni raíces, empezó el afán desesperado por el sustento, persiguiendo, como fieras armadas, las grandes fieras de las soledades.

Cavados los pozos, iban los aventureros a descansar cuando, una noche, se oyó un gran ruido que procedía, pavoroso y taciturno, del lado del arenal. Era un soplo de fuego, un torbellino de arena viva que marchaba sobre ellos. Amedrentados, se envolvieron los rostros con las pesadas vestiduras de piel, dejando pasar el huracán. Pero, cesado el ventarrón, vieron que los pozos habían quedado destruidos y que era necesario descubrir con prontitud nuevas fuentes. Cavaron en la arena para hacer cisternas. Y estas quedaron enterradas, obstruidas, inutilizadas, una vez más, por el viento Sur.

Empeñados en aquel combate continuo y sin victoria, pero aun así con perseverancia, con energía, con ambición inflexible renovadas, los varones de la tribu se reunieron una noche en una de las tiendas, y el más anciano de ellos habló así:

—Hay, más allá del arenal o en el arenal mismo, un enemigo misterioso que nos combate cobardemente en la sombra. ¿Qué gran boca es esa que sopla sobre nosotros, día y noche, estas olas de arena, enterrando nuestros pozos, derribando nuestras tiendas, abatiendo nuestros camellos? ¿Qué tribu de gigantes es esa que pasa galopando en las hamadas, levantando con las patas de sus corceles el polvo que nos asfixia?

—¡Volvamos, Saúl, volvamos! —pidieron algunas voces timoratas.

—¿Volver? ¿Quién de vosotros sabe el camino? ¿Quién de vosotros conoce hoy la ruta por donde vino si el viento ha disipado hasta los vestigios de nuestro paso?



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

Los varones bajaron la cabeza y el jefe prosiguió:

—Ahora, o permanecemos aquí, luchando día y noche, o tendremos que avanzar por el Desierto, para luchar contra el propio Viento en sus cavernas. Repartámonos en bandas y que cada una escoja su dirección en el arenal. Si las primeras no regresaran al cabo de dos lunas, otras las seguirán con el mismo destino. Una vez que lleguemos tan lejos que no nos sea posible retroceder, ¡seguiremos adelante en busca del enemigo misterioso e invisible que nos dispersa la tribu, nos atierra los pozos y, por la noche, nos apaga las hogueras!

—¡Adelante! ¡Adelante! —gritaron los guerreros, alzando las lanzas y los arcos.

Y aguijando los caballos, partieron para siempre a galope por el Desierto...

\* \* \*

Los hombres de reflexión, como los psilos de Heródoto, vivían en la infancia del conocimiento, libres de todo cuidado. La tierra

les ofrecía sus rosas y el cielo, sus estrellas, pero un día quisieron conocer, ambiciosos, las orillas del Desierto. Marchando en grupo, examinando el suelo, consultando los astros, plantaron más adelante sus tiendas al borde del arenal. Se cavaron cisternas en el sablón para dar de beber a los hombres, los corceles y los camellos. En esas regiones, que constituyen las de las cosas cognoscibles, la vida se les volvió más triste, más árida, más difícil. Azotado por las tempestades del Sur, azotado por las ráfagas ardientes del arenal, el hombre se preguntó por primera vez:

—¿Quién sopla la destrucción sobre mí? ¿Quién es ese gigante que no veo, pero que me dispersa los rebaños, me destruye la tribu, inutilizando en una sola noche los pozos que cavo en un año? Es menester conocerlo para combatirlo.

Y se arroja entonces, sin derrotero, al arenal de las cogitaciones eternas, donde queda finalmente sepultado en la arena, sin haber descubierto nunca, para destruirla, la caverna del viento Sur...

## Apéndice: textos originales

Jehan Maillart

### Le Triomphateur

Après qu'il eut vaincu tous les Rois, ses voisins, à qui il avait déclaré la guerre, le lendemain même de son couronnement à Hardahan la ville Sainte, il se mit à la tête de son armée victorieuse et marcha vers sa capitale. Sur son passage, les nations à genoux éclataient en ardentes acclamations, épouvantées du nouveau maître qui venait de se révéler ; car il avait profité cruellement de sa victoire et son bras frêle pesait lourd sur les peuples. À sa suite, et rehaussant la gloire de son barbare triomphe, il traînait la lamentable fille des Princes, ses anciens rivaux, qu'il avait dépossédés et dont il avait brisé la couronne. Puis venaient les innombrables troupeaux des soldats faits prisonniers dans les batailles livrées où la fortune les avait trahis. Car il n'avait épargné que les mâles, ordonnant de passer au fil de l'épée, les femmes, les vierges et les enfants, prenant un évident plaisir à exaspérer la haine et la rage des vaincus par une inutile cruauté. Il marchait, calme et serein, à la lueur des incendies qu'il avait ordonnés et qui lui faisaient une auréole de gloire farouche. Ses capitaines, fiers d'un tel Roi, chevauchaient à ses côtés, radieux et triomphants ; car il leur avait abandonné généreusement les opimes dépouilles des malheureux qu'ils avaient, sur son ordre, massacrés. Et pourtant, jusque dans le rayonnement de cette gloire, il paraissait attristé et son beau visage restait mélancolique. Les peuples asservis qui s'inclinaient devant lui, se demandaient avec surprise et étonnement si c'était bien là ce cruel victorieux qui les avait fait trembler. Ses yeux juvéniles ne respiraient que la douceur et la bonté semblait en découler comme d'une source fraîche. Était-ce bien là le Massacreur dont on ne parlait qu'à voix basse et dont les mères n'osaient pro-

noncer le nom ? Ou bien le poids de ses abominations alourdissait-il déjà sa jeune âme, et de secrets remords le poursuivaient-ils, l'altier vainqueur ? Les soldats s'étonnaient de son silence, car leurs enthousiastes acclamations ne changeaient pas son visage et toujours la même tristesse l'enveloppait de son royal manteau. Alors ils se parlèrent tout bas ; sans doute songeait-il à sa mère, la vieille Reine aux yeux d'aigle, qui l'avait poussé à ces expéditions lointaines et qui, dans cette âme d'enfant dont la bonté de colombe l'avait tant de fois épouvantée, avait voulu verser le farouche poison des haines. Car ils se rappelaient l'avoir vu, celui qu'ils ramenaient maintenant au milieu d'eux, dans un ardent triomphe, tout enfant dans le jardin du Palais, jouant pâle et blanc, au milieu des lys. Et la mort d'une de ces fleurs, qu'il aimait, le rendait languissant pendant des jours, et plus d'une fois le Roi, son père, avait songé, avec amertume, que son fils ne serait pas digne de lui ni de sa race. Comme il s'était trompé pourtant le roi glorieux !

La forte épée des aïeux n'avait pas fléchi dans sa main et ils devaient être fiers de lui, et leurs cendres avaient dû tressaillir dans leurs tombeaux au bruit des victoires. De quoi donc pouvait-il se plaindre et pourquoi cette tristesse et ce découragement qui semblait s'accroître au fur et à mesure qu'on approchait de la vieille capitale ? Les chefs alors s'inquiétèrent. Ils crurent que les joies du grandiose triomphe avaient brisé l'âme encore frêle du Roi. On bien était-ce la pensée de revoir la vieille aigle qui l'attendait là-bas et craignait-il de ne pas avoir assez rempli ses exigences ?

Il pouvait être tranquille ; elle serait fière de son fils !



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

Bientôt se dessina sur le ciel en feu, dans la gloire du Soleil, la ville immense, aux innombrables palais dont les marbres reflétaient l'or des tours dans leur orientale pâleur.

Au-devant d'eux s'avancait le cortège des prêtres, des vierges et des anciens héros qui venaient apporter aux guerriers les hommages et les présents réservés aux vainqueurs. La populace suivait, poussant de formidables acclamations qui arrivaient vers eux comme le bruit de la houle immense des mers, heureuse qu'elle était d'avoir enfin trouvé des maîtres superbes devant qui elle pouvait s'incliner.

Ils entrèrent par la grande porte triomphale réservée aux vainqueurs, tandis qu'aux quatre coins de la ville, les quatre héraults, annonciateurs des victoires, leurs poitrines gonflées comme des collines, soufflaient clans leurs retentissantes trompes d'or qui portaient bien loin, par-dessus les montagnes-saintes, la nouvelle de l'arrivée. Et l'on vit alors descendre, de leurs monts inaccessibles, les étranges habitants des cavernes qu'ils n'avaient jamais quittées, et les pâtres indomptés, qui avaient délaissé leurs troupeaux, curieux de voir de près l'astre éblouissant qui se levait et qu'annonçaient d'aussi ardentes clameurs.

Le triomphal cortège arriva enfin au Royal Palais aux innombrables tours et sur les marches duquel, appuyant sa main amaigrie sur le cou fauve de son tigre favori, attendait la reine, mère du héros que le peuple acclamait. — Elle attendait pleine d'orgueil, drapée dans sa longue robe de pourpre sanglante, joyeuse de revoir le fils dont les glorieuses victoires dilataient sa vieille âme. — Et elle se rappelait en souriant les inquiétudes de jadis, quand elle gémissait à le voir, rêveur et si frêle, jouant au milieu des fleurs pâles des jardins.

Elle se rappelait les reproches amers et irrités du Roi, son époux. Que n'était-il là maintenant ! — Car c'était son œuvre à elle, ce héros qui revenait rouge de gloire, surpassant tous ceux de son antique race. — Elle se délectait dans sa vengeance, en songeant aux héréditaires ennemis qu'il avait, lui, enfin domptés, et qu'il lui amenait sans doute enchaînés, comme une proie qu'elle allait sentir palpiter sous sa large main.

Il arriva enfin ; mais l'inquiétude l'envahit tout entière quand elle lut sur son visage la terrible tristesse que ne l'avait pas quitté et que les acclamations de l'idolâtre foule n'avaient pu dissiper. Elle reconnut le sceau ancien qui avait marqué dès son enfance son jeune front et dont elle avait en vain recherché l'origine. Mais songeant aux bruits des luttes passées et aux terribles punitions infligées aux vaincus par l'implacable enfant, elle se rassura bientôt et se livra tout entière à sa joie. Et elle sentit gronder son cœur chuta d'un bonheur surhumain quand elle vit le triste défilé des Princes abaissés qui se courbaient devant elle et baisaient humblement les plis de la robe qui cachaient ses pieds barbares. Alors, les considérant avec un mépris cruel, elle rêva aux supplices qu'elle leur ferait subir. Et son cœur se dilatait d'une sénile fierté, en songeant qu'elle les tenait, ces hommes naguère adorés comme des Dieux, dans sa féminine et forte main.

Alors, songeant aux joies futures, elle regarda son fils, soudain attendrie,

— O mon Roi, o mon fils ! s'écria-t-elle — et sa voix âpre et vieillie sonnait comme une trompette crevée à force de retentir dans les batailles—, gloire à toi qui reviens en ce palais, dont les murs frissonneront désormais à ta voix, couvert du manteau illustre des guerriers ! Je savais que tu vaincrais et que le sang pur des vieux Rois, tes aïeux, n'avait



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

point pâli dans tes nobles veines ! Car j'étais sûre de toi. Et mon vieux cœur a tressailli au récit des épiques victoires et des châtements attendus qui les ont couronnées, établissant ainsi à jamais, sur tes ennemis asservis ton Droit désormais irrévocable.

Et levant les bras, d'où retombait ardemment en plis amples et majestueux la rouge pourpre, elle semblait, invocatrice, prendre à témoin le Soleil, frère des Rois, qui la faisait resplendir comme une prêtresse, sous l'illumination des feux du Sanctuaire.

Alors les Rois vaincus penchèrent plus tristement la tête, car ils pressentaient les vengeances futures. Mais le Roi-Enfant étendit lentement la main et parla ainsi :

—O Reine ! tu connais mal mon cœur et sa bonté ! Quand sur ton désir, et poussé par toi, je portai la guerre chez les Rois mes voisins qui refusaient de me payer tribut, j'étais, tu le sais, rempli d'une aveugle pitié pour le Pauvre et le Faible. Mais, aux premières victoires remportées, la lumière

éclata dans mon âme. Et je vis que je ne pouvais pardonner, car mon aride pitié n'eût servi qu'à les faire paraître devant les siècles futurs, ces juges immortels, couverts de l'opprobre d'une lâche défaite. Et j'eus souci de leur gloire — en leur sacrifiant la mienne. Me faisant, en frissonnant d'horreur, leur bourreau, j'incendiai leurs villes, massacrai leurs femmes et leurs filles, car telle était la loi suprême du destin. Je brisai sur leurs fronts sanglants la brillante couronne trop pesante pour eux désormais, afin que devant le légendaire avenir, ils pussent resplendir, entourés d'une auréole nouvelle. Je leur en rendais ainsi une cent fois plus belle et plus lumineuse que celle que je leur avais prise. Mais je pleure maintenant ma gloire disparue, car l'image du triste vainqueur sombrera bientôt dans la nuit, quand la leur montera comme une étoile précieuse dans les grands cieux lointains.

Et le Triomphateur se tut, tandis que les Rois vaincus levaient vers lui des yeux reconnaissants où venait de s'épanouir comme une fleur divine — l'Espérance.

Alfons Maseras

## Benagissal, el profeta

El rei Otoniel morava a la ciutat de Jaralad. Els homes d'avui ja no tenen memòria d'on fos bastida la ciutat de Jaralad ni de les terres que abastés el reialme d'Otoniel. Però les cròniques dels temps més remots ens han conservat llurs noms i el del profeta Benagissal, home recte i sens pecat.

Vivia el rei Otoniel en el castell que havia edificat el seu pare i que es dreçava al bell mig de Jaralad. Amb ell vivien la regina, els prínceps de la casa reial, els ministres, els intendents i la gent armada que guardava el castell. I a l'entorn de la fortalesa s'estenia la ciutat, orgullosa de protegir la morada d'Otoniel.

Massa sovint, obrint les portes a la disbauxa i resplendent amb ses millors gales, el castell remorejava com un rusc, car el rei amava els festins. I amava també l'opulència i les riqueses, que amuntegava en ses cambres i en les cambres dels prínceps i repartia entre sos servidors. I per poder satisfer sa pruija de plaers i sa cobejança d'or, imposava feixugues càrregues a sos súbdits, que les suportaven amb paciència. Però com més opulència ostentava la cort, més misèria hi havia a Jaralad. I aquesta misèria, cada dia més espaventable, engendrava baralles i injustícies i crims. Els súbdits d'Otoniel eren malastrucs. Fins que un dia es revoltaren tots plegats i en gran multitud pretengueren assaltar el castell per a demanar clemència al mateix rei. Mes els guardes contingueren el poble i no el deixaren penetrar al castell.

En això Benagissal el profeta, que oí la clamor del poble va plorar en el seu cor per les injustícies que sofria. I de nit, quan ningú no el podia veure, se'n puja al castell a parlar amb el rei. I un cop fou conduït a la cambra d'Otoniel, ve't aquí el

rei que es planyia de la insolència del poble.

—Tu ho has volgut —féu Benagissal.

—I com podia voler-ho jo, si sempre m'he esforçat en viure amb pau amb els meus súbdits?

Llavor Benagissal li digué:

—Per a un rei savi i prudent, l'amor del poble ha d'ésser preferible a les lloances dels cortisans; el benestar dels súbdits ha d'ésser preferible a les riqueses de la cort. Ni tu ni els teus ministres no heu obrat segons la justícia i és per això que ara el poble clama contra vosaltres. Ai de tu, si segueixes oprimint-lo com ara, car tard o d'hora es venjarà.

Els ministres d'Otoniel havien oït les paraules de Benagissal i cridaren el rei a llar cambra. I el ministre que entenia en els afers de la justícia digué al rei:

—Treu-te del davant aquest home, que és tan insolent com els teus enemics. No creguis en la seva rectitud ni en el seu do de profecia, car és un impostor.

—I com me'l treuré del davant? —preguntà el rei.

Tots els ministres li respongueren:

—Fes-lo morir.

Llavors Otoniel cridà el capità de la seva guarda i davant dels ministres li ordenà que prengués a Benagissal, que el tanqués a l'ergàstula més obscura del castell i que abans de l'eixida del sol el fes degollar.

Els ministres romangueren tota aquella nit al costat del rei, aconsellant-lo que reprimís les violències del poble amb severitat i que fes respectar la seva autoritat absoluta a cops d'espasa i que punís els rebels i als suspectes amb penes i tributs. Otoniel prometé fer-ho així i així ho complí l'endemà.

Però abans d'anar-se'n a dormir, el rei tingué pietat de Benagissal i manà en se-



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

cret al capità de la seva guarda que no degollés el profeta, sine, que el tingués ben engrillonat en el soterrani més escondit de la fortalesa i que l'endemà, a primera hora, escampés la veu per tot Jaralad de què el profeta Benagissal havia estat mort per ordre del rei. I amenaçà de mort el capità si revelava ço que li havia manat.

L'escarceller de Benagissal no sabia qui era el seu pres. Però el tenia ben tancat i per més precaució li havia lligat els peus amb una llarga i feixuga cadena. Benagissal dormia a la palla i es nodria del pa i de l'aigua que li duïen cada matí. I suportava amb paciència l'empresonament i la misèria a què el rei l'havia reduït, pensant que era preferible l'ergàstula i la mort a l'adulació i la mentida, i content de poder sacrificar-se per la justícia dels seus germans.

I així passaren anys. Benagissal seguia tancat i engrillonat, dormint damunt la palla negra i nodrint-se de pa i aigua. Només el rei i el capità de la guarda sabien que no havia mort. Però Otoniel, que s'havia compadit del profeta, temerós de que les seves prediccions es complissin, no tingué mai voluntat per a seguir sos consells i oposar-se als dels seus ministres.

I la misèria assolava el reialme de Jaralad i el poble, en el pregon del seu cor, maleïa a cada moment el rei. Fins que s'aixecaren cabdills entre el poble que, seguits de la multitud venjativa i colèrica, assaltaren la mansió reial i posaren a mort a Otoniel i els seus, a sos ministres i cortesans i desarmaren i destruïren la guàrdia del castell. I el poble saquejà i espolià la fortalesa, no deixant-hi rastre de les riqueses amb què s'enorgullia el rei.

En l'enrenou de la revolta s'escapà l'escarceller de Benagissal, el qual, per poder fugir, passà per damunt del cadàver del capità de la guàrdia reial, que havia mort en la batalla que sos soldats sostin-

gueren contra el poble. I Benagissal romania a l'ergàstula, ignorat de tothom, sense ningú que li portés un mos de pa, sense ningú que li omplís la gerra per a que podés apaivagar la set.

Amb la mort del rei i la desfeta de la seva casa, les ires del poble s'esvaïren. La ciutat no volgué dreçar damunt d'ella cap altre rei, i elegí, d'entre el poble, tres jutges supremes que la governessin. El més vell dels tres, que es deia Darconies, assumia la màxima autoritat.

Mentrestant, el castell romania buit, desert, amb les portes obertes de bat a bat, que tothom hi entrava i en sortia com volia. I així, de nit, si en altre temps hi havia sovint remors de festa, ara hi regnava un silenci de mort; si per la gran plaça, de dia, s'oïen sempre clamors de timbals i trompetes i crits de gent armada i bruels de cavalleries, ara només s'hi oïen les veus dolces gràcils dels infants. Car els infants de Jaralad se'n anaven a jugar a la gran plaça del castell.

Aquell dia hi havien jugat tot el matí, i hi tornaren a la tarda, contents i eixelebrats. Pare, amb l'alegria del joc se n'eren eixits del castell per a anar-se'n a una devesa propera, amb l'esperança de cagar-hi nius. No se'n anaren tots, però. Ananiel, fill d'un teixidor de la vora del castell, i sos germans menors no volgueren eixir al defora, temerosos de què llur mare els vegés partir i els retingués a casa. I quan es trobaren sols al mig de la gran plaça d'armes, sense els companys de cada dia, no saberen a què cosa jugar. Llavors el més petit, que era el més entremaliat, s'entaforà per les cambres del castell, que havien romàs obertes després de l'expoliació.

Sos germans l'imitaren, encuriosits. I els tres resseguiren totes les dependències del castell, admirant-ne la riquesa i l'esplendor, com si es trobessin en un palau de fades. Ara penetraven a la sala del



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

consell, ara a la sala del tron, ara a les cambres del rei i dels prínceps; ara s'enfilaven a les cambres dels servents o davallaven a les cuines i als cellers, on tot havia anat enrenou i on ara pul·lulaven les rates. Ananiel i sos germans ho resseguiren tot, i comprenent que en aquell laberint es podien perdre, es donaven la mà l'un a l'altre, amb la qual cosa s'encoratjaven. Però cap dels germans no gosava parlar: tanta era l'admiració que sentien.

I ve't aquí: quan hagueren passat un corredor molt llarg i molt fosc que hi havia al soterrani, oïren una veu fonda i planyívola que eixia de la foscor. Ananiel reculà d'un surt. El mitjà va dir:

—Qui s'hi den haver amagat, aquí?

E! caga-nius va fer, tot resolut:

—Anem-ho a veure.

La veu s'oïa cada vegada més propera, però també més corpenedora. Els nois caminaven gairebé a les palpentes i un d'ells topà amb un gros ferrallat. El soroll del ferre els aturà i llavors oïren més distintament la veu planyívola.

—Obriu! Obriu!

Ananiel maldà amb el ferrallat i, ajudat de sos germans, obrí una grossa porta grinyoladora que donava a una cambra tètrica i humida. I dins la cambra, feblement il·luminada per un forat on no podia passar-hi el braç, vegeten a Benagissal ajegut damunt la palla humida. El profeta, els peus del qual eren trabats per una feixuga cadena, tenia la faç blanca com un llençol, els ulls enfebrats, les mans tremoloses. La fam i la set l'havien immobilitzat damunt la palla negra.

—Veniu, infants, veniu! —exclama el pres.

Els tres germanets s'admiraren de veure aquella estranya aparició; però corpresos per la dolçor de la seva veu s'hi atansaren. Ananiel preguntà innocentment a Benagissal:

—Què hi fas aquí, bon home, en aquest soterrani tan fosc?

Benagissal endevinava en son cor el que s'era esdevingut a Jaralad després de la partida de son escarcer. Però ningú no li havia pogut confirmar les seves sospites. Ara, en veure's en presència d'aquells infants, el seu cor respirava jiosament per tal com veia amb sos ulls mortals que el poble havia fet justícia a Otoniel. Per ço, a la pregunta de l'infant, el profeta respongué:

—Us esperava a vosaltres.

Llavors els nois li digueren que el castell era buit, per què el rei n'havia estat foragitat i que ells hi anaven a jugar amb tota una colla d'infants de Jaralad.

—I tu ens esperaves?—exclamà Ananiel.

—Us he esperar molt de temps. Només vosaltres podeu venir a deslliurar-me.

Ananiel féu:

—La porta és oberta. Vina-te'n amb nosaltres.

—I com podré venir —respongué Benagissal— si estic defallit de no haver menjat de molts dies ençà i si tinc els peus encadenats?

El pres es va moure. S'incorporà damunt la palla humida i fètida, i els grillons dels seus peus feren sorda remor. Pel tou del jaç s'oí una bellugadissa de ratolins. Cap dels tres germans no n'hagué esment, per tal que tots ells romanien espaerdits davant la figura espectral del profeta. Després d'un llarg silenci, Ananiel digué:

—Avisarem un manyà per a que et tregui les argolles dels turmells, i te'n vindràs amb nosaltres.

Benagissal no els respongué i s'ajacà de nou, extenuat, damunt la palla negra.

Els infants se'n entornaren pel llarg corredor soterrani i creuaren novament el laberint de cambres del castell. I no respiraren tranquils —tant els havia oprimat el



## Parábolas exóticas: cuatro relatos de fantasía épica realista

cor la troballa que acabaven de fer— fins que es trobaren fora la fortalesa. Llavors deliberaren, en secret, tots tres, a qui podrien fer sabedor de l'estranya descoberta. En això passava per davant de la porta del castell un dels esbirros del non govern, que era capità de la guàrdia personal de Darconies, el més vell dels triumvirs que havia elegit Jaralad.

Ananiel i sos germans li ho contaren tot. Admirat de ço que els infants li explicaren, el guarda els obliga a que el seguissin. Llavors els emmenà a presència de Darconies, a qui els infants repetiren la relació de la troballa llur. Darconies escoltà amb molta atenció la revelació que li féu Ananiel.

—A qui ho havíeu dit abans? —preguntà el jutge.

—A ningú —respongué l'infant. I afegí—: Ara anàvem a cercar un manyà per a que li llevés la cadena.

Darconies celebra immediatament consell amb els altres triumvirs. I després de llarga discussió, un d'ells va dir:

—Aquest home és Benagissal. No us en càpiga cap dubte. Només pot ésser Benagissal. Recordeu-se bé de l'estranya manera que va desaparèixer. Després d'un poruc intent de revolta del poble contra Otoniel, va córrer la veu, un dia, que el rei l'havia fet degollar. Però contra el costum establert, la seva testa no va ésser penjada dalt de la torre més alta del castell. Hi havia gent que dubtava de la seva mort i suposava que s'era exilat a alguna terra llunyana. Aquests esperaven que los ell qui alliberés el poble de la tirania del rei. Però ja ho heu vist, el poble, nosaltres, ens sabérem alliberar sense ell.

I respongué Darconies:

—Sense ell sabrem governar-nos, no fos que així com es llevà un dia contra les decisions del rei s'aixequés ara contra les nostres. Si fins ara ha romàs a l'ergàstula, que s'hi quedi. Si el poble creia que era mort, que hi deixi els ossos. Així creurà el que serà cert.

I després de fer comparèixer novament els infants a la seva presència, el jutge suprem de Jaralad els va dir:

—Aquell que heu vist allí al castell, en una cambra fosca, no és home com us penseu. No és home, no, sinó espectre. És una aparició. Potser era un mort que s'ha llevat de la tomba. Potser una fantasma que us volia parar un parany. És possible que us hagi parlat, com vosaltres dieu; però heu de saber que les fantasmes també enraonen. I les cadenes que heu oït remorejar, ben segur que se les ha posades ell mateix per a després engrillonarvos a vosaltres. Entorneu-vos-en a casa, fills meus. I no ho digueu a ningú, que heu vist un home allí dalt: digueu, i direu la veritat, que hi heu vist un dimoni esfereïdor que us volia atraure per a perdre-us.

Ni Ananiel ni sos germans no tornaren mai més al castell. Tampoc hi tornaren els altres infants de Jaralad. I ni que haguessin volgut ho haurien pogut fer, car Darconies el feu tascar i hi posa guardes. Altra volta, de dia i de nit, gent d'armes vetllava dalt de les torres emmarletades.

Els tres jutges supremes de la ciutat es guardaren el secret de la treballa. I foren més cruels, envers Benagissal, que no pas el rei Otoniel, per tal com deixaren que el profeta es consumés lentament en la palla negra de l'ergàstula, on les rates, al cap d'uns quants dies, feren festí de ses despulles mortals.

Humberto de Campos

## As cavernas do vento Sul

[*“Os psilos eram vizinhos dos nausamônios, e pereceram, outrora, pela maneira que vou contar. O vento Sul havia, com o seu sopro, secado as suas cisternas, pois o país estava situado na Sirte, e não tinha água. Após um conselho dos anciãos, resolveram eles, num acordo unânime, ir combater o vento Sul. Quando chegaram nos desertos arenosos, o vento, soprando com violência, sepultou-os sob as suas montanhas de areia”*. Heródoto. Melpômene, CLXXIII.]

Encontrando, embora, a fartura nas margens do mar e do rio, onde os peixes faiscavam na onda e as sementeiras desabrochavam na terra, ansiava a tribo pela conquista de domínios mais largos, para que fossem medidos, até o extremo, pelo galope dos seus cavalos de guerra. A abundância das colheitas no solo e nas águas bastava, sem dúvida, à sua fome. A generosidade da torrente satisfaria, de certo, a sua sede. Para que os deuses lhes haviam posto, porém, sob os olhos aqueles campos dilatados, senão para que eles lhes fossem descobrir os limites? E, levantando as tendas, carregando os camelos, a tribo se pôs a caminho.

Ao fim de algumas luas achava-se a caravana sem alimento e sem água, na orla do Deserto. Para além dele[s], estendia-se o oceano de areia, de ondas agitadas, apenas, pelos grandes ventos do Sul, que punham no dorso de cada montículo, de passagem, uma ligeira espuma rodopiante. Lobos enormes, que se aventuravam a atravessá-lo, voltavam, dias depois, de olhos faiscantes e língua pendente, uivando de sede e fome. Os próprios leões resistentes, mesmo quando perseguidos pelos caçadores audazes, preferiam perecer sob

as azagaias e as flechas a ficarem sepultados para sempre, envoltos no lençol de fogo do areal.

Atingido esse ponto da viagem, os aventureiros acamparam. Armadas as tendas, foi debalde que procuraram, em torno, o leito de um rio, ou o vestígio de uma fonte, que lhes amenizasse a irritação da garganta sedenta. Para beber, era preciso lutar. E, sedentos, atiraram-se, todos, a sangrar os dedos no solo, buscando na areia quente, no coração misterioso da terra, a gota providencial. E como não houvesse, também, nem aves, nem frutos, nem raízes, começou a faina desesperada pelo sustento, perseguindo, como feras armadas, as grandes feras da solidão.

Cavados os poços, iam os aventureiros repousar, quando, uma noite, se escutou um grande ruído, que vinha, apavorante e soturno, das bandas do areal. Era um sopro de fogo, um turbilhão de areia viva, que marchava sobre eles. Amedrontados, envolveram o rosto nas pesadas vestimentas de pele, deixando passar o tufão. Cesada, porém, a ventania, viram que os poços haviam sido destruídos, e que era preciso, de pronto, a descoberta de novas fontes. Cavaram a areia, fazendo cisternas. E foram estas soterradas, obstruídas, inutilizadas, de novo, pela cólera do vento Sul.

Empenhados naquele combate contínuo e sem vitória, mas sempre novos na coragem, na energia, na ambição inflexível, reuniram-se, uma noite, em uma das tendas, os varões da tribo, e o mais velho deles falou:

—Há, para além do areal, ou no areal mesmo, um inimigo misterioso, que nos combate covardemente na sombra. Que grande boca é essa, que sopra sobre nós,



## Parábolas exóticas: quatro relatos de fantasia épica realista

dia e noite, estas ondas de areia, soterrando os nossos poços, derrubando as nossas tendas, abatendo os nossos camelos? Que tribo de gigantes é essa que passa galopando nas hamadas, levantando, com as patas dos seus corcéis, a poeira que nos asfixia?

—Voltemos, Saul, voltemos! —pediram algumas vozes timoratas.

—Voltar? Qual de vós sabe o caminho? Qual de vós conhece, hoje, a estrada por onde veio, se o vento apagou até os vestígios da nossa passagem?

Os varões baixaram a cabeça, e o chefe continuou:

—Agora, ou permaneceremos aqui, lutando dia e noite, ou teremos de avançar sobre o Deserto, a combater o próprio Vento nas suas cavernas. Distribuamos em turmas, escolhendo cada uma a sua direção no areal. Se as primeiras não voltarem ao fim de duas luas, outras seguirão com o mesmo destino. Uma vez que chegamos tão longe e não nos é possível recuar, continuemos para a frente em busca do inimigo misterioso e invisível, que nos dispersa a tribo, nos aterra os poços, e, à noite; nos apaga as fogueiras!

—Para a frente! Para a frente! —gritaram os guerreiros, alçando as lanças e os arcsos.

E instigando os cavalos, partiram, para sempre, galopando pelo Deserto...

\* \* \*

Os homens de pensamento, como os Psilos de Heródoto, viviam, na infância do conhecimento, libertos de todo cuidado. A terra oferecia-lhes as suas rosas e o céu as suas estrelas. Um dia, porém, quiseram conhecer, ambiciosos, as orlas do Deserto. Marchando, em grupo, examinando o solo, consultando os astros, plantaram, mais tarde, as suas tendas, à margem do areal. Cisternas foram cavadas no saibro, para dar de beber aos homens, aos corcéis e aos camelos. Nessas regiões, que constituem a das coisas cognoscíveis, a vida tornou-se, para eles, mais triste, mais árida, mais difícil. Açoitado pelas tempestades do Sul, vergastado pelas lufadas ardentes do areal, o homem perguntou, então, pela primeira vez:

—Quem sopra sobre mim a destruição? Que gigante é esse que eu não vejo, mas que me dispersa os rebanhos, me destrói a tribo, inutilizando, em uma noite, os poços que eu cavo em um ano? É mister conhecê-lo para dar-lhe combate.

E atira-se, então, sem roteiro, pelo areal das cogitações eternas, onde fica, afinal, sepultado na areia, sem ter descoberto, jamais, para destruí-la, a caverna do vento Sul...

# Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas



Nota introductoria y traducción  
de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

Refiriéndose a Franz Kafka, Jorge Luis Borges señaló atinadamente que todo gran escritor crea sus precursores. Gracias a una obra que se hace famosa y, de esta manera, consagra un asunto o un planteamiento literario, se (re)descubren obras con características similares que habían pasado desapercibidas o cuya originalidad no se había advertido hasta después de que el escritor posterior más famoso no la reconociera expresamente, cosa que no ocurre a menudo. Para suplir estos olvidos, uno de los cometidos de la investigación filológica es señalar posibles fuentes de la obra maestra consagrada, a fin de facilitar la comprensión del valor propio de los posibles precursores, aun en los casos en que una influencia directa sobre el autor genial posterior no sea demostrable documentalmente. La propia obra de Borges ha sido objeto de este tipo de investigaciones, lo que es natural si se considera que él mismo insistió en las consecuencias de revalorización literaria que entraña a menudo la noción de precursores así recuperados. También su inmensa cultura libresca confiere cierta verosimilitud al hecho de que sí hubiera podido conocer la obra de numerosos precursores, algunos incluso ya oscuros en su época. Cabe recordar que Borges concluyó sus estudios de bachillerato en Ginebra en 1918, en una edad que siempre es clave para el crecimiento intelectual: Max

Aub solía decir que «uno es de donde hace el bachillerato». Es muy probable que Borges se hiciera allá con una amplia cultura francófona que luego simuló despreciar o ignorar a consecuencia de su anglomanía, pero su escritura narrativa, sus temas especulativos y su tratamiento se parecen sobre todo a los adoptados en los círculos simbolistas, sobre todo los francófonos. Por lo demás, su caso no es excepcional.

El movimiento decadentista-simbolista, que ahora solo parece pervivir por su lírica, también produjo, tanto en Francia como en otros países, innumerables obras maestras de fantasía metafísica y especulativa que pudieron influir incluso en autores que la historia literaria oficial clasifica en otras corrientes literarias, adelantándose a ellos. Dos ejemplos de precursores no señalados hasta ahora, que sepamos, son Édouard Ducoté (1870-1929) y Arturo Graf (1848-1913), que publicaron sendas parábolas simbolistas hoy desconocidas cuyos asuntos coinciden en gran medida con los de dos parábolas posteriores mercedamente reputadas como obras maestras de dos grandes clásicos del siglo XX, a saber: «The Country of Blind» [*El país de los ciegos*] (194/1911/1939), de H. G. Wells (1866-1946), y «Vor dem Gesetz» [*Ante la ley*] (1915), de Franz Kafka (1883-1924). Naturalmente, también hay diferencias entre ellas, como no podía ser menos, pero



## Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas

su comparación puede arrojar luz sobre sus curiosas semejanzas. Estas justifican que se pueda tener a aquellos cuentistas románicos por precursores de estos germánicos<sup>1</sup>, sin que se suponga por ello que haya existido una influencia directa. Si bien Wells leía seguramente el francés, se sabe que Kafka afirmaba ignorar el italiano, y los relatos de Graf no se tradujeron. Si son precursores, lo son porque hubo una anterioridad suya en el tratamiento de unos temas que debían de «flotar» en el ambiente cultural de la época, cuando el gusto por el símbolo volvió a poner de moda el género de la parábola, debido al procedimiento analógico adoptado por esta y a la multiplicidad de sus posibles significados.

El argumento de «The Country of the Blind» es bien conocido. Un explorador llega a un valle suramericano aislado en el que se había refugiado un grupo de personas. Una enfermedad los había vuelto ciegos y esta ceguera era hereditaria. Con el paso del tiempo, este pueblo de invidentes desarrolla una civilización adaptada a la falta de este sentido, cuyo recuerdo incluso acaba por perderse. En su valle solitario, creen que son las únicas personas del mundo hasta que llega aquel explorador, que decide aprovechar su capacidad física de visión para enseñarles lo visible que los lugareños ignoran y gobernarles con lo que considera sus superiores luces físicas y mentales. Pronto se da cuenta de que los ciegos están bien adaptados a su medio y que no se van a dejar «iluminar», ni mucho menos gobernar por él. No le quedará más alternativa que dejarse reventar los ojos para poder integrarse en su sociedad o huir de esta. La

<sup>1</sup> La denominación se refiere exclusivamente a la clasificación lingüística de estos autores atendiendo al idioma en que están escritas sus obras.

narración tiene una clara dimensión de parábola de orden tanto moral como político. Se ha señalado a menudo su carácter de crítica frente a la actitud imperialista que justificaba la empresa colonial por la conveniencia de elevar a los pueblos considerados atrasados o primitivos al desarrollo tecnológico y social de los países occidentales u occidentalizados. La actitud del protagonista se ajusta a esa mentalidad coetánea y su fracaso estimula una lectura como mínimo irónica del imperalismo. Por otra parte, esto no excluye tampoco un juicio moral implícito de condena de la obcecación y la ignorancia satisfecha que caracterizan a una cultura aislada y reacia al cambio, que formatea a sus miembros hasta el punto de impedir que cuestionen sus prácticas y saberes erróneos. La historia del país de los ciegos es también la del oscurantismo triunfante, literal y metafóricamente. Eso también ocurre en el relato francés precursor.

El argumento de «La ville aux aveugles» [*La ciudad de los ciegos*] (*Aventures* [*Aventuras*], 1897)<sup>2</sup>, de Ducoté, está menos circunstanciado que en la novela corta de Wells, cuya técnica narrativa es la de la ficción de aventuras, en su modalidad más famosa entre las especulativas en aquel período, la de mundos perdidos. En cambio, la ciudad de los ciegos de Ducoté es un espacio simbólico, cuya misma vaguedad espaciotemporal indica que no se trata de una geografía real, sino de otra dictada por consideraciones filosóficas. No obstante, la descripción de la ciudad y de sus habitantes ciegos es muy detallada, con abundancia sobre todo de imágenes visuales. Estas le confieren una notable

<sup>2</sup> La traducción se basa en el texto de la primera edición, que se puede consultar en Gallica: Édouard Ducoté, «La ville aux aveugles», *Aventures*, Paris, Société du Mercure de France, 1897, pp. 87-98.



## Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas

fuerza plástica, en el marco de una estética del ornamento retórico propia de la prosa simbolista, que contrasta con la sobriedad naturalista de la narración well-siana, tal como corresponde a los planteamientos divergentes de la escritura ficcional en el autor inglés y de la épico-fantástica en el francés. En cuanto al asunto propiamente dicho, las similitudes son mayores que las diferencias. El narrador en primera persona del cuento de Ducoté es también un explorador que ha alcanzado, tras muchos esfuerzos, la ciudad paradisíaca anhelada, el término de sus ambiciones vitales. Exteriormente, la ciudad no lo decepciona. Bajo una luz sobrenatural, su belleza extraordinaria se extiende tanto a lo natural como a lo construido, pero pronto lo embarga la decepción también a él. El interior de los palacios es sucio y tenebroso, y los habitantes que encuentra son todos ciegos. A diferencia de los de Wells, se muestran desamparados, lo que se explica por el motivo de que su ceguera es reciente. Unos sabios extranjeros los habían sacado de sus antros para mostrarles la luz y esta los había deslumbrado para siempre. El explorador se ofrece a guiarlos y a seguir enseñándoles la luz y todo lo bello y bueno que permite percibir, pero los ciegos lo rechazan airados. El explorador se instala en la ciudad, pero el destino de quienes han renunciado a su enseñanza le es ya indiferente. Desde su punto de vista, se lo merecen. Nunca se cuestiona lo bien fundado de la «colère charitable» [cólera caritativa] de los sabios que habían arrancado a los habitantes de sus casas por razones bienintencionadas, a pesar de las consecuencias terribles que se describen, para luego dejarlos abandonados.

A diferencia de los ciegos de Wells, activamente oscurantistas, los de Ducoté aparecen más bien como víctimas, y su rechazo de la ayuda del vidente se entiende

como una reacción humana comprensible ante aquellos que habían faltado a su deber de difundir el saber y la consiguiente felicidad. Es verdad que no habían tenido la iniciativa de salir de la oscuridad de sus habitaciones, pero si los sabios habían actuado de manera análoga a como los colonizadores occidentales habían expuesto la civilización moderna a quienes la ignoraban, su sabiduría no parece ir acompañada de una moral del mismo nivel. Aunque fuera por egoísmo y ansias de poder, el explorador de Wells intenta cambiarlos para salvarlos de su cerrazón intelectual causada por la física y el aislamiento. El egoísmo del protagonista de Ducoté recuerda más bien al de las potencias occidentales que, después de dar a conocer a los pueblos preindustriales la tecnología y el orden administrativo del Estado moderno, se desentendieron luego de asumir su responsabilidad, prefiriendo más bien que se las apañaran solos en el persistente caos postcolonial. Tras sacar a los nativos de sus casas oscuras, se los deja para que se las apañen como si la modernidad pudiera asimilarse con solo salir a la calle al sol y sin pensar en las consecuencias. En lo que coinciden Wells y Ducoté a este respecto es en el inmenso poder de la ignorancia, en ambos casos simbolizada por la ceguera colectiva, especialmente si es voluntaria. En ambas parábolas, el proverbio fundamental no es «en el país de los ciegos, el tuerto es rey», sino «no hay peor ciego que el que no quiere ver», aplicado a una comunidad determinada y no a una persona. Ambas son parábolas sociales, a diferencia de las de Graf y Kafka, que abordan más bien cuestiones de iniciativa individual, pese a las apariencias en el caso del escritor germánico.

Kafka narra con magistral concisión la vida de un campesino que pretende cruzar una puerta para acceder a la ley, pero se lo impide un guardián de aspecto amena-



## Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas

zante, ante el cual aquel aguarda a que se digne abrirle hasta que envejece y muere, sin atisbar otra cosa de la ley que un resplandor. Esta inútil espera ante una autoridad inexplicable se ha interpretado como una parábola de la maquinaria administrativa y legal que se impone al individuo, sobre todo al menos preparado para afrontarla. Esta interpretación social, que es perfectamente válida, no se opone a otra existencial, centrada en el absurdo de la vida humana, que transcurre a menudo de manera frustrante y a cuyo término el acceso a un mundo mejor, al mundo esplendente de la ley trascendente, queda también frustrado en definitiva. A un nivel quizá menos filosófico, la comparación de la parábola kafkiana con otra también centrada en una puerta cuyo cierre impide acceder a una realidad mejor puede orientar la lectura de la primera hacia una dimensión de psicología simbólica.

Esta parábola precursora se titula «La porta serrata» [*La puerta cerrada*] (*Ecce homo*, 1908)<sup>3</sup> y su autor, Arturo Graf, adoptó una escritura simbolista que guarda con la de Kafka una relación análoga a la de Ducoté con Wells. Pese a su brevedad y al carácter indefinidamente alegórico de sus dos personajes, la de Kafka insiste en detalles de observación realista que confieren a su sintético universo ficticio una verosimilitud de una clase muy distinta a la buscada por Graf. En «La porta serrata», el paisaje a los dos lados de la muralla de tamaño sobrenatural (llega hasta el firmamento) es un *locus amoenus* natural escasamente individualizado, pese a la belleza lograda en la ex-

presión de pormenores representativos (árbol, ave, etc.). No obstante, se sugiere que el espacio al otro lado de la puerta puede llevar a una vida superior o, al menos, renovada, como indica la imagen final del sol naciente. Así se podría explicar el empeño del innominado y simbólico «uomo» [hombre, en el sentido genérico de ser humano] por derribar la puerta cerrada que le impide el paso. La viva fuerza no le permite conseguir su propósito. Únicamente reconcentrarse en sí mismo, con calma, hará posible el movimiento psicológico que le otorga el poder de abrir la puerta con solo pedirlo. En cambio, el campesino de Kafka no cambia nunca de estrategia, sino que insiste en vencer el obstáculo que supone el guardián repitiendo estúpidamente actos que ni le cambian a él, ni al guardián. Si la puerta de la ley le estaba destinada únicamente a él, ¿no habría pensado que su verbalización de ese destino le habría permitido franquearla? Y, de haber pensado en su ser en vez de hacerlo en el ser de la puerta, ¿no podría haberle llevado esto al menos a renunciar a una empresa imposible y volver sus esfuerzos hacia la aceptación de sí mismo y del mundo como es, tal y como hace el hombre de Graf? Esta había alcanzado así el estado anímico necesario para poder traspasar el obstáculo, mientras que la tragicómica obstinación del campesino por exigir la ley, sin hacer nada realmente por merecerla, puede ilustrar una lección sugerida asimismo por las parábolas de Ducoté y Wells: la lección universal de que la plenitud intelectual, espiritual y material no se alcanza persistiendo en el error, ya sea este individual o colectivo.

<sup>3</sup> La traducción sigue la edición siguiente, que puede encontrarse en archive.org: Arturo Graf, «La porta serrata», «Parabole», *Ecce homo*, Milano, Fratelli Treves, 1908, pp. 193-262, en las pp. 259-260.

Édouard Ducoté

## La ciudad de los ciegos

*A Jacques des Gachons*

Cuando, a costa de una juventud consumida en las fatigas de trabajos vacilantes e infructuosos, me fue dado alcanzar la cumbre de la montaña sagrada y de columbrar, al pie de la ladera desconocida, la ciudad, término de mis nobles ambiciones, caí de rodillas en el suelo y di gracias a la Divinidad.

Las faldas de la montaña, cubiertas de flores, descendían suavemente hasta el mar y, a lo largo de este, se escalonaban palacios rodeados de jardines. Una luz sobrenatural que no procedía del resplandor injurioso del sol, pero que vencía en brillo al de ese astro, envolvía las cosas de un celeste radiante.

No haré una descripción más detallada de esta visión. La lengua humana sería incapaz de hacerlo. Las palabras solo saben representar los aspectos de este mundo y nada de aquí abajo es comparable al espectáculo que se ofrecía a mi admiración.

Bajé hacia esa tierra en la que iba a vivir desde entonces. La alegría arrebató mi ser; me parecía haberme vuelto una persona distinta. Caminaba sin cansarme y respiraba un aire ligero, lleno de vivificantes perfumes. Mis sentidos más sutiles experimentaban impresiones ignoradas y, de la misma manera que mis ojos contemplaban lo que en otro tiempo les habría sido imposible mirar, mis oídos se llenaban de la música desconocida del ritmo de la vida universal. Todo era para mí motivo de admiración: el cielo, el mar, la vegetación de los jardines y, en fin, la ciudad a la que me acercaba.

Pronto pisé el pavimento de mármol y me extasié ante la arquitectura de los palacios y la espléndida disposición de las

calles y las encrucijadas. ¡Momento demasiado breve! Trágicos objetos abrumaron mi corazón de piedad y terror.

Vi como se aproximaban varios de los habitantes de la ciudad. Titubeaban y se bamboleaban como borrachos; tropezaban con los muros, chocaban unos con otros, caían, volvían a levantarse y a caminar, precedidos por sus manos tendidas. Eran ciegos. Sus rostros eran la imagen de la inquietud y el dolor; sus ojos completamente abiertos eran vítreos, inmóviles en el círculo sangriento de sus párpados.

Y ya no pensaba yo en admiraciones; no podía arrancarme a la apariencia de esos horribles paseantes, preguntándome cómo el creador de tantas maravillas había negado su vista a los pobladores. Dudé de su bondad, olvidadizo del favor que me había concedido.

Deambulaba en todas direcciones en medio de ese pueblo lamentable. Había quienes yacían, descalabrados, allí donde habían caído y gemían; otros se quedaban sentados, crispando los puños y mordiendo los labios; otros blasfemaban con gestos de rebelión. A la orilla del mar, vi caer a varios en las olas; se debatían antes de hundirse. No les tuve lástima; más les valía quedar así liberados.

Cuando los ciegos se encontraban, advertidos por el ruido de sus pasos al arrastrarse, se interpelaban y preguntaban mutuamente el camino de su casa; entonces entendían que los otros también lo ignoraban y se separaban entre injurias. Al oírme pasar, varios me pidieron que los guiara, pero cuando me ofrecí a acompañarlos, enmudecieron de repente; les era imposible indicarme su morada, y se alejaban de mí, desesperados.



## Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas

Como este misterio me sumía en el asombro, me entró la curiosidad de penetrar en unos de esos palacios, cuyas puertas estaban abiertas de par en par. Me interné bajo una bóveda y pronto se borraron los últimos rayos de luz diurna. Debí dirigirme a tientas en medio de una noche impenetrable: todas las ventanas habían sido tapiadas. Estaba helado de frío y asqueado por el olor inmundado que apestaba los cuartos cerrados. Me extravié en el dédalo de aposentos desiertos y me costó mucho trabajo volver a encontrar mi camino. Temblando y sintiendo náuseas, visité por turno varias viviendas, todas ellas parecidas, negras, frías y deshabitadas.

Atravesaba una puerta cuando un ciego me suplicó que lo llevara a su casa. Lo cogí del brazo y le dije:

—No te preocupes; te acompañaré a tu casa; todas las viviendas de la ciudad se parecen y cualquiera podría ser la tuya. En balde te preguntaría, igual que a todos quienes imploran de mí el mismo servicio, dónde vives exactamente; no sabrías responderme.

—Es verdad —replicó él con tristeza—, no sé dónde está mi casa. Nunca había salido de ella cuando me echaron y al punto me quedé ciego. Feliz tú que sabes de dónde vienes, adónde vas, tú que puedes saciarte del espectáculo de la luz y la naturaleza. Pero ahora se me ocurre: ¿qué clase de hombre eres tú, que no estás privado, como todos nosotros, del uso de tus ojos? ¿No eres uno de esos enemigos que han causado nuestra desgracia irreparable?

Su voz se llenó de odio e intentó alejarse de mí. Yo lo sujeté.

—No entiendo ni una sola de tus palabras —le dije—. He llegado hace poco de un país muy distinto a este; toda mi juventud transcurrió anhelando alcanzar algún día esta ciudad, pero el soplo del espanto ha acabado con mi admiración.

Explícate: ¿quiénes son los enemigos de que hablas?

—Sentémonos un momento —respondió—. Estoy cansado de llevar al azar mis pasos inseguros. Puesto que te compadece, te contaré nuestro infortunio.

»Vivíamos felices en nuestras casas cerradas cuando un tropel de hombres, llegados como tú del otro lado de los montes, holló el suelo inviolado de nuestras calles y desgarró con sus gritos la virginidad del silencio. Oímos sus exclamaciones de admiración y nos burlamos de ellos en nuestro fuero interno. Ellos se asombraron de encontrar las calles desiertas y llamaron a nuestras puertas, invitándonos a compartir su felicidad. Eran, según decían, sabios, pero era jactancia, porque han hecho de nosotros lo que somos. Como no respondíamos, se irritaron y, animados por una cólera caritativa, derribaron los batientes, entraron en nuestros aposentos y nos hicieron avanzar delante de ellos, pese a nuestra resistencia. Y cuando franqueamos el umbral, el grito de estupor que lanzamos ante la belleza que nos había sido revelada se tornó un aullido de padecimiento. El resplandor de la luz había quemado nuestros ojos, acostumbrados a la oscuridad. Y los sabios, creyendo nuestro clamor una explosión de alegría, se marcharon sin volver la cabeza, orgullosos de su obra.

—Ay —le dije—, ¿qué persona generosa no habría convidado a sus semejantes a esta contemplación de la que gozaba? Pero ¿por qué os habíais privado de ella vosotros mismos?

—Nos complacíamos en nuestros palacios sólidos y sombríos, y no concebíamos más felicidad que la nuestra.

—No os quejéis. Habéis cambiado la noche por la noche.

—Pero la fugitiva visión nos ha llenado de pesadumbre sin remedio.

—Expiáis vuestra felicidad cobarde. No os habéis atrevido a abrir vuestras venta-



## Precursores de Wells y Kafka: dos parábolas simbolistas

nas y habéis despreciado la luz que iluminaba un panorama incomparable. Esas personas que llamáis enemigas vuestras no estaban locas. Cumplieron con su deber de caridad, pero las buenas acciones se vuelven contra quienes no las merecen.

El ciego volvió hacia mí su pálido rostro; vi como corrían las lágrimas de sus párpados sangrientos. Me embargó una inmensa piedad hacia él. Y me esforcé por consolarlo.

—Dame la mano —le dije—. Te pasearé por la ciudad y mis palabras entusiasmadas crearán en tu alma las imágenes que no puedes percibir.

Me escuchó un instante y respondió luego:

—Déjame solo. Tus palabras son inútiles, porque no quiero creer en ellas; exacerbarían mi desesperación en vez de aplacarla. Tu caridad me es cruel.

No quise abandonarlo, pero se puso furioso:

—Vete, vete. Insensato o impostor, te detesto. Y te odio más aún si tus ojos están de verdad abiertos. Quisiera guiar mis dedos sobre tu cara para arrancarlos de sus órbitas. Aléjate de mí; soy ciego.

Me separé de él. Mi piedad se ha disipado y el santo egoísmo se ha alojado en mi corazón. Y ahora admiro la ciudad maravillosa sin cuidarme de la grey miserable que ha merecido su destino.

Arturo Graf

## La puerta cerrada

La puerta, toda de hierro, estaba cerrada, y en el muro ciclópeo no se veía otra puerta, y el muro subía tan alto que parecía tocar las nubes. El hombre (¿qué otro nombre podía él tener?) había pasado todo el día esforzándose por abrir o derribar esa puerta, con llaves, con palancas, con mazos, pero todas sus fatigas habían sido en vano y, al final, roto de cansancio, y empapado de sudor y jadeante, se dejó caer bajo un árbol que crecía allí delante y, cruzado de brazos, se quedó mudó e inmóvil. Se apagó el día, se hizo de noche, brillaron las estrellas en la augusta paz de los cielos. Y, poco a poco, el hombre (¿qué otro nombre podía él tener?) sintió reconfortarse sus miembros por aquel

frescor, quietarse el tumulto de su sangre, calmarse su espíritu, y permaneciendo así, con los ojos vueltos hacia las estrellas, cayó en un plácido sueño y durmió hasta el amanecer. Se despertó al canto de un pajarillo que se había posado en las ramas y vio, más allá del muro, encenderse el cielo entero y brillar con purísima luz. Entonces sintió un movimiento en el corazón, como de una fuentecilla que brotase de repente, y, sin saber casi lo que hablaba para sus adentros, con voz suave y profunda dijo: «¡Puerta, ábrete!». Y la puerta, ¡oh maravilla!, se abrió sola de par en par y, más allá, en el fondo del cielo, apareció el sol naciente.

# The Unknown City



Jeroni Zanné

Introductory note by Mariano Martín Rodríguez  
and translation by Sara Martín

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

© Sara Martín, 2020, por la traducción

“L’urbs ignota” [*The Unknown City*] (*Imatges i melodies* [Images and Melodies], 1906), by Jeroni Zanné (1873-1934)<sup>1</sup>, an important poet in Catalan Modernism (a belated version of the Aesthetic Movement overlapping with Art Nouveau) is a descriptive poem that can be labelled epic fantasy. Even though what Zanné tells about this ‘unknown city’ could refer to any urban area in our world, the author places his city in a fantastic dimension, a fully imaginary and even supernatural universe. This is suggested by the fanciful, markedly symbolic details, such as the image of the city in ruins under the purple tatters or the fact

that Autumn and its ghostly twilight glow are permanent. The pagan, byzantine architecture, and the list of vices of the physically refined dwellers, stress the decadent air of the city, following fin-de-siècle fashions. Nonetheless, the last tercet introduces true love as one more element in the city of hatred and envy, so that the unknown city itself appears to be simultaneously a physical and moral enigma. The unknown side of the city seems to derive above all from the contradictory nature of the human passions it harbours, sumptuously presented by Zanné within the framework of a sonnet.

---

<sup>1</sup> The translation offered below is based on the following edition: Jeroni Zanné, “L’urbs ignota”, *Poesia original completa*, preface by Abraham Mohino i Balet, introductory study by Martí Duran i Mateu, Barcelona, Trípode, 2019, p. 274.

Jeroni Zanné

## **The Unknown City**

Living mummy of an ultra-real world, the City is.  
Gothic are the houses, pagan, byzantine.  
Trembling stand by miracle the ruins  
Covered in old tatters of imperial purple.

There, lust, envy and the dagger reign,  
Everywhere subtle narcotics and poisons slide in.  
The ovals are perfect, the hands long and thin;  
Matrons and maidens have a feral something.

The Spring does not laugh. A wilted Autumn  
And a grey, ugly sepulchre of long, strange life  
With their glow swamp forever the fatal City.

The hatred, the miseries, the cries faint  
With love, the melodies and kisses that bloom  
In the lips, are enigmas in the spectral glare.

# Evil, Good, Justice and Law



Leopoldo Lugones

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

© Mariano Martín Rodríguez, 2020

© Álvaro Piñero González, 2020, por la traducción

Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938) was one of the acknowledged masters of Jorge Luis Borges, especially for his speculative tales collected in *Las fuerzas extrañas* (1906), translated into English as *Strange Forces* (Latin American Literary Review Press, 2001). Whereas some of those 'strange tales' are good examples of traditional fantastic literature, others are considered masterpieces of Latin American early science fiction, sometimes tinged with occultism. But Lugones produced stories in other modes within speculative fiction. Among his many stories published in the Argentinian press, one deserves to be translated due to its being one of the earliest Hispanic attempts at modern high fantasy, as well as one of the first masterpieces of this popular genre in the Spanish language, despite its brevity. Its original title is "El mal, el bien, la justicia y la ley," this is to say, "Evil, Good, Justice and Law," and it was offered to the wide readership of the popular journal *Caras y Caretas* ('Faces and Masks') in 1909<sup>1</sup>. As its title suggests, it is a pessi-

mistic moral parable set in an unnamed but fully secondary world telling how evil prevailed over good and justice when someone first devised a way to respect human and divine laws while subverting their spirit and social function. Although the scheming character is finally deprived of his wealth acquired through fraud, his deceit brings about the end of the supernatural fire formerly guaranteeing truth. Thus, the God<sup>2</sup> who had bequeathed it to humankind is also defeated, and men must live from now on without a higher

---

<sup>2</sup> Although Lugones writes the first letter of 'God' in capital, this word does not refer to the unique divinity of Abrahamic religions, which is never used with article in Spanish and English as Lugones does in this story. In these two languages, the article is used with pagan gods, who are however not entitled to capital letters, be they the known deities of received mythologies or the invented ones from high fantasy, including the last God in this story. Lugones wished perhaps to conflate the ideas of the perfect goodness of the theological God and the closeness to us of human-like pagan gods. In any case, both the unquestionable past existence of these gods and the pre-technological way of life in the imagined kingdom, which is not to be found in any historical atlas of our planet, are distinguishing features of high fantasy secondary worlds.

---

<sup>1</sup> The translation that follows is based on this first edition: Leopoldo Lugones, "El mal, el bien, la justicia, la ley," *Caras y Caretas* (Buenos Aires), 12, 564 (24/7/1909), p. 64.



## Evil, Good Justice and Law

power preventing law from being perverted. In a few, short paragraphs Lugones succeeds in conveying the passage from a mythical time where benevolent gods trod the world and supernatural gifts such as the fire of truth ensured the triumph of good to a human time where men are bereft of divine guidance and evil prevails,

even under the pretense of good. In this world of corruption and deception, no eucatastrophe is expected. This sobering conclusion is perhaps truer to our disenchanted reality than any consolatory triumph of good would be. Lugones' pioneering high fantasy story is anything but escapist.

Leopoldo Lugones

## Evil, Good, Justice and Law

This is how evil overcame good, availing itself of fidelity, truth and good faith.

The last God to tread the world had given humankind a singular present —an eternal fire upon the votive column of a temple. This fire could discern between truth and lie. It incinerated with instant fury the liar who would touch it, yet it was tender caress to the truthful. It had burned thus for seven centuries.

One day, the region's king, who like any good tale's king had in mind his subjects' wellbeing, commissioned the compiling of the best laws from all countries so as to distill from among these, with the utmost care, a perfect code. Courts of law, which dealt justice, and property rights, inherent to all civilized societies, were thus established as foundations.

No sooner had the code entered into force than a sensational trial was conducted in the realm. An industrious merchant had gone on a business trip abroad leaving his wealth entrusted to the most virtuous person of the guild: a very religious man who also happened to be his brother-in-law.

Having failed in his business trip, the merchant returned penniless, yet relying on the capital he had so well entrusted. When he first asked for the money back, the man replied nonplussed he had already returned it to him entirely and to his satisfaction. He swore and, even more, claimed to have gone bankrupt managing the estate, until he was bereft of any possession save a dog privy to his worries.

The brother-in-law's house was registered, yet there were no valuables to be found, let alone riches as the merchant would claim. Months and years passed by and the perfect code failed miserably to provide a solution to this controversy, which seemed to have no end, until one day both parties agreed to subject themselves to the trial of the sacred fire.

It must be said the disloyal trustee had reduced to a single diamond the state he had unduly mismanaged and, before coming to the trial, had fed the precious stone, wrapped in meat, to his dog.

When the moment came, he pleaded to be the first to touch the flame and, handing his dog to his adversary, clambered the column.

The fire did not consume him, as it would have been the expected case, for the merchant was indeed again in possession of his fortune as soon as the dog was in his hands. However, the fire did not burn the merchant either when, after rendering the dog back to its owner, he protested it was not true that he had regained his property.

The sacred fire went out at once, distrust extinguished thenceforth all friendships, and the notorious code kept on preaching evil through fidelity, truth and good faith.

It ought to be known, however, that the disloyal trustee's offence did not go unpunished: an unknown thief stole the dog shortly after the event under cover of the ensuing confusion.





Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa

[www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)

ISSN: 1887-2905

