

Hélice

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Volumen 7, n.º 2 · Otoño-Invierno 2021-2022

Miscelánea

Pedro Pujante

Reflexiones

Carlos Ferrera

Jonathan Hay

Sara Martín Alegre

Jesús Pérez Caballero

Crítica

Sandra García Rodríguez

Mariano Martín Rodríguez

Recuperados

Gabriel de Lautrec

Raul Brandão

Bernard Lazare

Nicolae Iorga

Théodore de Banville

Alexandre de Riquer

Alfons Maseras

Arturo Graf

Terenzio Mamiani

Gian Fontana

Catulle Mendès

Alexandru Macedonski

Giorgio Cicogna

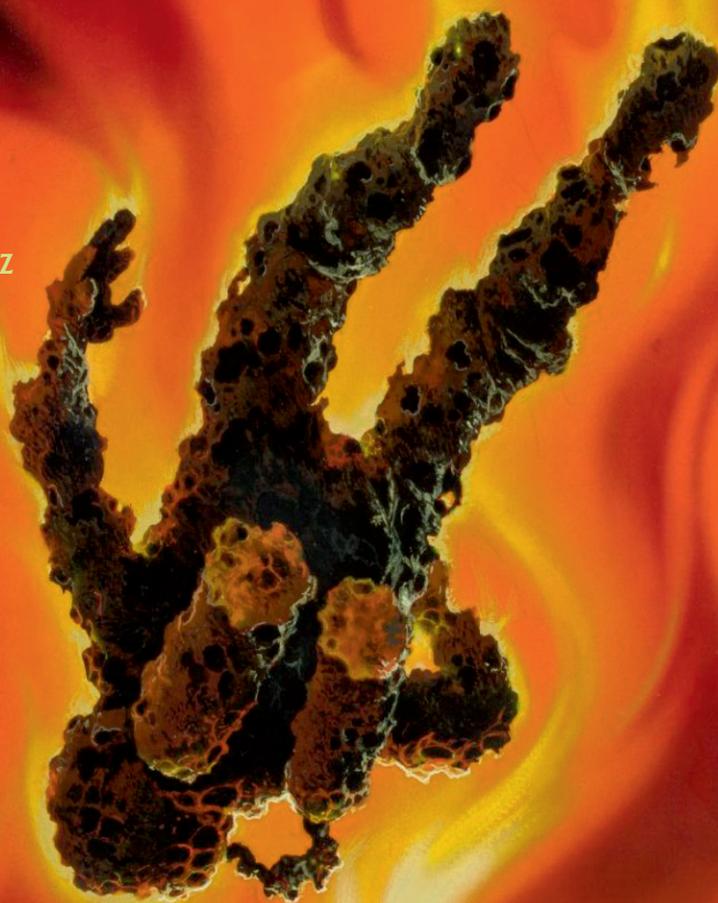
Maurice Renard

António Gomes Leal

Charles Nicolle

Salvador Rueda

Luis Valera



Hélice Sumario

Volumen 7, n.º 2 · Otoño-Invierno 2021-2022

Editorial	
2	
Miscelánea	De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño
6	Pedro Pujante
Reflexiones	<i>Space 1999</i> . La distopía inglesa llevada al cosmos
11	Carlos Ferrera
Reflexiones	“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s Hainish Cycle
23	Jonathan Hay
Reflexiones	Posthumanismo retrospectivo: <i>Frankenstein</i> según nuestro nuevo vocabulario
38	Sara Martín Alegre
Reflexiones	Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick
52	Jesús Pérez Caballero
Crítica	Hacia la consecución de un espacio propio: la aplicación de la perspectiva de género en el ámbito de lo no mimético
74	Sandra García Rodríguez
Crítica	Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la <i>ciencia ficción</i>
78	Mariano Martín Rodríguez
Recuperados	El universo y la historia vistos por partida doble a través de la fantasía especulativa panlatina. Primera serie
90	
Recuperados	Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos
93	Gabriel de Lautrec, Raul Brandão
Recuperados	Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas
102	Bernard Lazare, Nicolae Iorga
Recuperados	Monstruos del pecado: dos microalegorías teológicas
120	Théodore de Banville, Alexandre de Riquer
Recuperados	Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra
125	Alfons Maseras, Arturo Graf
Recuperados	De insectos y hombres: dos microdebates fabulísticos
137	Terenzio Mamiani, Gian Fontana
Recuperados	Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias
142	Catulle Mendès, Alexandru Macedonski
Recuperados	El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra
157	Giorgio Cicogna, Maurice Renard
Recuperados	Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución
168	António Gomes Leal, Charles Nicolle
Recuperados	The Xanas
178	Salvador Rueda
Recuperados	The Veiled Goddess
181	Luis Valera

Portada y contraportada de Alex Schomburg. Derechos reservados.

ISSN: 1887-2905

Revista Hélice: Volumen VII, n.º 2: otoño-invierno de 2021-2022

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Sara Martín Alegre, Mariano Martín Rodríguez.

Corrección, composición, diseño y maquetación: Paco Arellano.

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.

maritoa@hotmail.com | sara.martin@uab.cat

www.revistahelice.com

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



Editorial



En un momento en que la progresiva vuelta a la normalidad prepandémica está permitiéndonos recuperar hasta cierto punto un modo de vida que, con todos los problemas que tenía, nos puede parecer hoy una edad feliz que deseamos recuperar, *Hélice* también vuelve la vista atrás a una serie de clásicos de la ficción especulativa, tanto literaria como audiovisual. Si los clásicos son el centro de interés, y también los hay en la literatura especulativa, es porque todavía siguen apelando a nuestra sensibilidad y porque su profundidad y capacidad de sugerencia son tales que son capaces de suscitar sin cesar nuevas interpretaciones. Un ejemplo claro de ello es la obra de Franz Kafka, cuyos misterios intrínsecos, tal vez muchos ni sospechados por el autor, han dado pie a multitud de diversas y a veces opuestas lecturas. La de Pedro Pujante en el ameno ensayo que honra la sección Miscelánea del presente número de *Hélice* puede considerarse una de las más apasionantes desde nuestro punto de vista de amantes y estudiosos de la ficción especulativa. Su interpretación de varias novelas y relatos de aquel genio pragués desde una perspectiva ficción científica es refrescante y demuestra indirectamente que la distinción entre alta y baja literatura es falaz, entre otras cosas porque un clásico altomoderno como Kafka puede leerse perfectamente como un escritor especulativo, mientras que numerosas obras populares de ciencia ficción y modalidades afines presentan mundos cuyo misterio no difiere demasiado en el fondo del universo ficticio que solemos llamar *kafkiano*.

Otra nueva lectura que proponen las páginas de nuestra revista entre las Reflexiones de este número es la de Sara Martín (publicada en inglés en el número anterior) sobre el celeberrimo *Frankenstein*, de Mary Shelley. En polémica valiente con algunos de los tópicos que se han venido arrastrando en la exégesis de ese clásico reconocido de la ciencia ficción temprana, y también contra algunos de los supuestos infundados de su interpretación en el seno de los Estudios Culturales de origen estadounidense, Sara Martín no duda en aplicar el sentido común para explicar que la repulsión que produce la monstruosa criatura del doctor Frankenstein es algo muy natural en los seres humanos. Los lectores lo son, y por eso no es extraño que sientan repulsión y terror ante una figura que Shelley describe en términos que no dejan lugar a dudas sobre la espantosa estética física del ser confeccionado. Si

Shelley hubiera imaginado una creación masculina tan bella como la femenina del mito de Pígalión, no habría suscitado terror alguno, y su novela, que se escribió para suscitar esa emoción en el marco de la modalidad llamada *gótica*, habría sido un fracaso desde ese punto de vista.

Menos polémicos, pero igualmente penetrantes y atinados son los demás estudios de la sección Reflexiones. Sus clásicos son menos lejanos, pero tratándose de autores de la llamada *New Wave* en el caso de los escritores, puede defenderse que pertenecen a otra época y que presentan una estética muy distinta a la posmoderna, estética que, pese a la influencia de Philip K. Dick, arranca en la ciencia ficción del *cyberpunk* y otros *punks* posteriores. A la obra novelística de Dick dedica Jesús Pérez Caballero un estudio muy amplio sobre las funciones de los animales en ella y sus relaciones con un orden sociopolítico más bien distópico, en el que la manipulación y la falta de verdad van aparejadas con una artificialidad suma. La marginación o incluso destrucción de la naturaleza corren paralelas con una desaparición concomitante de la *naturalidad*.

En cambio, el humanismo y la comunión con el universo, tanto el cósmico como el vivo constituido por las comunidades naturales (las humanas también lo son en su obra), caracterizan la producción literaria de Ursula K. Le Guin, en la que los elementos naturales desempeñan una función significativa que no sería demasiado pertinente buscar en la ficción de Dick. Entre ellos, la nieve adquiere un carácter simbólico fundamental, tal y como demuestra Jonathan Hay en un artículo que sigue impecablemente el método filológico hasta demostrar sus conclusiones con la ayuda de hechos incontrovertibles y bien documentados, incluidos recuentos numéricos del léxico níveo en la obra de Le Guin, a la que se aplica así un procedimiento antes reservado a los mayores clásicos de la literatura universal. Cabe decir que ya era hora que un análisis de estas características sugiriera esa categoría para quien, por la calidad indiscutible de sus escritos, es una de las maestras de la literatura moderna.

Una obra más popular, en el sentido de *pop culture*, y con menos pretensiones a pervivir en el Parnaso del recuerdo es la serie televisiva británica *Space 1999*, rival británica de *Star Trek*, a la que Carlos Ferrera Cuesta dedica un artículo en el que su alta formación de historiador queda acreditada una vez más por su amplia contextualización de la serie en los movimientos ideológicos y sociales del Reino Unido de la época. No obstante, de su análisis se desprende que *Space 1999* no solo tendría interés desde un punto de vista estrechamente nacional. Los temas de la serie son

universales y su tratamiento no lo es menos. Pese a sus deficiencias técnicas y, en ocasiones, narrativas, es muy posible que el pequeño tamaño de la comunidad de aficionados a ella comparable a la generada por *Star Trek* haya contribuido al olvido de este ejemplo de ciencia ficción galáctica para la televisión creada fuera de los medios norteamericanos hegemónicos. Frente a la producción tan enorme de estos, sostenida por lo demás por una capacidad publicitaria inigualada en el mundo, ni siquiera una serie anglófona, aunque no estadounidense, como es *Space 1999* pudo encontrar su nicho de mercado y de aficionados. Es por ello muy más meritorio y útil evocarla devolviéndonosla a nuestro recuerdo.

La actual hegemonía cultural norteamericana se aprecia asimismo en el auge de los Estudios Culturales, que han dado lugar a multitud de trabajos sobre la ciencia ficción y otros tipos de literatura especulativa desde diversos puntos de vista. Entre ellos, el feminismo posmoderno subyace a los interesantes ensayos que componen el libro *Hijas del futuro* (2021), coordinado por dos figuras imprescindibles en la ciencia ficción española actual, Cristina Jurado y Lola Robles, y reseñado en este número por Sandra García Rodríguez. Este libro ilustra la utilidad de esta clase de estudios y, en este sentido, aquella hegemonía cultural no es del todo negativa. En cambio, no cabe duda de que sí lo ha sido y sigue siéndolo en lo relativo a los estudios históricos de la literatura, y especialmente de las distintas formas de literatura especulativa. A juzgar por la mayoría de los trabajos divulgativos que corren por el mundo para mal del conocimiento real de nuestro pasado, se diría que no ha habido apenas ciencia ficción y, aún menos, fantasía épica fuera de la angloesfera. Si hoy en día apenas se traducen obras de ciencia ficción en lengua no inglesa, la situación se extrapola abusivamente al pasado y se cubre de una gruesa capa de ignorancia la ficción especulativa moderna temprana escrita en el siglo XIX y primera mitad del XX, cuando el francés era la principal lengua internacional y las literaturas nacionales, al menos las escritas en las grandes lenguas europeas, competían en la república literaria mundial en relativa igualdad de condiciones. Dado este lamentable desconocimiento, son tanto más loables iniciativas como la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* publicada en 2020 y formada por una serie de capítulos confeccionados por estudiosos diversos que Mariano Martín Rodríguez reseña indicando las valiosísimas aportaciones del libro y sugiriendo posibles mejoras de cara a trabajos similares que esperamos que vayan apareciendo poco a poco.

La misma finalidad de despejar en lo posible el desconocimiento de la ficción especulativa temprana no escrita en inglés, y concre-

tamente la hispánica, inspira la traducción al inglés de sendas ficciones especulativas españolas, ligadas ambas *avant la lettre* al universo de la *fantasy*, que no era antes tan abrumadoramente anglosajón como se cree en la actualidad. El poema de Salvador Rueda sobre las xanas demuestra que hubo en la literatura y el folclore españoles seres equiparables a los elfos o hadas, mientras que el cuento de Luis Valera ambientado en la Atlántida constituye una versión completamente original de esta famosa leyenda, ajena aquí por completo a su tradicional tratamiento moralista como ejemplo de destrucción como castigo. La calidad de ambos textos justificaría que fueran más famosos tanto en España como en el extranjero, y de ahí la conveniencia de su traducción a la lengua por excelencia de la globalización.

También contribuye a su manera a una mundialización más cosmopolita e históricamente diversa la amplia serie de pares de traducciones desde las principales lenguas románicas que Mariano Martín Rodríguez ha realizado para la sección Recuperados. Además de la diversidad lingüística, esta primera serie puede servir también para ilustrar la propia variedad de la ficción especulativa antes de 1950, con modalidades bastante curiosas que el traductor contextualiza histórica y literariamente en las introducciones a cada par. Las coincidencias temáticas y de escritura entre los ejemplos de cada sugieren asimismo unas curiosas coincidencias que tienden a demostrar que las ideas literarias más originales pueden surgir a la vez en lugares distintos, sin que medie una influencia mutua demostrable. Sin conocerse unos a otros, numerosos escritores en diferentes lenguas contribuyeron a la enciclopedia universal de motivos y escrituras de la ficción especulativa, una enciclopedia que ha seguido engrosándose hasta nuestros días y cuyos testimonios históricos se seguirán ampliando en el próximo número de *Hélice*, que se dedicará casi enteramente a la recuperación de la ficción especulativa internacional hoy desconocida en lengua castellana, incluso cuando esta fue su lengua de escritura. Así seguiremos insistiendo en la importancia de conocer mejor, en la teoría y en la práctica, los clásicos de la ficción especulativa anteriores al milenio iniciado hace algo más de veinte años.

De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño



Pedro Pujante
Universidad de Murcia

© Pedro Pujante, 2021

Estoy separado de todas las cosas por un espacio vacío.
Kafka. *Diarios*

1. Hay ocasiones en las que el espacio descrito en un relato fantástico o de ciencia ficción se presenta de un modo tan paradójico que es difícil asimilarlo sin sucumbir al extrañamiento. Pretendemos, en este artículo, examinar algunos de esos «lugares extraños» y situaciones, en los que la lógica deja de tener vigencia. Espacios enclavados en lo conocemos como realidad pero que funcionan como agujeros negros que absorben cualquier atisbo de luz racional o de lógica. Y también examinar pasajes en la obra de Kafka desde una perspectiva diferente, como si correspondiesen a una poética de ciencia ficción.

2. El espacio físico o geográfico es y ha sido siempre un elemento determinante en el ámbito del estudio literario. La novela realista y los relatos maravillosos coinciden precisamente, entre otras cosas, en que sus cronotopos reflejan de forma categórica y bastante evidente la naturaleza y el desarrollo de sus tramas. Es quizá a través de las novelas fantásti-

cas y de ciencia ficción donde encontramos una ambigüedad mayor a la hora de determinar el tipo de espacio en el que se desarrollan las tramas. Precisamente porque el acontecer fantástico, por un lado, y la intromisión de elementos de una ciencia imposible, por el otro, provocan una suerte de ruptura con nuestro mundo cognoscible. En este sentido el espacio físico (aunque también la categoría cronológica) suele aparecer alterado o distorsionado por potencias desconocidas para el hombre. Ya sea por misterios irresolubles de carácter sobrenatural o inexplicable (lo fantástico); o por fuerzas extraterrestres o provenientes de una ciencia o tecnología futuribles. En los relatos de ciencia ficción estaríamos hablando de la aparición de un *novum*, según lo entiende Darko Suvin, que provoca en el lector un extrañamiento cognitivo (Suvin, 1979).

3. En gran parte de la obra del escritor checo Franz Kafka la ilógica y ausencia de función mecanicista de la realidad es, en gran medida, abolida desde lo metafórico

De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño

y la intromisión en lo real por parte de lo onírico¹. En su novela *El castillo* (*Das Schloss*, 1926) accedemos a través de la peripecia de K., un personaje casi anónimo, a un espacio desconcertante. El narrador (cuya perspectiva es también mutilada y oscurecida mediante el uso del estilo indirecto libre) nos hace saber desde las primeras frases del libro que algo extraño atañe al castillo. En la primera página del relato nos indica que «no veía nada; [la colina] estaba envuelta en niebla y oscuridad» (Kafka, 2003: 121). El castillo en todo momento se presenta como un lugar decadente, sombrío, inaccesible y de naturaleza inexplicable. Al ingresar en el mundo cerrado de *El castillo* tenemos la sensación de acceder a una pesadilla, en la que los elementos que la decoran se corresponden con la realidad pero parecen traspasados por un sutil enigma. A medida que se acerca K. a su destino tiene la sensación de estar alejándose: «El castillo allá arriba, extrañamente oscuro ya, que K. había esperado alcanzar todavía a lo largo del día, volvió a alejarse» (136). Si leemos este fragmento en clave de ciencia ficción estaremos de acuerdo en que el castillo está poseído por una inexplicable energía, incluso por una posible conciencia, ya que parece evitar que nadie acceda a él. Funciona como una fortaleza construida por fuerzas no-humanas, alienígenas que distorsionan la consciencia y los sentidos de la percepción.

Todos los personajes que en el castillo encuentra K. constituyen un entramado burocrático de difícil comprensión. Como si sus acciones y reacciones no fuesen de naturaleza totalmente humana, y estu-

viesen manejadas por entidades alienígenas que nos recuerdan a la mítica película *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) o a obras como *Las poseídas de Stepford* (*The Stepford Wives*, 1972) de Ira Levin, en la que descubrimos, al final, que las sumisas esposas eran robots. La trama de *El castillo* además transcurre siempre en espacios cerrados y opresivos, y cuando K. está en el exterior, éste se muestra hostil, con un intenso frío y nieves que dificultan su movilidad, como en la cinta de John Carpenter *La cosa* (*The Thing*, 1982). El espacio, al igual que todo lo que hay en él, se nos presenta como de otro mundo. Si Kafka escribiese hoy, el castillo y sus alrededores remitirían, sin duda, a espacios contemporáneos, reconocibles, pero el lector tendría la sensación de estar presenciando aventuras en otro planeta u otra dimensión. Los críticos, no sin razón, establecerían que la obra de Kafka se enmarca dentro de la ciencia ficción más bizarra. El estilo de Kafka se asociaría al subgénero del *New Weird*, junto a autores como Jeff Noon, China Miéville, Jeff VanderMeer o al Bizarro de Carlton Mellick III.

Desde esta óptica, es decir, entendiendo a Kafka como un probable escritor de ciencia ficción, nos resulta interesante considerar parte de su poética para otorgarle un nuevo sentido. Pensemos, por tomar un ejemplo del corpus kafkiano, el inicio del relato «Blumfeld, un solterón» («Blumfeld, ein älterer Junggeselle», 1936)², en el que su protagonista es testigo de una visión de lo más inexplicable: «dos pequeñas pelotas de celuloide, pequeñas, de color blanco y con rayas azu-

¹ Milan Kundera afirma en su ensayo *El arte de la novela* (*L'Art du roman*, 1986) que fue precisamente Kafka quien consiguió «la fusión del sueño y la realidad».

² En algunas ediciones, como la de Valde-mar que manejamos, ha sido titulado como «Blumfeld, un soltero de cierta edad» por ser la frase inicial del relato.



De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño

les, botaban el parqué, una junto a otra; mientras una tocaba el suelo, la otra estaba en el aire, e incansables, continuaban su juego» (Kafka, 2010: 291). Seguidamente a esta impactante visión (para el lector, porque Blumfeld parece asumir el acontecimiento sin demasiados aspavientos) el protagonista recuerda un experimento que vio en el instituto. Coteja su experiencia con la ciencia para concluir que estas pelotas no son lógicas, están fuera de lo ordinario. ¿No podrían ser estas pequeñas pelotas objetos de origen extraterrestre, equipados con una tecnología desconocida por el ser humano? En Kafka esta intromisión brutal de lo absurdo nos provoca un extrañamiento. Pero leído el fragmento de este relato desde la perspectiva de la ciencia ficción, ¿qué parecen dos objetos desconocidos que flotan, con capacidad de movimiento autónomo, que eluden ser atrapados por un humano?

4. Es remarcable que tanto en las obras de Jeff VanderMeer como en las de Franz Kafka accedemos a territorios extraños en los que la lógica pierde su vigencia. El Área X, descrita en la trilogía *Southern Reach* (2014) y el castillo kafkiano son no-espacios, lugares que han perdido sus contornos y que rompen sus lazos con lo natural y con lo humano. Como expresa Mark Fisher en su ensayo *Lo raro y lo espeluznante* (*The Weird and the Eerie*, 2016), estos espacios, como los creados por David Lynch en sus películas, son zonas en las que se desestabilizan todas las jerarquías, terrenos resbaladizos y ontológicamente inestables (Fisher 12: 2019)³.

³ En el texto «Estilos de soñar», recogido en «K-punk», Mark Fisher habla de la «geografía bizarra y al mismo tiempo familiar» de Kafka y de esa «espacialidad perversa de contigüidad sin consistencia» en la que el espacio

También ocurría esta ruptura en la Zona descrita por Tarkosvky en *Stalker*, basándose en la novela *Picnic extraterrestre* (1979) de los hermanos Strugatski. Espacios ubicados en nuestra realidad pero que desafían la realidad. La Zona, ese territorio en el que la realidad está contaminada, debe su singularidad a los residuos dejados por unos alienígenas desconocidos. Kafka, en *El castillo*, ya prefiguró una «Zona» peculiar en la que todo lo que contiene, y en especial sus habitantes, se comporta de un modo extraño, espeluznante, anómalo. Al entrar en esa «zona», ese no-espacio, los personajes son sacudidos por lo otredad, son despojados de herramientas viables para descifrar su entorno y se muestran aturdidos por la incomprendible mecánica de una naturaleza inconsistente. La lógica que rige las leyes físicas y humanas se ve alterada. Si Kafka escribiera *El castillo* hoy, el edificio sería descrito como una inusual fortaleza de origen desconocido, quizá alienígena, dotada de tecnologías indescifrables, o contaminada por residuos de otra galaxia; y una fuerza extraterrestre ejercería un poderoso influjo sobre aquellos que se adentrasen en sus dominios. No latería Dios de fondo ni una maquinaria burocrática, sino una supercomputadora que escondería los secretos del Universo; o un demiurgo de otra dimensión que manipularía los destinos de los terrícolas. En Kafka esta falta de lógica, junto al desviamiento del funcionamiento mecanicista de la realidad, son tratados desde lo metafórico, lo misterioso, a veces casi rozando lo alegórico. Es el mundo de Kafka absurdo, abstracto, sutil, mental, y funciona como una suerte de «espejo interior» que conecta al hombre contemporáneo con sus arque-

y el tiempo están, en su totalidad, subordinados a la urgencia



De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño

tipos más profundos. Kafka descompone sus textos en moléculas incomprensibles, fractales, «dispositivos maquínicos cuyas partes son independientes entre sí y que no por ello dejan de funcionar» (Deleuze y Guattari, 1990: 58). Sin embargo, si Kafka (d)escribiese hoy ese Castillo de ciencia ficción, como ocurre en la novela *Aniquilación*, de VanderMeer, la metáfora se solidificaría y se encarnaría en seres monstruosos extraterrestres, fantasmas orgánicos, presencias «reales», fuerzas desconocidas por la ciencia actual. De hecho, la ciencia sería el contrapunto al misterio, como sucede en las obras de ciencia ficción, aunque fuese al modo vagamente referencial de la *soft science fiction*. Los estados oníricos de los protagonistas estarían provocados por una alternación de consciencia, influjos telepáticos o sueños inducidos químicamente. Es decir, las alteraciones de percepción provocadas en los protagonistas serían debidas a seres poseedores de conocimientos y medios científicos superiores. La amenaza sería mensurable, y de esta constatación lógica devendría un horror cósmico más poderoso. Pero a diferencia de otros autores de ciencia ficción clásica, en VanderMeer y en Kafka nada de lo que ocurre en sus obras presenta una lectura inequívoca. La alteración de la naturaleza y de la realidad produce una desestabilización a nivel ontológico que provoca una sensación espeluznante. Enseguida nos vemos obligados a preguntarnos, ¿qué sucede? ¿Quién está detrás de todo esto? Los seres que habitan los castillos kafkianos, otros planos dimensionales y planetas desconocidos actúan sobre nosotros con la misma intensidad y provocan en nosotros (los lectores) un pavor similar.

5. Otro de los temas que recorre la obra cuentística de Kafka son las transforma-

ciones y los animales extraños. Monos que, como en *El planeta de los simios* (*La planète des singes*, 1963), de Pierre Boule, se convierten en humanos, perros de inteligencia superior (como los protagonistas cánidos de *Ciudad* [*City*, 1952], de Clifford D. Simak), comunidades de ratones influidos por el canto de uno de sus miembros, caballos que son abogados o animales híbridos entre gato y cordero, que parecen surgir de un fallido experimento genético. El caso más paradigmático es el de la novela corta *La metamorfosis* («Der Verwandlung», 1915). Gregor Samsa es un pobre desgraciado que sufre una transformación horrorosa en insecto. Una transformación que nos remite a la película *La mosca* (*The Fly*, 1986), de David Cronenberg. Pero en la obra de un Kafka que escribiese para *Amazing Stories*, la causa del cambio de Samsa, sin llegar a estar del todo clara, habría sido sugerida por parte del narrador de un modo más rotunda. Quizá se plantearía la duda de un virus infeccioso, un experimento fallido o una bacteria venida de otro planeta u otra dimensión. De este modo, el lector actual sería apelado por cierta racionalidad, y el horror individual se trasladaría (y se amplificaría) a un nivel social, comunitario⁴. Que Samsa se transforme en un bicho es impactante, pero es tan solo una tragedia individual, reducida al ámbito doméstico. Que toda la especie humana pueda mutar, debido a la expansión de un coronavirus letal, en

⁴ Este tipo de cambio de paradigma en el terror, que deriva de lo individual a lo social, ya lo desarrollé en el artículo «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo», en *Revista Trasmases*. Universidad de Málaga (<https://revistas.uma.es/index.php/trasmases/article/view/6229>)



De Kafka a VanderMeer. Vislumbres de una protociencia ficción involuntaria a través de los espacios y lo extraño

monstruosas cucarachas es todavía más pavoroso.

Los personajes de este nuevo Kafka no serían ya seres difusos y sin identidad, aunque seguirían siendo individuos cuya identidad quedaría sepultada por las circunstancias de una alienante aventura. Viajeros a otro planeta o exploradores que se arriesgan a traspasar el umbral de una zona de la que nadie ha vuelto jamás. El castillo estaría ubicado en algún enclave concreto, reconocible, y por eso mismo resultaría más estremecedor. Porque la extrañeza que de él se desprendería chocaría más frontalmente con nuestras asunciones del mundo y de lo que entendemos como realidad. ¿Qué hace ese castillo ahí?, sería la pregunta que nos haríamos. Mark Fisher, en el ensayo arriba citado, describe lo raro como aquello que está fuera de lugar, que no debería estar ahí, un «error», una anomalía. ¿No es esa sensación la que nos sacude cuando visitamos un planeta lejano y descubrimos las ruinas de una ciudad alienígena y extraña? La misma sensación que, junto con K., experimentamos al visitar por primera vez el Castillo. O cuando nos enfrentamos

a una máquina que es capaz de escribir sobre la piel de los condenados el delito que han cometido⁵; o al acceder a los laberínticos pasajes que componen el sistema judicial en la novela *El proceso* (*Der Prozess*, 1925). Los administradores, escondidos en las altas esferas del poder, que rigen el castillo y los juzgados en *El proceso*, ¿no serían en la obra de nuestro NeoKafka extraterrestres que mueven los hilos de nuestros precarios destinos en la Tierra?

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- FISHER, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Madrid: Apha Decay.
- KAFKA, Franz (2003). *El castillo*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2010). *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar.
- SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. California. University of California Press.

⁵ Esta sádica máquina está descrita en el relato «En la colonia penitenciaria». Si bien la máquina del cuento no presenta ninguna complejidad técnica, sí que podría contemplarse, a la luz de las especulaciones de este artículo, como un artefacto sofisticado, complejo y construido a base de tecnologías futuristas.

Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos*



Carlos Ferrera
Universidad Autónoma de Madrid

© Carlos Ferrera Cuesta, 2021

Resumen: Este artículo estudia la serie televisiva británica de ciencia ficción *Space 1999*. Emitida entre 1975 y 1977, fue un fracaso comercial, pero reflejó con agudeza las ansiedades y temores existentes en el mundo de la época y, en particular, en Gran Bretaña. A través de sus episodios el universo se convirtió en un escenario distópico donde se reflejaron las limitaciones del progreso, la guerra o la compleja percepción temporal. Frente a ello se valoró el papel de una comunidad guiada por valores británicos.

Palabras clave: distopía, Gran Bretaña, ciencia ficción, *Britishness*, crisis de la década de 1970

El presente estudio se centra en la serie británica *Space 1999*, emitida en los años 1970 por la cadena independiente ITV. Duró dos temporadas con veinticuatro episodios cada una, entre 1974 y 1976. Creada por Gerry y Sylvia Anderson, siguió una larga tradición de series televisivas de ciencia ficción de los autores, que incluyeron *The Thunderbirds* o *UFO*, entre otras.

Contó con un elevado presupuesto que le permitió disfrutar de un reparto de lujo, incluidos varios actores británicos y norteamericanos de fama internacional, y unos escenarios de gran calidad. Por ejemplo, su prestigio fue tal que el equipo encargado de la producción de la saga de *Star Wars* visitó sus estudios en busca de inspiración para sus propias maquetas de las naves e instalaciones espaciales. A pesar de eso, la serie se saldó con un fracaso comercial, como quedó demostrado en el hecho de que solo fuese emitida durante dos temporadas; tampoco solucionó su deriva el profundo cambio experimentado en

sus guiones en la segunda temporada con unos argumentos mucho más comerciales, basados en aventuras más trepidantes.

El motivo del fracaso se explicó por los problemas de censura encontrados en el mercado norteamericano, sin duda el más importante de la época y para el que se había diseñado la elección del costoso reparto. La obra no fue aceptada por las grandes cadenas con lo que solo fue emitida por televisiones locales. Ni estas ni las numerosas cadenas europeas que sí compraron los derechos de emisión pudieron compensar la desertión de las grandes norteamericanas. Otro posible factor del escaso éxito pudo residir en que su emisión se produjo entre dos de las series más famosas de la ciencia ficción de la segunda mitad del siglo XX: *Star Trek* y la cinematográfica *Star Wars*, con las que resultó prácticamente imposible competir. No obstante, todavía hoy permanece como una serie de culto, especialmente por su primera temporada (en la cual se centra este artículo), dada la pro-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-093778-B-I00 (*Espacios emocionales: los lugares de la utopía en la Historia Contemporánea*) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación del Gobierno de España (MICINN-FEDER).



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

fundidad de sus argumentos y por lo actualizado de los conocimientos científicos manejados (soles negros, teorías evolutivas, saltos temporales), que proporcionaron gran verosimilitud a su episodios.

La historia, como indicaba el propio título, se desarrollaba en un futuro relativamente próximo (veinte años después de la emisión) en una base lunar, encargada, entre otras cosas, de gestionar un inmenso cementerio de residuos nucleares terrestres. Un accidente provocaba una fuerte explosión nuclear, sacaba la Luna de su órbita y la conducía en un viaje a la deriva a través del cosmos. A lo largo de los sucesivos episodios se describían una serie de acontecimientos y encuentros con otras formas de vida. El universo encontrado destilaba siempre un aroma predominantemente distópico, reflejo de las ansiedades generadas por el desarrollo del momento. Para agravar la situación los habitantes de la base carecían frecuentemente de la capacidad tecnológica y psicológica para superarlos sin dificultades.

La ciencia ficción, según Darko Suvin, produce un efecto de extrañamiento al permitir salirse de los límites de la realidad, lo que facilita la representación de otros mundos posibles con más facilidad (Suvin, 1984: 22). Ese extrañamiento se construye en gran parte con metáforas espaciales: nuevos mundos, dicotomías entre espacios interiores (en este caso de la base lunar) y exteriores, fronteras inseguras y fácilmente traspasables por alienígenas, cíborgs... (Kneale, 2002). Con estas armas el género abre la oportunidad de examinar y desarrollar mundos en los que los problemas actuales pueden ser traídos a primer plano y examinados. Jameson señaló que esos problemas contemporáneos son el punto de partida de un género convertido en herramienta de primer orden para tratar las tensiones políticas, económicas, so-

ciológicas, filosóficas y culturales de una sociedad (Jameson, 2007).

Por ejemplo, la ciencia ficción británica de los 1950 mostró claras peculiaridades. Pese a la lógica influencia temática y financiera estadounidense, se centró en cuestiones como la naturaleza problemática de la masculinidad en la postguerra, el estado del bienestar o la dislocación de la clase obrera. Sin embargo, al mismo tiempo, mostró mayor optimismo que su coetánea norteamericana en lo relativo al potencial del desarrollo tecnológico y de la energía nuclear (Jones, 2018: 163). Ambas realidades se consideraron oportunidades a la hora de superar los problemas nacionales derivados del declive económico y del desvanecimiento del antiguo imperio colonial; algo que se fue diluyendo en la década siguiente en la que se impuso una tradición antiutópica, intensa en la cultura británica y de la que *Brave New World* (1932) de Huxley o *Nineteen Eighty-Four* (1949) de Orwell habían sido una clara muestra. En este sentido, la segunda mitad del siglo XX fue el paso del imperio a una situación post-imperial en donde podía quedar todavía una cierta aureola de gran potencia, aunque cada vez más irrelevante (Sinfield y Davis, 2000). Eso se reflejó bien en *Space* donde los habitantes de la base lunar se comportaron a lo largo de su deambular cósmico como meros observadores de imperios en pugna, similares a los de la Guerra Fría; o bien se vieron frecuentemente desvalidos ante la superioridad militar de otras razas alienígenas.

Por la pantalla desfilaban, tratadas de forma crítica y problemática, cuestiones como el papel de la ciencia y de la tecnología, la guerra, el tiempo, la utopía, la automatización e informatización de la sociedad, el movimiento contracultural y la relación entre racionalidad y emociones. Junto a los problemas del mundo oc-



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

cidental, *Space 1999* reflejó simultáneamente la atmósfera crítica en la Gran Bretaña del momento y proporcionó interesantes claves sobre el pesimismo de la cultura británica y sus ansiedades respecto al presente y el futuro.

La década de 1970 supuso un tiempo duro en un contexto de crisis nacional del que fueron ejemplo las campañas del IRA, los movimientos nacionalistas en Gales y Escocia, las oleadas huelguísticas, que alcanzarían su clímax en el Invierno del Descontento de 1978-1979, la crisis del petróleo y la inflación. Una coyuntura en la que creció la desconfianza hacia la política, alimentada por escándalos de la década anterior, como las aventuras y la consiguiente filtración de secretos de Estado del ministro John Profumo o la homosexualidad del liberal Jeremy Thorpe, que truncó su meteórica carrera política.

Uno de los primeros episodios recalca esa desconfianza hacia la política. Después de la explosión en la Luna un miembro del Gobierno, de visita en la base por casualidad, se veía obligado a permanecer allí. En la nueva situación de emergencia se mostraba como un personaje inútil y perturbador pues no conseguía adaptarse a la vida de la base y buscaba regresar a la Tierra por cualquier medio, incluida la violencia. Asimismo, la experiencia de la Guerra Fría y de la Guerra de Vietnam arrojó sombras sobre la política. El episodio *The Last Enemy* mostraba lo absurdo de un sistema solar con dos planetas girando alrededor de un sol sin posibilidad de verse nunca. A pesar de eso, mantenían una enemistad secular y una carrera de armamentos. Cuando la Luna pasaba cerca aprovechaban la ocasión para convertir su superficie en un campo de batalla desde el cual atacar el planeta rival. La oposición a la guerra de Gerry Anderson fue evidente. Así lo reconoció en una entrevista, al señalar que

había intentado paliar el sentimiento de miedo al enemigo, alimentado en su época por la Guerra Fría y, por ese motivo, los rusos nunca cumplían el papel de malos en sus series (Cull, 2006).

La desconfianza se extendió también a la ciencia y la técnica a medida que el aumento de problemas medioambientales ligados a ellas, espoleó la crítica contra el modelo económico existente. En el episodio *Voyager's Return* la tripulación lunar se encontraba con un cohete enviado desde la Tierra mucho tiempo atrás con el fin de explorar el cosmos. Tal nave suponía un grave peligro, pues estaba alimentada con una energía que le dotaba de una gran velocidad pero era extremadamente inestable y destructiva. En el episodio *The Infernal Machine* una nave alienígena aterrizaba en la Luna, tripulada por un anciano que moría pronto. En realidad, la nave era un ser vivo. Había sido construida por un sabio, ansioso de conseguir la inmortalidad, pero la máquina se había apoderado de su personalidad.

En general, la ciencia ficción británica exhibió un tono pesimista, incluso cuando recurrió a la sátira. Por ejemplo, la americana *Star Trek*, emitida en los años 1960, destacó por su sesgo optimista. La humanidad había superado los problemas anteriores, se había unido por encima de las naciones, aunque los Estados Unidos conservasen una hegemonía y un prestigio patentes en el origen de los protagonistas principales, la ciencia era símbolo de prosperidad y el universo se había convertido en un lugar a ser explorado e integrado. Por el contrario, el futuro en famosas series televisivas coetáneas, como *Survivors* o *Blake 7* o *UFO* fue más duro y problemático¹.

¹ En *Survivors*, emitida entre 1975 y 1977, la población en la Tierra quedaba diezmada por una plaga provocada accidentalmente por



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

De forma similar, en *Space 1999* el universo aparecía poblado de peligros y retos. La vida de la tripulación de la base lunar era precaria porque los recursos eran escasos y frecuentemente en peligro de desaparecer. En la mayoría de los episodios sus miembros corrían el riesgo de morir a causa de soles negros o brechas espacio-temporales. Esa visión sombría fue apuntalada por la producción. En contraste con los escenarios brillantes de *Star Trek*, *Space* transcurrió en una atmósfera sombría, con pasillos oscuros, trajes sobrios y minimalismo en el decorado.

Afortunadamente, todas aquellas situaciones eran superadas, más o menos, por los protagonistas, quienes conseguían construir una comunidad armónica, basada en el trabajo duro y la amistad, aunque los comportamientos irracionales fueran recurrentes. Una comunidad definida por sus rasgos de clase media. La mayoría de sus miembros eran un personal cualificado, con actividades más propias del llamado *white collar* que del tradicional *blue collar*; es decir, seguramente por el progreso tecnológico, en la Luna no había cargadores o mecánicos, ni siquiera cocineros, sino profesionales con ordenadores. Además, exhibían unos modales corteses,

un científico chino, y los supervivientes formaban pequeñas comunidades con el objeto de recuperar la agricultura y la artesanía y salvar la civilización tal y como se había conocido. En *Blake 7*, en pantalla entre 1978 y 1981, la tierra estaba gobernada por un poder totalitario que mantenía su dominio gracias a técnicas de vigilancia, lavado de cerebro y uso de drogas. En *UFO* la tierra estaba en peligro por la invasión de una raza alienígena; sin embargo, la defensa no generaba una movilización ni una unidad general, sino que recaía en una organización secreta militar por el temor a que la noticia de la llegada de extraterrestres generase pánico en la población.

en absoluto rudos, como los saludos o el ceder el paso. Todos seguían una ética del trabajo. Por supuesto, disfrutaban de tiempo libre, pero, en general, estaban muy ocupados. Por ejemplo, en el episodio *Black Sun*, Sandra, una de las ingenieras de comunicación de la sala de control, a pesar de las noticias que le llegaban sobre la muerte de su novio, seguía trabajando porque «había muchas cosas que hacer».

En todo caso, los mayores lazos se forjaban a partir de la empatía y la camaradería. En el interesante episodio *Force of Life* un alienígena, en realidad una forma de energía desconocida, se apoderaba del cuerpo y de la mente de un miembro de la tripulación. Para vivir necesitaba absorber energía de cualquier persona o máquina por lo que se convertía en algo muy peligroso para la seguridad de la base. En el fondo, el argumento conducía al debate ético de si el fin justifica los medios; es decir, si era legítimo matar a otros para sobrevivir. Sin embargo, y volviendo al asunto de la comunidad, cuando la novia lamentaba la pérdida de su amado poseído por la criatura extraterrestre el científico jefe de la base proclamaba que la única estrategia para soportar el infortunio era permanecer unidos.

Space no olvidó algunas fracturas sociales del mundo contemporáneo: por ejemplo, las derivadas del género y la raza, concretamente en una Gran Bretaña, donde la inmigración había sido restringida por la Ley de 1971. Es sabido que la ciencia ficción suele reflejar los temores de la cultura dominante en la cuestión étnica. Por ejemplo, se ha tendido a equiparar el aspecto externo de los alienígenas con las razas no blancas y, en general, a transformar la alteridad en algo peligroso (Nama, 2008: 15).

Ciertamente, la serie pareció superar ese conflicto al presentar una población multiétnica. Sin duda, esto implicaba un



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

cierto horizonte utópico al presentar un mundo unificado y sin exclusiones. El propio Gerry Anderson reconoció en relación a este asunto que su trabajo perseguía una función educativa; a ello sumó un motivo personal, pues había tenido problemas de niño en la propia Inglaterra por el origen judío de su padre. Sabedor de que gran parte de su audiencia era infantil, se había esforzado porque se acostumbrasen a vivir en el futuro en una sociedad multirracial. (Cull, 2006)

En esto la serie continuó la trayectoria de la propia *Star Trek*, que en la década anterior había abogado por la misma idea en su afirmación de una Federación terrestre y al presentar la tripulación de la nave *Enterprise* como un conjunto de personas de diferentes razas y naciones. En este sentido, y siguiendo el esquema indicado por *Sinfield*, la serie podría sugerir la faceta combativa y orientada a una identidad transétnica de parte de la cultura británica de los 1970 (Sinfield y Davis, 2000).

No obstante, en el caso de *Space 1999*, la variedad racial debería ser matizada y se vio sometida a algunos peajes. Sin duda, algunos personajes no eran blancos, pero solo desempeñaban un papel discreto en la base, siempre subordinados a personajes blancos: el comandante, el científico jefe, la doctora principal, el jefe del Departamento de Control y el de las naves de defensa lo eran. Asimismo, los orígenes eran un recordatorio de la geografía del antiguo imperio británico, pues los no blancos procedían de antiguas colonias. Era el caso de la citada Sandra, procedente de Singapur, y del keniano Kano, encargado de los ordenadores. Este último mostraba la dualidad de los no blancos. En el episodio *El eslabón perdido* se producía un caos en la base tras la desaparición del comandante y proliferaban com-

portamientos inapropiados. Uno de los más señalados era el del citado Kano que actuaba de forma despótica y despreciativa con sus compañeras.

De igual manera, las mujeres fueron retratadas de una manera ambigua. En los años 1970 la mujer había experimentado una mejora en su condición. La incorporación al mundo laboral fue constante y en 1975 el Parlamento había aprobado las *Equal Pay and Sex Discrimination Acts* que pusieron fin a su discriminación salarial y laboral.

Muchas series de televisión sacaron a la luz las ideas de la segunda ola del feminismo, surgida en los años 1960, junto a su combate por eliminar las desigualdades en el ámbito privado, como las existentes en las relaciones familiares, la reivindicación del propio cuerpo y de la sexualidad (Cornea, 2011). Así lo demostró la aparición de personajes femeninos que retaban la supremacía masculina. Sin embargo, en el caso de *Space* se dio la circunstancia de que esas mujeres retadoras pertenecían siempre a grupos alienígenas que acababan derrotadas en su disputa con los hombres terrícolas.

Por ejemplo, en el episodio *Guardian of Piri* toda la tripulación (excepto el comandante) se veía seducida por una bella muchacha que les ofrecía la oportunidad de vivir en su planeta en completa felicidad. Contra toda lógica abandonaban la base y se trasladaban allí quedando en una situación de alegría contemplativa. El episodio puede considerarse una crítica a los mundos artificiales creados por las drogas. Al final de la historia se descubría lo engañoso de tales promesas. La chica era en realidad un robot que pretendía manipular a los humanos. Asimismo, en el citado episodio *The Last Enemy* uno de los bandos en combate estaba dirigido por mujeres bellas y decididas. Su dirigente



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

no vacilaba en transformar la Luna en un campo de batalla y en aniquilar a sus habitantes para ganar la guerra. No obstante, su carácter despiadado se conjugaba con una cierta fragilidad, que al final permitía al comandante varón de la base lunar derrotarla.

Frente a esas mujeres decididas, seductoras y, en definitiva, peligrosas, la serie presentó otro tipo de mujeres más acordes con los cánones conservadores sobre el rol de su género. Estos conectaron con el ideal de mujer que resurgiría en la época de Margaret Thatcher. Esos modelos alternativos se encontraban en la tripulación de la base. La doctora y la responsable de comunicaciones eran mujeres discretas que ocultaban su sexualidad, si las comparamos con las protagonistas de las series *Star Trek* o *UFO*. De ninguna manera, eran pasivas; no obstante, al final desempeñaban siempre un papel subordinado. Sus rasgos quedaban adscritos a un estereotipo femenino de dulzura y sensibilidad. No podía ser casualidad, por tanto, que en la base las tazas de té fuesen siempre servidas por camareras.

Además de resolver las brechas de raza y género, la comunidad de *Space* descansó en un liderazgo suave. El comandante no descollaba por su fuerza física, pero poseía carisma, porque casi siempre sus decisiones eran las más adecuadas. Por otra parte, no descuidaba la empatía, se comportaba como un amigo e incluso un padre hacia sus subordinados. La jerarquía resultaba evidente en la toma de decisiones. El comandante solía estar asesorado por un consejo, formado por los miembros más importantes de la base. Pese a eso, las decisiones nunca se tomaban por votación y las referencias a la democracia no eran en absoluto positivas. El único momento en que se admitían procedimientos democráticos era cuando

se quería decidir si se abandonaba la Luna para trasladarse a algún planeta en que la vida pudiera ser más propicia; y en estos casos la experiencia mostraba que las decisiones por mayoría no garantizaban los resultados más acertados, pues al final tenían que regresar a su base.

Por el mismo motivo, la ausencia del comandante reafirmaba la necesidad de un liderazgo en el grupo, pese a estar constituido por un personal formado y cualificado. En el episodio *Missing Link* el comandante sufría un accidente en un vuelo de regreso a la base y quedaba inconsciente durante largo tiempo en la enfermería. Sin embargo, simultáneamente despertaba en otra realidad, donde era usado como cobaya por un científico centrado en la investigación del miedo. A lo largo de su enfermedad, las querellas y la violencia se extendía dentro de la base y eso llevaba al científico jefe a suspirar por un mando, aunque este solo tuviera una naturaleza simbólica.

Por tanto, a lo largo de la serie de *Space 1999* se estableció una comunidad que podríamos llamar utópica dentro de un clima de distopía. A pesar de las escaseces y retos, consiguieron disfrutar de una armonía basada en la ética del trabajo y en la sobriedad próxima a los viejos ideales de la clase media. Tal punto de vista se puede encontrar también en anteriores historias de la ciencia ficción británica como la narrada en la novela *The Day of the Triffids*, publicada por John Wyndham en 1951, o en la serie televisiva *Survivors*. En ambos, tras una catástrofe general, que ponía en riesgo la vida en la Tierra, solo sobrevivían pequeños grupos de personas de clase media. Asimismo, se producían conflictos entre sus protagonistas y otros humanos supervivientes, que encubrían un trasfondo social. Estos últimos, por diversos motivos, observaban



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

comportamientos descontrolados y casi salvajes y tenían un aspecto y modales cercanos a la clase obrera.

Un significado similar puede encontrarse en el episodio *Another Time, Another Place*. La Luna se veía afectada por un extraño fenómeno que provocaba un salto espacio temporal. Seguidamente, los protagonistas volvían a su propio sistema solar para enfrentarse a una Tierra futura y devastada. Allí, se encontraban con sus réplicas, distribuidos en pequeños grupos diseminados, dedicados a tareas agrícolas. Se ha señalado que las series de la cadena pública BBC se convirtieron en la época un baluarte de *britishness*, una especie de nacionalismo cultural británico; por el contrario, *Space 1999*, al ser una obra de una cadena privada orientada al mercado norteamericano no mostraría tales connotaciones. Sin embargo, compartió con ellas el sueño de un mundo de pequeñas comunidades agrícolas, que había caracterizado a la cultura británica desde el siglo XIX (Bunce, 1994).

Un ejemplo de ello había tenido lugar en el romanticismo. Mary Shelley narró en la novela *The Last Man* (1826) una situación apocalíptica que empujaba una inicial vuelta a la tierra. El movimiento *Back to the Land* eclosionó entre 1880 y 1914. Ligado al *Land Reform* de Jesse Collings, logró predicamento entre los sectores del socialismo romántico inglés hostiles a la industrialización, representados, entre otros, por William Morris, cuya utopía *News from Nowhere* (1890) fue un canto a la vida pastoral². A lo largo del siglo XX persistió dentro de todo el espectro ideoló-

gico, incluida la extrema derecha; asimismo, fue común en otros países, como los Estados Unidos. A partir de los años 1960 se relacionó con el ambientalismo y en los 1970 encontró eco en la ciencia ficción. Esta sirvió de foro de las posiciones ambientalistas en pro de una autosuficiencia, impactadas por los informes pesimistas del Club de Roma sobre la limitación de recursos naturales. No fue causalidad que The Ecology Party se formase en 1975, origen del futuro Green Party en 1986; tampoco lo fue el emisión de la serie *Doomwatch* (1970-1972), donde se reflejaban el miedo a la contaminación de las aguas, cuya ingestión provocaba deformaciones y comportamientos violentos en la población.

Más allá de las diversas orientaciones políticas existió un antagonismo con el fenómeno urbano. El campo se entendió depositario de los valores de clase media (trabajo y deferencia a la jerarquía) que garantizaban la armonía social y la salvaguardia nacional y que todavía hoy han sido tan persistentes en fenómenos como el *Brexit*.

A su vez, ese anhelo de una comunidad en cierta medida autosuficiente, tuvo su correlato en la importancia de las realidades insulares en la ciencia ficción británica; muy superior a la existente en otros lugares, así como su relevancia en su pensamiento utópico (Kincaid, 2007). La idea de la isla como un lugar protegido frente a un mundo hostil, propicio para albergar una sociedad mejor, apareció en el siglo XVI en la propia *Utopia* de Thomas More, aunque tuvo muchos ejemplos similares antes y después de esa fecha. Indudablemente, ese refugio podía tener una dimensión opuesta y actuar como prisión; una dualidad que podemos encontrar en la base lunar de *Space 1999*, cuya analogía con una isla en medio de un universo hostil queda fuera de toda duda.

² El *Land Reform* inspiró al radicalismo de Chamberlain y defendió repartos de tierras a los agricultores pobres y gravámenes sobre las tierras mal explotadas por grandes propietarios



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

La naturaleza utópica de la sociedad construida en la base lunar resulta claramente demostrada al confrontarla en la serie con otros modelos. El episodio *Mission of Darrians* presentó una realidad distópica, basada en el principio de manipulación y desigualdad genética. Los darianos, cuyo nombre remitía a los arios y a las políticas raciales del nazismo, pertenecían a una civilización muy desarrollada, y poseían todos los dones, incluidos la belleza y la inteligencia. En el pasado habían tenido que abandonar su planeta en una enorme nave especial, porque aquel estaba a punto de ser destruido, y comenzaron a vagar por el cosmos, convirtiéndose en un *alter ego* de nuestros protagonistas de la base lunar. Posteriormente, una enfermedad aniquiló a la mayoría de sus cincuenta mil tripulantes, quedando oficialmente solo catorce supervivientes. En medio de ese desastre su única esperanza residió en un banco de células donde se conservaba el código genético de su raza a fin de restaurar su sociedad perfecta cuando se alcanzase un planeta habitable. En realidad, más gente había escapado a la muerte, pero al estar contaminados habían sufrido una regresión en su desarrollo.

A partir de entonces se estableció un nuevo microcosmos. Los darianos más evolucionados controlaban a los otros a través de una religión que requería sacrificios humanos, única forma de obtener alimentos y mantenerse vivos mediante el canibalismo. La llegada de la Luna alteró ese equilibrio, las mentiras religiosas quedaron en evidencia y, tras una breve lucha, los menos evolucionados destruyeron el banco de células y obligaron a los otros a rendirse. La última lección del relato era que todos debían de cooperar en un plano de igualdad para mantenerse vivos.

En ese Universo desolado el sentimiento imperante fue el miedo, apenas minimizado por el desarrollo tecnológico. *War Games* fue un episodio con una trama compleja y ucrónica, pues estuvo plagado de guiños contrafactuales; es decir, de cambios y vueltas atrás en el argumento en función de las decisiones tomadas por los protagonistas. La acción comenzaba con el ataque de unas naves alienígenas a la base lunar. El intento de repelerlo fracasaba y las instalaciones quedaban devastadas. En un acto desesperado el comandante de la base se encaminaba a la desesperada al planeta atacante. Allí hablaba con su líder quien le negaba el asilo con el argumento de que los terrícolas eran una raza contaminada y sin futuro, una plaga. El comandante no aceptaba ese destino y su reacción violenta provocaba su muerte. Los del planeta le resucitaban y explicaban que había muerto por su propio miedo a desaparecer. Entonces comprendía que los habitantes de aquel planeta habían conseguido un mundo armónico sin diferencias ni miedo, totalmente espiritual, donde lo material había desaparecido. Sin embargo, la llegada de los terrícolas había despertado su temor de ser destruidos. Controlaban las mentes humanas y les infundían sus propios miedos; es decir, el miedo a ser atacados por naves espaciales. Finalmente, la acción volvía al principio, al ataque inicial; sin embargo, en esta ocasión el comandante detenía la defensa y las naves enemigas se desvanecían.

En *The Last Sunset* la Luna llegaba a un sistema solar con un único planeta. De repente, las condiciones ambientales lunares mejoraban de tal manera que una vida similar a la terrestre podía ser iniciada. El milagro parecía obra de los benevolentes habitantes del planeta. Sin embargo, cuando la Luna se alejaba en su



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

trayectoria del sistema el medio recuperaba su cualidad inerte. Todo había sido una estratagema de los habitantes del planeta para distraer a los terrícolas y evitar ser atacados y colonizados por ellos. Asimismo, en *Space Brain* la Luna se encontraba con una esfera que se apoderaba de la mente de un tripulante para obtener información de la base. Los habitantes de dicha esfera buscaban formas de defenderse porque en el fondo tenían miedo de ser atacados en un futuro por la Tierra. Sin embargo, su mayor problema era que su mundo había desaparecido sin que ellos fueran conscientes de ello. Solo cuando el comandante se lo revelaba se autodestruían.

Los problemas del universo de *Space 1999* culminaban con una crisis de la noción de temporalidad, algo característico de todo periodo convulso. Por ejemplo, la crisis de finales del siglo XIX supuso la erosión de la idea de tiempo lineal y progresivo y la aparición de un concepto temporal más relativo y subjetivo. Según Fisher, uno de los resultados del capitalismo tardío ha sido la mengua de la historicidad. El futuro ha quedado cancelado en un sistema económico que solo genera precariedad e intensidad y deja a las personas exhaustas y sobre-estimuladas por mensajes efímeros. Uno de los ejemplos de esa nueva percepción fue el representado por la serie británica *Saphire and Steel*. Emitida también por la cadena ITV entre 1979 y 1982, su argumento giró en torno a una sucesión de quiebras del tiempo. A través de esas brechas temporales reaparecían hechos del pasado que provocaban una situación de parálisis. El cometido de los detectives que daban nombre a la serie era cerrarlas y restaurar el transcurso temporal (Fisher, 2018).

El tiempo de *Space* observó una dinámica similar. Contrastó, por ejemplo, con

el de *Star Trek* y *Star Wars*. El primero se hallaba imbuido todavía en la lógica del citado tiempo lineal y progresivo, procedente de la Ilustración, que cuadraba con el optimismo desplegado en la década de los 1960. La humanidad avanzaba con el tiempo y las fronteras de la Federación terrestre y el conocimiento del Cosmos aumentaban de una forma gradual. El tiempo de *Star Wars* ha sido el de la posmodernidad. Corresponde a una galaxia tan lejana que, en realidad, funciona como un universo paralelo al nuestro. En él existe una circularidad pues cada nuevo episodio de la saga es recurrente: el imperio, derrotado en el anterior, resurge con la misma fuerza y los buenos han de reunirse nuevo para destruirlo en un proceso sin fin.

La temporalidad de *Space* se situó en un campo intermedio y desplegó una mayor complejidad. Fueron numerosos los episodios que mostraron situaciones de un transcurso trastocado. Ya hemos visto el carácter ucrónico y los avances y retrocesos temporales en el episodio de *War Games*. Lo mismo ocurría en *Another Time*, *Another Place*, donde se producía un salto temporal y los miembros de la base veían su futuro en una Tierra en que la civilización había desaparecido y ellos mismos subsistían como granjeros. En *The Full Circle* durante una exploración en la superficie de un planeta los miembros de la tripulación se encontraban con una niebla densa y al entrar en ella sufrían una regresión y se convertían en hombres prehistóricos.

En ese universo distópico hemos visto que la serie alumbró una posible armonía social a través de una comunidad de valores británicos y de clase media. Asimismo, ofreció una cierta armonía cósmica. En los años 1970 la posición de la Iglesia anglicana se había erosionado mientras que



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

otras creencias florecían. Por ejemplo, el misticismo oriental ganó adeptos en su esfuerzo por conectar la vida y la muerte de manera novedosa. De la misma forma, ciencia y misticismo encontraron puntos de encuentro. En la época se recuperó la obra de Maurice Bucke *Cosmic Consciousness: A study in Evolution of the Human Mind*, publicada en 1901. En ella se afirmaba que existía un universo intencional, es decir gobernado por una lógica derivada de un destino espiritual (Keazor, 2018).

Estas ideas se reflejaron en varios episodios. Especialmente, en *The Black Sun*, la Luna era atraída por un sol negro y parecía condenada a la destrucción. Sin embargo, al final conseguía atravesarlo y durante el paso los protagonistas sentían estar dentro de un organismo vivo que aseguraba su supervivencia. En *The Testament of Arkadia* un planeta atraía a la Luna y le robaba su energía poniendo en riesgo la existencia de la base lunar. Desde esta se enviaba una nave y se descubriría que el planeta estaba muerto, aunque algunos signos indicaban que estaba a punto de recuperar vida; también se hallaba una cueva con esqueletos y un testamento en sanscrito. Su mensaje indicaba que los antiguos habitantes del planeta lo habían destruido, si bien algunos habían escapado a la búsqueda de otro mundo (podemos presumir que la Tierra). Cuando la Luna se alejaba de la órbita de Arkadia dos de los tripulantes tenían una visión y escapaban de la base con semillas y alimentos en su dirección. Así, llevaban la vida de nuevo y cerraban un círculo no carente de sentido. Arkadia había dado la vida a la Tierra y ahora los terrícolas se la devolvían.

En definitiva, *Space 1999* apareció en una época inestable de la historia de Gran Bretaña y del mundo occidental, en gene-

ral. En este caso la ciencia ficción trasladó las inquietudes de una sociedad en crisis a un futuro cercano de veinte años. De alguna manera, la serie adoptó la típica estructura de una *road movie*. Los protagonistas se enfrentaban a problemas del momento como la guerra, la ingeniería genética o la robótica y se veían transformados por ellos. Sin duda, el interés comercial y el anhelo de obtener una amplia audiencia le animó a tratar temas muy variados y a incorporar diferentes ópticas. Sin embargo, pueden encontrarse varias pautas generales. En cierta medida, la serie miró más al pasado en busca de una añorada armonía. A pesar del miedo y la incertidumbre que planeaban sobre un universo problemático, la construcción de una comunidad basada en los valores tradicionales de la clase media británica lograba superar las dificultades. Por tanto, la serie exhaló un cierto aroma, propio de una retrotopía; es decir, apuntó a un futuro más prometedor y utópico en medio del amenazante entorno de la base lunar/Gran Bretaña a través de la recuperación de los rasgos de un pasado idealizado.

No fue la única. El clima existente fue propicio para este tipo de series, e incluso para otras más combativas en la defensa de la *Britishness* y en atender a la desconfianza de las audiencias respecto a la clase política. La temporada de *Doctor Who*, emitida en 1975, simultáneamente al inicio de *Space*, constituyó una buena muestra. Pese a inspirarse en un argumento con muchos paralelismos y replicar el ambiente minimalista y claustrofóbico de aquella, cosechó un mayor éxito, seguramente por presentar tipos más británicos. Con el nombre *The Ark in Space* abordaba las aventuras en una estación espacial del siglo XXX, encargada de albergar en estado de criogenización a los



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

últimos humanos supervivientes. La entrega reiteraba la idea de estar solos en el cosmos, si bien mostraba un cierto optimismo en cuanto al espíritu humano. El pueblo era bueno y se veía amenazado por lo inhumano; asimismo, la cultura británica seguía imperando en aquel escenario tan alejado del presente (Gregg, 2004).

Algunos años más tarde la política británica cambió. El thatcherismo también consideró que la crisis nacional debía ser resuelta mediante la construcción de una nueva comunidad, cuyas referencias debían rastrearse también en la era victoriana. Sin embargo, en su caso la ejecución se realizó a través de una comunidad de personas laboriosas, como la tripulación de la base lunar, pero al tiempo guiadas por la obtención del mayor beneficio económico individual.

Series como *Space 1999* inspiraron un nuevo boom de la ciencia ficción británica veinte años más tarde, precisamente cuando aquella estaba ambientada. Esa nueva versión de la ciencia ficción fue más liberal y menos condescendiente con el sistema (Vint 2013). Apareció en el contexto de la época del *New Labour*, partidario de una política cultural que reafirmase la tercera vía de Tony Blair; curiosamente dejó de lado la ciencia ficción, quizás por su excesivo potencial crítico, con lo que aquella se convirtió en un ámbito para una actividad creativa más libre³. Por ejemplo, *Life on Mars*, serie de la BBC, emitida entre 2006 y 2007, contó las peripecias de un policía enviado a su pasado en 1973 tras un accidente. Eso le permitió visitar, entre otras cosas, el racismo imperante en el periodo. Asimismo, una nueva temporada de *Doctor Who*

denunció problemáticas como la de los genocidios y, en general, ironizó con el mundo thatcherista y con la nostalgia del pasado imperial existente en la cultura británica.

Obras citadas

- BUNCE, Michael (1994). *The Countryside Ideal: Angloamerican Images of Landscape*. London: Routledge.
- CORNEA, Christine (2011). «British Science Fiction Television in the Discursive Context of Second Wave Feminism», *Genders*, 54: 20-40.
- CULL, J. Nicholas (2006). «The Man Who Made *Thunderbirds*: An Interview with Gerry Anderson», J. Cook & P. Wright (eds.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker Guide*. London: I.B Tauris, 116-130.
- FISHER, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Madrid: Caja Negra.
- GREGG, Peter (2004). «England Looks to the Future: The Cultural Forum Model and *Doctor Who*», *The Journal of Popular Culture*, 37.4: 648-661.
- KEAZOR, Henry (2018). «A Stumble in the Dark. Contextualizing Gerry and Sylvia Anderson's *Space 1999*», A. Geppert (ed.), *Imagining Outer Space*. London: Palgrave MacMillan, 209-228
- KINCAID, Paul (Winter 2007). «Islomania? Insularity? The Myth of the Island in British Science Fiction», *Extrapolation*, 48.3: 462-471
- KNEALE, James, y KITCHIN, Rob (2002). «*Lost in Space*. Introduction», R. Kitchin & J. Kneale (eds.), *Lost in Space. Geographies of Science Fiction*. London: Continuum, 1-16
- JAMESON, Fredric (2007). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- JONES, Matthew (2018). *Science Fiction Cinema and 1950s Britain Recontextualizing Cultural Anxiety*. London: Bloomsbury.

³ La tercera vía de Tony Blair representó la aceptación por la socialdemocracia de las doctrinas económicas neoliberales.



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

NAMA, Adilifu (2008). *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Austin: University of Texas.

SINFIELD, Alan, y ALISTAIR, Davies (2000). *British Culture of the Post-War: An Introduction to Literature and Society 1945-1999*. Londres: Routledge.

SUVIN, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

VINT Sherryl (2013). «Visualizing the British Boom. British Science Fiction Film and Television», *CR: The New Centennial Review*. 13.2: 155-177.

“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*



Jonathan Hay
University of Chester

© Jonathan Hay, 2021

Abstract: Whereas prior academic studies of the *Hainish Cycle* have been primarily produced by means of textual analysis, I demonstrate that a concordance analysis of its six novels reveals significant, yet heretofore overlooked, ecological aspects of Le Guin’s series. As becomes apparent, snow imagery literalises the *Hainish Cycle*’s New Wave moves from technological, to biological and sociological concerns, emphasising the series’ significant challenge to the technophilic assumptions and eschatological foundations of the preceding Golden Age. Accordingly, this article demonstrates the primacy of the datum of snow within the narratives of the *Hainish Cycle* novels, and delineates its important contribution to the series’ SFnal dialectic on aggregate.

Key words: Ursula K. Le Guin, New Wave, Hainish Cycle, concordance analysis, Science Fiction.

Introduction

By emending—and rejecting—many of the established tropes of the Golden Age, Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle* (1964 - 2000) redefined the assumptions of the future history motif in SF, and became an instrumental proponent of the New Wave. For Adam Roberts, New Wave sf involves “a Le Guinian circularity, the genre revolving back upon itself to reconsider its original logic” (2016: 377). Likewise, this article seeks to revisit Le Guin’s pioneering role within that important movement from a novel angle. As George Edgar Slusser emphasises, “Le Guin’s ‘future history’ differs greatly from the Heinleinian variety, where each episode is a decisive step in man’s conquest of the universe. Here both man and technology are defeated” (1976: 10-11). Manifestly,

the *Hainish Cycle*’s conspicuous dialectical departure from anthropocentric and technophilic genre norms is manifested in the series via Le Guin’s prominent depictions of the primacy of day-to-day phenomena, throughout a multiplicitous array of humanoid societies. As Barbara J. Bucknall affirms, even the majority of the nova of the series, including “[m]indspeech, empathy, the ansible, and the capacity for effective dreaming are all symbols for such everyday events as the capacity for minds to meet or for an individual mind to solve problems in sleep” (1981: 152).

In this manner, the *Hainish Cycle* manifestly depicts the immanence of everyday phenomena as a means of contesting, and productively moving beyond, the eschatological tropes of



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

Golden Age SF. According to Tom Shippey, data are “discrete fact[s] stated or implied” (2016: 8) in literary texts, whose context is immediately familiar to readers, and hence, the process of reading SF texts is characteristically defined by the fact that “[a]s well as recognising data, you recognise non-data” (10), or nova. Shippey subsequently revises Darko Suvin’s assertion that SF is “a symbolic system centred on a novum” (1979: 98) or nova, by distinguishing the data of the genre as an equally important component of its rhetoric. For this article’s purposes, data are subsequently understood as the non-defamiliarising elements of any SF narrative. Whereas the SF genre was, by and large, “reduced to extolling technology” (Suvin, 1979: 264) from the outset of the Golden Age in the 1930s, the significance of data to Le Guin’s *Hainish Cycle* proves an important component of her writing’s New Wave challenge to the former paradigm’s eschatological tendencies. Hence, this article empirically demonstrates that the non-technological data of the series are fundamental to its SFnal dialectic, whilst simultaneously illustrating that prior academic criticism of Le Guin had overly focused upon the rhetorical function of nova within the *Hainish Cycle*. The particular significance that Le Guin imparts to meteorological data in the *Hainish Cycle* therefore bears significance to the history of the SF genre, as it draws attention to a cogent aspect of the paradigm shift effected by the New Wave movement more broadly.

This article’s thesis stands in marked contrast, for instance, to Peter T. Koper’s reading that “hypothetical extensions of current science and technology, provide the furniture of the setting and the impetus of the plot” in Le Guin’s SF (1979: 69). In contrast, this article asserts

that by consistently fixing a narrative focus upon representations of subjective experience throughout the *Hainish Cycle*—rather than the genetic engineering technologies of the Ancient Hainish which produced those subjectivities—the schema of Le Guin’s series literalises the New Wave move from technological, to biological and sociological concerns. Whereas Golden Age SF was defined by “technological optimism” (Bowler, 2017: 37), recklessly creating a veritable fictional “cosmos governed by the laws and right of technoscience” (Csicsery-Ronay, Jr., 2003: 238), the New Wave was premised on the recognition that SF “had for too long been an uncritical cheerleader for the social engineering emanating from a narrow technocratic mindset” (Latham, 2017: 493).

Hence, rather than simply through its technological nova, the dialectical thrust of the *Hainish Cycle* is achieved through a close narrative focus upon the data which provide the essential mundane basis from which its SFnal narratives must necessarily depart. Furthermore, the contribution of the data of the series to Le Guin’s overarching New Wave moves is empirically demonstrable. To this end, concordance analysis “make[s] feasible analyses that were heretofore extremely difficult if not impossible” (Carly, 1993: 116) altogether for literary critics to undertake. Concordance analysis imparts a greater measure of objectivity to textual analysis, by allowing researchers to empirically determine “an overall characterization of a text” (Stubbs, 2001: 315), or in this case, a series. Just as the “use of corpus-analytic techniques can contribute to making the invisible visible, and subtleties in literary language more noticeable” (Römer, 2006: 101),



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

undertaking a concordance analysis of the *Hainish Cycle* draws attention to the prominent yet subtle ecological role which snow plays in the series’ rhetorical sphere. Because corpus analysis tools readily facilitate quantitative means of analysis that would otherwise prove prohibitively time-consuming, the series’ ecocritical literary “patterns become more clearly discernible” (Mahlberg, 2010: 294).

Nevertheless, like other quantitative means of analysis, the results of concordance analysis are best understood when supplemented by qualitative analyses. Mahlberg asserts that “the application of corpus techniques to the study of literary texts has to combine quantitative and qualitative analyses to provide useful insights” (2010: 297) to literary scholars. Likewise, since concordance analyses “can result in very detailed stylistic descriptions of literary texts that can either complement conventional interpretations or enable insights not possible through intuition alone” (Wahid, 2011: 105), they comprise a research methodology which is most effective in synthesis with the more conventional methodology of textual analysis. Hence, the subsequent key word analysis of the word snow in Le Guin’s *Hainish Cycle* is elucidated through the complementary mode of textual analysis, providing a combined quantitative-qualitative basis for this article’s stated thesis.

The consequent data set was produced using the free software AntConc, from a corpus of the series’ texts rendered in .txt format. This dataset fulfils two purposes. Primarily, it provides a quantitative metric of the word frequency of the noun snow within the *Hainish Cycle*. Although the raw word frequency results reported below are derived from a modest corpus,

they prove sufficient to empirically establish the substantial, yet otherwise critically ignored, role that snow plays as a datum in the series. In later sections, however, this same data also provides the empirical basis from which the dozens of occurrences of the word snow which are subsequently analysed via textual analysis are derived.

Recently, Valentina Salvatierra has convincingly demonstrated that Le Guin utilises neologism throughout the *Hainish Cycle* to “produce the cognitive estrangement that has been viewed as essential to sf since Darko Suvin’s seminal definition” (2019: 7). However, from an empirical perspective, the predominance of snow as a datum is a significantly more important component of the series SFnal rhetoric than any Suvinian novum. As concordance analysis reveals, within the discrete corpus of the *Hainish Cycle*, the word “snow” is—perhaps surprisingly—one of the most frequently referenced terms.¹ Snow, and constructions of the word snow (i.e. snowy, snowing, snowed), are referenced 427 times throughout the series, and snow is consequently referenced three times as often as the ansible [139], eleven times as often as NAFAL spaceflight [39], and more than the terms Ekumen [339], Hain/Hainish [296], Terra/Terra [392], and human [404]. As its high frequency of occurrence throughout the series reveals, snow is a worthy object of critical enquiry for scholars of the *Hainish Cycle*.

In purely quantitative terms, snow therefore plays a larger role in the series than many of its nova do, and yet, it has been the subject of far less analysis by scholars of Le Guin. Even amongst other

¹ For the raw concordance analysis results, see the appendix.



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

data, snow is predominant within the lexical field of the series. In comparison with other meteorological phenomena, snow is mentioned more than twice as often as rain [182], fifteen times as often as thunder [28], and also significantly more than meteorological phenomena relating to either clouds [126], wind [357], or hail [0]. We can compare this frequency data with other relevant literary works to establish its particular significance to the *Hainish Cycle*. Comparatively, snow and its conjugate verbs are referenced just 51 times throughout the five books comprising Le Guin’s other major series, *Earthsea* (1968-2001). In entirely objective terms, therefore, the datum of snow proves considerably more significant within the *Hainish Cycle* than it is in *Earthsea*. Equally, snow is also more prevalent in the *Hainish Cycle* than in many other canonical works of sf set within winter landscapes. Whereas snow comprises 0.097% of Kim Stanley Robinson’s *Antarctica* (1997), and 0.065% of Brian Aldiss’ *Helliconia Winter* (1985), it comprises 0.250% and 0.207% of *Planet of Exile* and *The Left Hand of Darkness* respectively.

Therefore, it is evidently no coincidence that the worlds detailed within the novels of the *Hainish Cycle* are heavily pervaded by imagery of, and frequently detail the interactions of their central protagonists with, snow. It thus becomes pertinent to query why there has been no considerable analysis of the role of snow in the *Hainish Cycle* to date. We might infer that the propensity for critics to completely overlook Le Guin’s complex figurations of snow is symptomatic of the Suvinian dictate that “the minimal generic difference of SF [is] the presence of a narrative novum [...] significantly different from what is the norm in

‘naturalistic’ or empiricist fiction” (1979: 3). On these terms, the Suvinian paradigm presumes that the significant aspects of SF texts are predominantly either technological or sociological. As this suggests in micro, textual critics consistently devalue the vital role which the familiar, ecological, and naturalistic components of SF texts play within the construction of the genre’s idiosyncratic rhetoric. Precisely because of their everyday nature, it would appear, the rhetorical role of data in SF texts is easy to overlook. Yet, as this article proceeds to demonstrate, snow figures throughout the novels of the *Hainish Cycle* as a datum which bears important Symbolic resonances within their semantic fields. Le Guin’s series, I contend, is just as concerned with the immanence of natural landscapes as it is with facilitating the “psychical processes of landscaping and imagining the future” (Pak, 2016: 130).

The Left Hand of Darkness

Out of all the texts of the *Hainish Cycle*, snow is most densely referenced within *The Left Hand of Darkness*; by a considerable margin—almost twice as many times as in *Planet of Exile*, the next text in order of frequency. Correspondingly, on Gethen it is highly abnormal to come across any location where “it rained more than it snowed” (Le Guin, 2017c: 525) at any point in the year, and Gethenians subsequently find rain rather than snow the more unusual form of precipitation. Explicitly, Gethen has an utterly different climate system to that of Terra. Accordingly, the Karhidish language has “sixty-two words for the various kinds, states, ages, and qualities of snow; fallen snow, that is. There is



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

another set of words for the varieties of snowfall” (Le Guin, 2017c: 511). Given that their language is preoccupied with describing it in such intricate detail, the fixation of Gethenians upon snow emphasises just how fundamental a component of their lifeworlds it is. As is plain when Estraven remarks that a property dispute is a “lot of snow out of one cloud” (Le Guin, 2017c: 399), or when they later remark “we must walk forward troubling the new snow” (Le Guin, 2017c: 503), the broader Gethenian vocabulary is also saturated by a plethora of snow-based imagery. Snow permeates Gethenian thought processes, and becomes a principal means via which they comprehend not merely their landscapes, but also many of the transactions of daily life within their societies.

Indeed, snow is so omnipotent a force within their lives that they deify it, and duly regard it with awe and reverence. The extent to which snow conditions the Gethenian lifeworld, for instance, is made palpable in visual terms by their architecture. The dwelling loaned to the Ekumenical envoy Genly Ai has a “front garden [...] revealed now that the last of the winter’s snow had melted and the winter-doors, ten feet aboveground, were sealed off for a few months, till the autumn and the deep snow should return” (Le Guin, 2017c: 395). Likewise, when Ai visits the city Mishnory, he finds it “an ill-proportioned, grotesque city, in the sunlight”, but asserts that in “winter, with those streets filled ten feet up with packed, hard-rolled snow [...] you would see the fitness of that city, its economy, its beauty” (Le Guin, 2017c: 471). Gethenians necessarily live in close symbiosis with their planet’s natural world; snow must be built into their architecture, and hence, it saturates their

most deeply ingrained mental processes, until it becomes not simply an object, but a collaborator in the cultural stratum of their civilisation—including their aesthetic endeavours.

Gethenians are likewise experts at the classification of snow—Estraven is casually able to identify “sove-snow, between 15 and 20” (Le Guin, 2017c: 555)—and their civilisation’s knowledge of snowfall can also be used as a precise calendar; for instance, they know that the “first great snows” (Le Guin, 2017c: 405) always fall in “the month of Susmy” (Le Guin, 2017c: 405). If Gethenians wish to travel between areas of The Great Continent, only immensely sluggish methods of conveyance such as “slow tractor-plows, power-sledges, and the erratic ice-ships” (Le Guin, 2017c: 425) are viable at any time other than during their summer, and none whatsoever are feasible during the Thaw in spring. Consequently, Ai recognises that if he does not want “to spend all year in Old Karhide” (Le Guin, 2017c: 461), he must leave before the snow starts falling in earnest; his awareness of its absolute potency directly spurs him to undertake immediate action. Snow stipulates that all social developments on Gethen occur slowly, and the apparent acclimatisation of its humanoid population to slow-paced phenomena appears to be perceptual too; one Gethenian describes watching a truck “go over a thousand-foot precipice” only to “take all afternoon” to reach the ground (Le Guin, 2017c: 425).

Hence, Gethenian life does not proceed at an “infinitesimally crawling” (Le Guin, 2017c: 426) pace for any purely technological reason, but rather, Gethenians are so habituated to such a pace, as is dictated by the snows of their world, that they are largely unable to



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

comprehend life proceeding at any quicker rate. As is plain when Ai remarks that “our exhalations freezing instantly made a tiny crackling noise, like distant firecrackers”, Le Guin’s figuration of snow contains multitudes (Le Guin, 2017c: 567). As such, her multiplicitous rendering of snow comprises an extended analogue for the immanence of the multiplicity of natural worlds and their humanoid inhabitants which are depicted across the course of the *Hainish Cycle*. Snow is a common factor between all these worlds, and yet its precise meteorological composition and cultural figuration vary upon each, despite its ostensible simultaneity. Unlike the Ekumen, whose culture obscures, blankets, and overrides all others—like a form of cultural snow—the cultures and complex ecological systems of the worlds of Hainish descent share a common base in snow, but their multiplicity is apparent through its varied subjective manifestations on each world.

Ai however, does not appear to find snow interesting in the slightest at the outset of *The Left Hand of Darkness*. Early in the novel’s narrative, he describes the landscape he travels across desultorily as “some thirty-degree, snow encroached grade” (Le Guin, 2017c: 426); the natural world of Gethen plainly appears entirely monotonous to him at this point. His narratorial perspective is perceptibly muddled, however—at a subsequent point he describes being picked up “out of the night like a snowflake on soot” (Le Guin, 2017c: 445) by a Karhidish patrol craft, and at another, describes the Taijitu symbol as a “shadow on snow” (Le Guin, 2017c: 584). It is therefore greatly telling that the Ai who retrospectively narrates the majority of the novel’s chapters—in the form of an

oral synopsis of his time on Gethen—unconsciously slips into a snow-based vernacular redolent of the Gethenian norm occasionally. Plainly he has, at this point, become habitualised to the Gethenian lifeworld to the extent that snow-based constructions continue to figure within his thought processes—even as he attempts to describe his experiences on the planet to his superiors in the objective and declarative manner valued by the Ekumen. He likewise remains haunted by memories of “the susurrus of blown snow” (Le Guin, 2017c: 564) falling on the tent whilst he travelled across the Gobrin Glacier; the snow appears to have had a far more profound cognitive resonance upon him than any novum in the text.

Indeed, whilst Le Guin ludically implies that access to a “small stolen airplane would have spared” (Le Guin, 2017c: 578) Ai and Estraven the majority of their protracted journey,² it would also have negated the majority of the text’s SFnal schema, which is considerably produced through the datum of snow. When he and Estraven begin their expedition across the Gobrin Glacier, Ai is “competent on skis, but not much good on snowshoes” (Le Guin, 2017c: 538), and must learn quickly. However, over the months of their journey, the snow will entirely condition the rhythm of their lives, and hence, Ai has a steep learning curve ahead of him in very literal terms. Whilst “ticking thick and soft on the tent” (Le Guin, 2017c: 544) each night, snow

² Literary precursors to Le Guin’s penchant for wilderness journeys include J. R. R. Tolkien’s *The Lord of the Rings* (1954-1955) and Edgar Rice Burroughs’s planetary romances, such as his *Barsoom* series (1912-1948).



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

voices a countdown to their imminent mortality if they do not succeed in completing the protracted trek. On a daily basis, he and Estraven must hope for a “beneficent snowfall” (Le Guin, 2017c: 546) since they are entirely at the mercy of the snows on the Glacier now. As Lindow states, at this point of the text, “the isolation of bitter cold weather and barren landscape reduces behavior to the simplest terms of survival, a common denominator for revelation [sic] of morality and responsibility” (2018: 12), and so Ai’s dawning respect for snow foregrounds the interdependence between humanoids and nature in the novel.

Almost every entry in Estraven’s diary during their time crossing the Gobrin Ice begins with a report on the quality of the snow that day—the two of their lives are utterly contingent upon such meteorological providence, and additionally, the quality of the snowfall will also determine the success or failure of Ai’s Ekumenical objective. For the non-native Ai, the relentless onslaught of Gethenian snow on the Glacier is soul-crushing and extremely psychologically debilitating; he finds the daily process of “setting up camp, making everything secure, getting all the clinging snow off one’s outer clothing, and so on” hugely laborious (Le Guin, 2017c: 567). When he and Estraven do finally emerge from the Glacier, “the sighting of Esherhoth Crags [is] the first thing not ice or snow or sky that [they] had seen for seven weeks” (Le Guin, 2017c: 581), having travelled “730 miles” (Le Guin, 2017c: 587)—aside from each other, snow has quite literally encompassed their entire existence for this time. As is apparent in his report to the Ekumen, his experiences on the Gobrin Glacier affect Ai profoundly. As in *The Left Hand of Darkness*, snow

throughout the *Hainish Cycle* is a datum which comprises a fundamental component of Le Guin’s New Wave agenda. Throughout the series, it foregrounds the multilinear ways in which subjective experience and co-constitutive modes of ecological embeddedness are just as critical as any technological novum, both in SF, and, by extension, in readers’ daily lives.

Rocannon’s World

Similarly, in *Rocannon’s World*, snow comprises a metaphor for the titular protagonist’s blank frame of reference within the native cultures of an unnamed planet, after having been removed from his familiar science fictional lifeworld. Grounded planet-side after the sabotage of his interstellar ship and communications equipment, Rocannon must locate and immobilise the perpetrators of the attack without access to Ekumenical technologies. When he wakes outside one morning and observes that “snow still fell [...] the ground now was white and featureless” (Le Guin, 2017e: 66), the statement summarises his totalising estrangement from his familiar Ekumenical cognitive referents just as much as it comprises a literal observation upon the weather. Initially, imagery of snow is symbolic of his exclusion from the perceptual paradigms accessible to the planet’s natives; whilst his companions Yahan and Piai spend “the rest of the afternoon swapping hunting-stories” (Le Guin, 2017e: 67), Rocannon is left alone to observe the snow falling “windless now and steady” (Le Guin, 2017e: 67). Yahan habitually knows that it “[a]lways snows this time of year, and it’ll snow harder soon” (Le Guin, 2017e: 66), but for



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

Rocannon, the prevailing snowfall is an unknown quantity, a white curtain of cognitive impenetrability. Although each snowflake which has ever fallen is fractally unique, to the uninitiated observer, they appear to merely be a uniform white mass. As his segregation from Yahan and Piai within the scene implies, snow is a *de facto* litmus test of everyday lived experience on the planet, and thus, Rocannon is symbolically excluded from more profound insights into its native cultures as a result of his inability to discern the uniqueness which underlies the ostensible uniformity of those same lives.

Later, when he surmounts a mountain range on a windsteed, he discerns “a glow in the flickering mist of snowflakes”, only to suddenly find revealed “valleys, lakes, and glittering tongue of a glacier [sic], green patches of forest” (Le Guin, 2017e: 98). Symbolically, at this precise moment when Rocannon first perceives value within the white blizzard of ostensible banality, he gains an expanded perception of the planet. Likewise, it is after he is enticed by some “snow glittering” (Le Guin, 2017e: 101) that he is drawn into an esoteric encounter with the mystical Ancient One, who offers him prophetic wisdom, grants him the ability to mindspeak, and revitalises his desire to persevere on the quest against the Enemy. In either instance, at the exact moment that Rocannon comes to perceive the beauty which lies within snow—and by extension, within the natural world of the planet and its humanoid natives—his way forward is revealed, and his cognitive horizons are broadened. As Rocannon discovers, on closer inspection snow does not conceal, but rather, reveals. As the precisely deployed imagery of snow throughout the novel foregrounds, in

order to understand the natives of the planet he is stranded upon, Rocannon must first learn to perceive the fractal brilliance which underlies the apparent similitude of their cultures and complex environmental systems.

The Dispossessed

Although there are comparatively few references to snow in *The Dispossessed*, where snow is present, it comprises an important emblem of the dangers of Shevek succumbing to the vanities of capitalist life on Urras. Since Shevek’s home planet Anarres is an anarchist collective, he has had no prior exposure to any capitalist sociocultural paradigm. After arriving on Urras, he is initially seduced by the decadence and class privileges of academic life, and consequently stands at risk of forgetting the ethical principles of his research. Indeed, the majority of the references to snow in the novel cohere around the Urrasti woman Veá, whom Shevek first meets at his colleague Oiié’s house after coming “in out of the snow” (Le Guin, 2017b: 770).

As Shevek’s romantic interest, Veá initially literalises his infatuation with bourgeois Urrasti society. Yet, references to snow foreshadow Veá’s equally crucial role in unwittingly provoking Shevek towards a more discerning perception of Urrasti society, which has, until that point, remained obscured from his purview. Veá initially appears “as extravagant as the snow [...] an innocent whiteness” (Le Guin, 2017b: 771) to Shevek, yet as he comes to understand by the termination of their relationship, her aesthetically pleasing and ostensibly pure exterior is synecdochic of the exploitative



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

superstructure of the Urrasti economic system. Whilst he initially takes “pleasure in her inconsequential talk just as he did in the sunshine and the snow” (Le Guin, 2017b: 773), he soon comes to understand that Vea’s benign yet superficial blank facade is symptomatic of the Urrasti government’s concealment of the rampant inequalities of their capitalist society from his sight.

Although the abortive sexual encounter and attempted rape which his and Vea’s relationship climaxes is a reprehensible and deeply shameful moment in Shevek’s life, it also comprises a deeply formative moment in *The Dispossessed’s* bildungsroman schema, as it proves the necessary imperative for Shevek to disavow the hubris of the bourgeois luxury which he languished within on Urras until this point. By perceiving the basis of Vea’s pretensions plainly, he comes to understand the unjust underside to the materialism and fixation on “reputation” which pervades polite Urrasti society (Le Guin, 2017b: 798). Snow therefore figures as a tabula rasa in the novel, materialising a symbolic blank space which coheres in parallel with Shevek’s decision to break free of the upper echelons of Urrasti society. As a stunning manifestation of meteorological metamorphosis, the defamiliarising effects of snow cause perceptual filters to sharpen, profoundly shaking the habitual. Thus, Shevek is newly able to perceive the social realities he has been ignorant of, and accordingly, makes the significant decision to instead join the revolutionaries who seek to overthrow the Urrasti government.

City of Illusions

In *City of Illusions*, imagery of snow once again portends the concealment of a

momentous truth from the comprehension of a central protagonist. Unbeknownst to Falk-Ramarren, the villainous Shing have subjugated Terra’s population, and razed his own mind to erase his former identity. Although he has no notion why he does so, Falk-Ramarren has a predilection for sitting “in one of the window-bays, alone, watching the snow fall outside the grimy glass” in the homestead he inhabits on Terra (Le Guin, 2017a: 230). As this proclivity demonstrates, snow is the prime memory from his forgotten life on Alterra which is strong enough to break his mind’s conditioning. Its saturation of the visual field of his embedded existence on Alterra has plainly been so firmly ingrained that he once more finds himself drawn irresistibly to snow, despite having no conscious rationale for exhibiting such an obsession. Accordingly, throughout the novel, snow comprises a perceptual window for Falk-Ramarren into the revelation and recovery of his forgotten past. Wherever he travels as he journeys onward, “[s]now fell often” (Le Guin, 2017a: 259), manifesting an unrelenting analogue to the arduous journey towards the reclamation of his past, of his struggle to escape the tabula rasa of his blank memory. Appropriately, the unremitting snowfall throughout the novel transforms the landscape he crosses into precisely such a blank slate.

As the novel’s imagery of snow accentuates, his initial ignorance apropos the true significance of his journey is comparable to “a tiny bubble of light, around which hundreds of miles of wind-driven snow hurtled in darkness” (Le Guin, 2017a: 278). Likewise, references to snow also foreground his lack of comprehension of his companion Estrel’s true motives, as when he determines that “in the wan, snowstreaked sphere of light



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

[he] saw her face for the first time clearly” (Le Guin, 2017a: 278). Although Falk-Ramarren believes he perceives her accurately at this point, it soon becomes apparent that he has been unable to penetrate the surface of her persona, and has accordingly remained ignorant of her duplicitous motives. Likewise, he himself must constantly proceed onward “through the tireless, relentless, driving snow” (Le Guin, 2017a: 280) symbolic of the impenetrability of every memory of his former life, even as that same snow tantalisingly offers him his only notion of continuity with his past on Alterra. Dancing around him, snow comprises a field of static which refuses to coalesce into a clear image. Crucially therefore, when he begins to recover the Ramarren portion of his persona, his realisation that he has lived a phenomenologically consequential life “among the snowy mountains of Earth” (Le Guin, 2017a: 363) is the keystone of his realisation that Falk is just as much a portion of himself as Ramarren is—an understanding which proves critical to the novel’s eucatastrophe.

Planet of Exile

Meanwhile, snow in *Planet of Exile* comprises so significant a component of Alterra’s protracted winters as to be the primary touchstone of all existence on the planet. Due to the planet’s unusually slow rate of rotation around its axis Alterrans, including the native Askatevar and Gaal, experience seasons which last entire decades. Since it can be experienced at only two points during their lifespan, snow visually bookends Alterran lives, and as such, the elder Wold’s keenest memories of the beginning of his life

“sixty moonphases ago” (Le Guin, 2017d: 165) are of everything “snow-covered, [...] snow birds [...] a patch of snowcrop [...] the lolling white head of a snowghoul” (Le Guin, 2017d: 130). As for all his generation, this Winter marks the culmination of his life, even as the snows preserved in the memories of his youth begin to reappear.

The return of the snow is here subjectively realised as an emblem of the natural cyclicity of Alterran life, of the new generation just beginning to probe the veritable tabula rasa of the planet’s snowy landscape. Accordingly, snow rigorously demonstrates the necessity of embeddedness for the natives of Alterra within the natural cycles of their planet. Whereas the reactionary Gaal repeatedly fail to plan ahead of the Winter each Year, and so must “loot every town on their course [...] or starve before they get out of the snow-lands” (Le Guin, 2017d: 183), the precautionary ideologies of the Askatevar figure snow as a compelling catalyst of interdependence with their planet’s natural world. Snow is accordingly the totalising determinant of their tropisms; by comprehending that “the snow will fall any day” (Le Guin, 2017d: 135), they realise that they must soon move into their Winter fortresses, and begin to live off their stockpiled provisions.³

Hence, as this Winter’s snowfall begins in earnest, it becomes apparent just how profoundly implicated it is in the recursive, naturalistic, existences of the Askatevar. Although they are minute individually, the “random flakes f[alling]

³ Much like the preparations which are necessary to survive the extended ‘seasons’ in N. K. Jemisin’s *Broken Earth* trilogy (2015-2017).



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

from the low sky” (Le Guin, 2017d: 157) rapidly begin to condition all aspects of the lives of Alterra’s humanoid populations. When Jakob Agat is attacked on the outskirts of the Askatevar settlement, Rolery is able to find him in the dark only because his body forms an interruption upon the snow which is “sticking to the ground” (Le Guin, 2017d: 161) everywhere else. Just as it reveals him in the first instance, the snow subsequently “ma[kes] it easier to pull” (Le Guin, 2017d: 162) Agat’s body back to safety for Rolery, likely saving his life by virtue of its chemical properties—as when she later utilises “clean snow from a windowsill” to wash “the wounds in his hand and scalp” (Le Guin, 2017d: 207). Once more, the interdependence of the Askatevar within the natural world of their planet is proven rigorously by their interaction with snow, and as such, Le Guin emphasises that by “biding [their] time through the great Year, flourishing and dying down to wait again” (Le Guin, 2017d: 170), humanoids are just one aspect of the proclivity of cyclical life within Alterra’s natural world. It is therefore no coincidence that fresh snowfall “bring[s] silence” (Le Guin, 2017d: 194) to the violent conflict between the Askatevar and the Gaal; the blank immensity of snow positions even their most ardent endeavours within a far greater framework of cyclical repetition.

Accordingly, as the two civilisations see “[e]verything [...] silenced and transformed by snow” (Le Guin, 2017d: 195), their own immediate struggles seem newly futile in the face of the immensity of Alterra’s recursive past, and they realise that that they are “only shadowy blots of motion [...] on the snow” (Le Guin, 2017d: 220) which will iterate regardless Year after Year. Just as its mere spectre

has already drastically altered the survival tropisms of both civilisations, the fatalistic resonances of the falling snow now cause the Gaal to curtail their attempted invasion of the Askatevar Winter city, and begin “going south” (Le Guin, 2017d: 220). Pointedly, the Gaal are not discouraged by any strategy or high technology of Alterra’s Ekumen colonists, but merely by the snow itself, which underscores their mortality, and robs their endeavours of any distinctiveness by interrelating them within the unfathomable recursivity of the natural cycles of their planet.

Yet, whereas the Gaal’s siege was ephemeral, snow will continue to relentlessly attack the Askatevar Winter city, “lashing [...] fine snow at one’s face like gravel, whirling it in through the smashed glass of windows [...] drifting it across splintered floors” (Le Guin, 2017d: 201) for another sixteen years. The predominance of Alterra’s protracted snows within *Planet of Exile* is conspicuously similar to numerous later SF&F works, in particular, Brian W. Aldiss’s *Helliconia* trilogy (1982-1985) and George R. R. Martin’s perennially incomplete *A Song of Ice and Fire* series (1991-). Entirely insensible to Alterran affairs, the snow in *Planet of Exile* is a constant, indefatigable presence causing wanton destruction, which disabuses the Askatevar of any measure of anthropic dominance over their planet’s natural world. Although they are able to shelter from it, their endeavours are now starkly conditioned by, and will pale in the wake of, the snow which blankets their world for the duration of the imminent Winter.



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

The Telling

Contrastingly, in *The Telling*, imagery of snow reveals the profound insights which are to be found in the natural world of Aka. At the beginning of the novel, the Ekumenical envoy Suttty’s initial conception is that Akan mountains are “nothing dramatic; the land just went slowly up, and up, and up” (Le Guin, 2017f: 613), but by its conclusion she perceives their fractal brilliance in an entirely different manner. A chapter later, having drawn closer to one of these mountains in both physical and psychological terms, she is able to discern “the thin snow-banners” (Le Guin, 2017f: 622) which decorate its summit, and hence, she begins to comprehend the immanence of the natural world of Aka. Just as the veil of the mountain range’s ostensible monotony lifts to reveal the intricate brilliance beneath, snow throughout the novel accentuates Suttty’s gradual realisation of the profundity of the naturalistic philosophy of the Telling—the non-hierarchical belief system which structures much of Akan culture and daily life. Suttty’s progress is symptomatic of the explicit association which Le Guin draws between snow and the surviving written texts of the Telling, which are “[w]hite and silent [...] snowfall” (Le Guin, 2017f: 626). Accordingly, as Suttty begins her trek into the mountains, and towards enlightenment, she finds entire villages clustered among the “late spring snow” (Le Guin, 2017f: 690). Just as these settlements are hidden from view at lower altitudes, so will the everyday revelations of the Telling be facilitated through her subjective and gradual comprehension of the concealed truths of Aka’s natural world.

At one point, when the food supplies of the company she journeys with have been depleted so much that there is “no food left but dried smoked fish”, and too little of that to feed them all, the group elect to share it “out in little portions, soaking it in boiled snow to make soup” (Le Guin, 2017f: 695). As Le Guin’s revisionist rewriting of the Biblical verse Matthew 14.19 implies, the Akans’ own miraculous feat of providing sustenance for more mouths than appeared possible is no divine miracle, but a direct result of their symbiosis with the natural world which surrounds them. When one of their company dies *en route*, they are able to keep his “body frozen in snow till the maz could come and perform his funeral” (Le Guin, 2017f: 696), and likewise, they are also able to use the snow to sketch “out lines, paths” (Le Guin, 2017f: 700) to plan the trajectory of their expedition. Where it ostensibly appeared an impediment to their quest, snow becomes a vital naturally-occurring tool which can be utilised in a variety of ways by the Akan company, demonstrating its versatility as a non-technological datum. The datum of snow therefore becomes a true source of wonder, in contrast with the nova of the series, which, as Bucknall implies, are often considerably mundane upon closer inspection. As such, snow proves far more versatile than any technological novum within the series—the ansible, for instance, can only conceivably be used for communication between worlds.

Whereas “the endless slopes of rock and snow” (Le Guin, 2017f: 700) of neighbouring valleys look monotonous to Suttty from a distance, their visual impenetrability is symbolic of the rich complexity of the Akan natural world, whose totality lies beyond human cognition—as is true of the “ghostly snow



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

flurries that never came to earth” (Le Guin, 2017f: 702), and which thus remain tantalisingly impenetrable to her enquiry. As Akans recognise, there is no telos to the Telling precisely because the entire novelty of their natural world can never be assimilated by any one individual; it is a hyperobject which lies “beyond (human) cognition” (Morton, 2013: 43). Identically, when she reaches the mountain caves in which the printed texts of the Telling are housed, Suttu realises that she could not possibly read the many “thousands of books” which lie “[u]nder rock, under snow” in her lifetime (Le Guin, 2017f: 708). Later, when she emerges from a protracted conversation with the Akan Yara, however, she finds that a “little snow had fallen during the last few hours” (Le Guin, 2017f: 735), the snowfall literalising her attainment of a degree of knowledge through that conversation. As this image of the consolidation of snow suggests, the revelatory insights of the Telling do not necessitate years of scholarship, and are found just as readily in conversations about everyday matters on Aka.

Conclusion

As this concordance analysis has revealed, throughout the *Hainish Cycle*, Le Guin proffers naturalistic data such as snow to materialise a cogent alternative rhetoric to the technophilia of Golden Age SF. In line with Roberts’ assertion, Le Guin’s series reconceptualised and challenged the preoccupations of prior works in the genre, and as this study has demonstrated, it does so in part by establishing significant data, such as snow, alongside its nova. Snow correspondingly grounds her New Wave

objectives and moves rigorously throughout the texts of the series, which, via their depiction of the viscera of daily life in a range of alien societies, challenge readers to rethink the ideologies and possibilities conditioned by our own cultures and societies, in an environmentally-conscious manner. By placing consistent narrative focus upon naturalistic phenomena and representations of subjective experience throughout the series, rather than the technologies which predominate Golden Age SF, the schema of Le Guin’s series cognitively literalises the New Wave move from technological, to biological and sociological concerns.

The growing popularity of concordance analysis as a methodology for scholars of literature, alongside the development and release of increasingly user-friendly tools with which to undertake these analyses, will likely alter considerations of the history of the sf genre significantly, by providing a novel means of producing original readings of classic texts. Accordingly, applications of corpus-based methodologies bear the potential to revitalise critical interest in even those revered sf authors, like Le Guin, whose oeuvres have already been plumbed and discussed by scholars exhaustively. As such, this novel means of approaching the *Hainish Cycle* offers ample scope for expansion by subsequent scholars.⁴ The

⁴ References to wind in *Rocannon’s World*, for instance, are three times as frequent as references to snow in that same novel. Equally, the ansible is referenced more frequently than snow in *The Telling* and *The Dispossessed*, indicating that it is more significant in both those novels. References to fire, meanwhile, comprise another predominant compo-



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

more closely Le Guin’s data are analysed, the more clearly her overarching emphasis upon “lives lived in [...] balance with nature and other beings” (Fischer, 1991: 28) can be discerned in its entirety, reaffirming the significance of her series in inspiring the ecological trends which pervade the contemporary genre.

Works Cited

- BOWLER, Peter J. (2017). *A History of the Future: Prophets of Progress from H. G. Wells to Isaac Asimov*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUCKNALL, Barbara J. (1981). *Ursula K. Le Guin*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- CARLY, Kathleen (1993). “Coding Choices for Textual Analysis: A Comparison of Content Analysis and Map Analysis,” *Sociological Methodology*, 23: 75-126.
- CSICSERY-RONAY, Jr. Istvan (2003). “Science Fiction and Empire,” *Science Fiction Studies*, 30.2: 231-245.
- FISCHER, Dennis K. (1991). “The Binary Worlds of Ursula K. LeGuin,” *Lan’s Lantern*, 39: 22-30.
- KOPER, Peter T. (1979). “Science and Rhetoric in the Fiction of Ursula Le Guin,” J. D. Bolt (ed.), *Voyager to Inner Lands and to Outer Space*. London: Kennikat Press, 66-86.
- LATHAM, Rob (2007 2017). “Biotic Invasions: Ecological Imperialism in New Wave Science Fiction,” Rob Latham (ed.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury, 487- 502.
- LE GUIN, Ursula K. (1967 2017a). *City of Illusions*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 225-383.
- _____ (1974 2017b). *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 619-919.
- _____ (1969 2017c). *The Left Hand of Darkness*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 389-611.
- _____ (1966 2017d). *Planet of Exile*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 119-222.
- _____ (1966 2017e). *Rocannon’s World*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 3-116.
- _____ (2000 2017f). *The Telling*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 2*. New York: The Library of America, 590-750.
- LINDOW, Sandra J. (2018). “The Dance of Nonviolent Subversion in Le Guin’s Hainish Cycle,” *The New York Review of Science Fiction*, 29.10: 1, 8-21.
- MAHLBERG, Michaela (2010). “Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-Century Fiction,” *Journal of Victorian Culture*, 15.2: 292-298.
- MORTON, Timothy (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. London: University of Minnesota Press.
- PAK, Chris (2016). *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ROBERTS, Adam (2005 2016). *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- RÖMER, Ute (2006). “Where the Computer Meets Language, Literature, and Pedagogy: Corpus Analysis in English Studies,” A. Gerbig & A. Müller-Wood (eds.), *How Globalization Affects the Teaching of English: Studying Culture Through Texts*. Lampeter: Edwin Mellen Press, 81-109.
- _____ (2007 2017). *Planet of Exile*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 1*. New York: The Library of America, 119-222.
- _____ (2000 2017f). *The Telling*, Brian Attebery (ed.), *The Hainish Novels & Stories: Volume 2*. New York: The Library of America, 590-750.
- LINDOW, Sandra J. (2018). “The Dance of Nonviolent Subversion in Le Guin’s Hainish Cycle,” *The New York Review of Science Fiction*, 29.10: 1, 8-21.
- MAHLBERG, Michaela (2010). “Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-Century Fiction,” *Journal of Victorian Culture*, 15.2: 292-298.
- MORTON, Timothy (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. London: University of Minnesota Press.
- PAK, Chris (2016). *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ROBERTS, Adam (2005 2016). *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- RÖMER, Ute (2006). “Where the Computer Meets Language, Literature, and Pedagogy: Corpus Analysis in English Studies,” A. Gerbig & A. Müller-Wood (eds.), *How Globalization Affects the Teaching of English: Studying Culture Through Texts*. Lampeter: Edwin Mellen Press, 81-109.

ment of *Rocannon’s World*, *The Left Hand of Darkness*, *City of Illusions* and *Planet of Exile* in particular.



“A lot of snow out of one cloud”: A concordance analysis of Ursula K. Le Guin’s *Hainish Cycle*

- SALVATIERRA, Valentina (2019). “The ‘fiery arc’ of Language: Fictive Multilingualism, Resistance and Alterity in Ursula K. Le Guin,” *Foundation: The International Review of Science Fiction*, 48.2: 6-20.
- SLUSSER, George Edgar (1976). *The Farthest Shores of Ursula K. Le Guin*. San Bernardino: The Borgo Press.
- STUBBS, Michael (2001). “Computer-assisted Text and Corpus Analysis: Lexical Cohesion and Communicative Competence,” D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden: Blackwell, 304-320.
- SHIPPEY, Tom (2016). *Hard Reading: Learning from Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press.
- WAHID, Ridwan (2011). “The Use of Corpus-based Techniques in Literary Analysis: Exploring Learners’ Perceptions,” *Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature*, 5.1: 104-128.

Appendix

References to ‘snow’ in the *Hainish Cycle*, categorised by frequency of appearance in each individual text of the series.

	Snow	Snow as prefix, suffix, in a construction, etc.	Total	
Rocannon’s World	19	8	27	
Planet of Exile	63	37	100	
City of Illusions	35	11	46	
The Left Hand of Darkness	111	66	177	
The Dispossessed	18	5	23	
The Word for World is Forest	0	1	1	
The Telling	26	6	32	Cumulative concordance
Five Ways to Forgiveness				Snow 427
Betrayals	0	0		Rain 182
Forgiveness Day	0	0		Thunder 28
A Man of the People	0	0		Hail 0
A Woman’s Liberation	0	0		Cloud 126
Old Music and the Slave Women	0	0		Wind 357
Notes on Werel and Yeowe	0	0		
Transience Trilogy				Ekumen 339
Winter’s King	5	2	7	Ansible 139
Vaster Than Empires and More Slow	0	0		Hain/Hainish 296
The Day Before the Revolution	0	0		Human 404
Coming of Age in Karhide	3	1	4	Terra/Terran 392
Unchosen Love	0	0		
Mountain Ways	3	1	4	
The Matter of Seggri	0	0		
Solitude	0	0		
The Birthday of the World	3	1	4	
Transience Trilogy				
The Shobies’ Story	0	0		
Dancing to Ganam	0	0		
Another Story or A Fisherman of the Inland Sea	2	0	2	

Total: 427

Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario



Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona

© Sara Martín Alegre, 2021

RESUMEN: Mary Shelley concibió *Frankenstein* como historia gótica de terror. No obstante, Brian Aldiss argumentó en 1973 que esta novela es la primera de ciencia ficción, una etiqueta creada en la década de 1920 y que la autora lógicamente desconocía. También en la década de 1970, la palabra «posthumanismo» apareció para denominar a la corriente crítica que, según se supone, sustituirá al humanismo. «Posthumano», sin embargo, ya había aparecido antes como concepto en una novela breve (1936) de H.P. Lovecraft. A causa del cambiante vocabulario es, por lo tanto, posible releer *Frankenstein* retrospectivamente como ficción pionera sobre la creación de un individuo posthumano, incluso de una especie, pero no hay que perder de vista su naturaleza como texto gótico ni la monstruosidad de la criatura.

Palabras clave: Mary Shelley, *Frankenstein*, gótico, ciencia ficción, posthumanismo.

***Frankenstein*, texto gótico: terror y tecnofobia**

En su introducción a la segunda edición de *Frankenstein* Mary Shelley (1797-1851) narró la génesis de su novela, dando lugar al mito de su creación. Durante el lluvioso y frío verano de 1816¹, Mary, su marido Percy y Claire Clairmont (hija de la madrastra de Mary) visitaron a me-

¹ El verano de 1816 fue anormalmente gelido en todo el hemisferio occidental a causa de la erupción en 1815 del volcán Tambora, al norte de Sumbawa, una de las islas menores de la Sonda, en la actual Indonesia. El encuentro en Villa Diodati ha inspirado películas tan diversas como *Gothic* (1986), *Remando al viento* (1987) o *Haunted Summer* (1988), e incluso un episodio de *Doctor Who*, *The Haunting of Villa Diodati* (2020).

nudo Villa Diodati, donde Lord Byron residía junto a su médico personal, John Polidori. Los Shelley estaban en Suiza por iniciativa de Claire, amante de Byron, y aunque este no mostró más allá del sexo interés alguno por la joven, futura madre de su hija Allegra (nacida en 1817), sí congenió con Percy Shelley, cuya compañía intelectual prefería. Según Mary, las conversaciones de los dos nuevos amigos sobre temas científicos, de las que dice haber sido testigo pero no partícipe, junto a la propuesta de Byron de escribir un cuento de fantasmas, a imitación de los relatos alemanes que leían para entretenerse², fueron fuentes de inspiración para su novela.

² Un volumen clave fue *Fantasmagoriana* (1812), colección de relatos de fantasmas en



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

Mary empezó a escribir ficción en la infancia, pero no creía tener el talento que su marido le suponía como hija de dos grandes figuras de su tiempo: el filósofo William Godwin y la autora Mary Wollstonecraft. La joven se tomó, no obstante, el reto de Byron en serio, esforzándose por pensar en un relato a la altura esperada, esperando ofrecer «uno que hablara a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza, y que despertara un horror excitante—uno que hiciera que el lector temiera mirar a su alrededor, que le helara la sangre, y le acelerara los latidos del corazón» (8)³. Las dificultades para dar con el tema y los apremios de Percy y de Byron le causaron tal ansiedad a Mary que una noche acabó cayendo en un agitado estado de duermevela (ella lo llama «waking dream», 9), a menudo descrito incorrectamente como pesadilla:

«Vi (con los ojos cerrados, pero con aguda visión mental), vi al pálido estudiante de

alemán traducido de manera anónima al francés por Jean-Baptiste Benoît Eyriès. Los principales autores que aparecen en él son Johann Karl August Musäus, Johann August Apel, Friedrich Laun y Heinrich Clauren. Ni Byron ni Shelley acabaron jamás sus relatos góticos pero sí lo hizo John Polidori. Su relato largo (o novela breve) *The Vampyre*, la primera narración en prosa inglesa dedicada a este tema, se publicó en 1819. Por desgracia, *The Monthly Magazine*, donde se publicó, la atribuyó a Byron, quien de hecho era la inspiración para el temible vampiro seductor Lord Ruthven.

³ Todas las traducciones de los textos originalmente en inglés son mías. Se reproducen a pie de página las citas originales en inglés, excepto las más breves, que aparecen en el texto principal. «One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror—one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart».

artes sacrílegas arrodillándose ante la cosa que había construido. Vi el odioso espectro de un hombre tendido cuan largo era, y luego, cuando se puso en marcha algún poderoso ingenio, cómo mostraba signos de vida, y cómo se agitaba con un movimiento medio incómodo, medio vital. Debería ser espantoso, tal como sería completamente espantoso el impacto de cualquier empresa humana que se burlara del formidable mecanismo del Creador del mundo». (9)⁴

Incapaz de librarse de su «horripilante fantasma» («hideous phantom», 9), Mary lo escogió como tema de su «¡tediosa, desafortunada historia de fantasmas!» («tiresome unlucky ghost story!», 10) esperando aterrorizar a su lector al máximo. Inicialmente, Mary quiso plasmar ese terror en un relato pero, animada por Percy, lo amplió hasta publicar anónimamente la novela que tituló *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Debido a este anonimato, circunstancia habitual en la publicación de novelas a inicios del siglo XIX, la mayoría de críticos y lectores supusieron que la obra había sido escrita por Percy, hasta que Mary aclaró en el prefacio a la segunda edición de 1831 que todo en *Frankenstein* era creación suya, si bien admitió que su marido era el autor del prefacio que acompaña la edición de 1818.

Frankenstein, publicada originalmente por la pequeña casa editorial de Lacking-

⁴ «I saw—with shut eyes, but acute mental vision—, I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

ton, Hughes, Harding, Mavor, & Jones cuando Mary tenía 21 años, encontró muy buena acogida en el mercado literario de la novela gótica, género en el que abundaban las autoras, desde las de menor calidad publicadas por Minerva Press (ver Copeland, 1995) hasta la súper-ventas Ann Radcliffe, quien doto al gótico de notable respetabilidad en la última década del siglo XVIII. Fue Horace Walpole quien inventó accidentalmente la etiqueta de «ficción gótica» al subtítular su novela *The Castle of Otranto* (1764, *El castillo de Otranto*), el texto inaugural este modo narrativo en Gran Bretaña, como *A Gothic Story*. Walpole aludía al entorno seudomedieval de su novela pero el adjetivo «Gothic» acabó aplicándose a toda ficción de esa época (prosa y drama) interesada en despertar una emoción universal: el miedo. Como señala, David Punter, estudioso pionero del gótico:

«El miedo no es sólo un tema o una actitud, también tiene consecuencias en la forma, el estilo y las relaciones sociales de los textos; y explorar el gótico es también explorar el miedo y ver las diversas formas en que el terror irrumpe en las superficies de la literatura, de manera diferente en cada caso, pero también estableciendo para sí ciertas continuidades distintas de lenguaje y símbolo». (1980: 21)⁵

Dado el interés de Mary por transmitir el mismo estado de miedo que su visión le

había producido, no hay duda de que *Frankenstein* es una novela gótica. Se trata, en todo caso, de una obra tardía del primer ciclo (suele citarse *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin como su punto final) y poco respetuosa con las convenciones habituales del género. *Frankenstein* no transcurre en el pasado remoto, ni en un edificio misterioso (sea castillo o casa encantada). Aunque contiene una relación amorosa (entre Victor y su prometida Elizabeth), esta es secundaria. Ni siquiera cuenta con un villano claramente identificable como tal. Tanto Victor como su creación son héroes-villanos o villanos-héroes, ambigüedad que enriquece esta singular obra maestra.

Aunque fue Victor Frankenstein quien dio origen a la figura del científico loco que aparecería en incontables narraciones, desde el Dr. Moreau de H.G. Wells al Dr. Strangelove de Stanley Kubrick, durante demasiado tiempo nadie le atribuyó a Mary ningún mérito especial como autora revolucionaria. El autor británico de ciencia ficción y fantasía Brian Aldiss⁶ fue el primero en argumentar, en su volumen de 1973 *Billion Year Spree*, que la naturaleza gótica de *Frankenstein* no era obstáculo para leer esta obra principalmente como ciencia ficción, sino todo lo contrario. Al llamar a Mary «el origen de la especie» (título del capítulo dedicado a ella), Aldiss la exalta otorgándole el título de principal pionera de la ciencia ficción, título que sin duda la habría sorprendido

⁵ «Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol».

⁶ En su novela *Frankenstein Unbound* (1973, *Frankenstein desencadenado*) Aldiss realiza a través de su delegado en el texto, Joe Bodenland, la fantasía de viajar al pasado para conocer a Mary Shelley. En relación a la adaptación de 1990, dirigida por Roger Corman, se puede consultar mi artículo en *Hélice* (Martín, 2003).



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

ya que esta fue una etiqueta acuñada en 1926 por el editor Hugo Gernsback⁷. Aldiss tiene razón al vincular ciencia ficción y Romanticismo, ya que, gracias a los avances científicos que llevaron a la Revolución Industrial, la generación de Mary fue «la primera en disfrutar de esa visión ampliada del tiempo, aún hoy en expansión, sin la cual la ciencia ficción carece de perspectiva y deja de ser ella misma» (1975: 3)⁸. Ahora bien, aunque es obvio que la ciencia ficción siempre ha usado elementos terroríficos (solo hay que pensar en «The Color Out of Space» (1927), de H.P. Lovecraft) asegurar que este género «se presenta típicamente en un formato gótico o post-gótico» (8)⁹ entraña graves riesgos. Pese a ello, muchos otros críticos han secundado a Aldiss. Goss y Riquelme, por ejemplo, presentan a Frankenstein como un villano similar a los villanos aristócratas del gótico típico, llamándolo «aristócrata intelectual» («intellectual

aristocrat», 2007: 425), pese a que su Suiza natal era una república burguesa carente de aristocracia. La ficción gótica, añaden, «alcanza un momento importante de realización cultural en su vástago, la ciencia ficción, cuando el científico sustituye al gobernante y al sacerdote como sustentador del poder y fuente de la maldad» (435)¹⁰.

Este juicio crítico, no obstante, deja de lado la abundante ciencia ficción que no contiene elementos góticos porque, al contrario que *Frankenstein*, no es tecnófoba sino tecnófila. Entre los optimistas tecnológicos, como él mismo se auto-denominó, se cuenta Isaac Asimov. En su novela *The Caves of Steel* (*Las bóvedas de acero*, 1954) Asimov se distancia de Mary Shelley con cierta sorna al poner en boca del mayor experto en robótica de la Tierra futura (dentro de unos tres mil años), un concepto clave. Según le explica el Dr. Gerrigel al detective Elijah Baley:

—La raza humana, Sr. Baley, tiene un fuerte complejo de Frankenstein.

—¿Un qué?

—Se trata de un nombre popular derivado de una novela medieval que describe a un robot que se rebela contra su creador. No he leído la novela. (170)¹¹

⁷ La palabra *scientifiction* apareció en el artículo editorial de Gernsback escrito para presentar su revista *Amazing Stories* (abril de 1926). «Por “ciencificción” me refiero a una historia tipo Julio Verne, H. G. Wells, o Edgar Allan Poe: un romance encantador mezclado con una visión científica factual y profética» (3), [«By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision»]. La revista *Astounding Stories of Super-Science* (fundada en 1930) recibió el nuevo título *Astounding Science-Fiction* por parte de su flamante editor John W. Campbell en 1938; él parece haber acuñado la etiqueta habitualmente usada para este género.

⁸ «the first to enjoy that enlarged vision of time—to this day still expanding—without which science fiction is perspectiveless, and less itself».

⁹ «is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould».

¹⁰ «reaches an important moment of cultural realization in its offspring, science fiction, when the scientist replaces the ruler and the priest as wielder of power and source of wrongdoing».

¹¹ «“The human race, Mr. Baley, has a strong Frankenstein complex.”

“A what?”

“That’s a popular name derived from a Medieval novel describing a robot that turned on its creator. I never read the novel myself.” (170)



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

La solución que Asimov encontró al problema de cómo evitar la rebelión de los robots, las Tres Leyes de la Robótica que impiden su desobediencia¹², revela que la creación de vida artificial autoconsciente no humana no tiene por qué narrarse recurriendo a tramas terroríficas. Brian Stableford fue el primero en aclarar por qué ese es el caso de *Frankenstein*: Mary no caracterizó al joven Victor como científico porque quería comentar los debates científicos de su tiempo, sino porque necesitaba desviarse de la típica novela gótica de terror sobrenatural «que ya se había vuelto aburrida y pasada de moda» (1995: 54)¹³. Si Byron la hubiera retado a escribir una historia sobre un «Prometeo moderno», como reza el subtítulo de *Frankenstein*, Mary quizás habría presentado el despertar de la criatura como «un asunto gozoso y triunfante» («a joyous and triumphant affair», Stableford: 54). El problema, por supuesto, es que nadie habría publicado semejante historia, ya que habría sido recibida como «horriblemente indecente y blasfema» («horribly indecent and blasphemous», Stableford: 56). Pocos autores, aparte de Asimov, han superado el complejo de Frankenstein. Por ello Stableford caracteriza la enorme popularidad de la novela de Mary Shelley como losa

trágica que atrapa bajo su peso a toda la ciencia ficción.

A grandes rasgos, hay dos líneas principales de argumentación en relación a la tecnofobia de Mary Shelley, basada en todo caso en un espléndido conocimiento de la ciencia de su época, muy sorprendente en una joven con escasa educación formal. Por una parte, críticos como Andrew Smith defienden que *Frankenstein* es un texto ambiguo pese a la rotundidad de su terror gótico. La novela no pertenece al clima radical posterior a la Revolución Francesa, sino a la atmósfera mucho más conservadora sobrevenida tras la derrota de Napoleón en Waterloo (1815). Por ello, insiste Smith «la resistencia de esta novela a apoyar o enaltecer plenamente las ideas radicales debería entenderse como parte de las ambigüedades políticas de un tiempo en que los radicales, tales como Mary Shelley y su círculo, dudaban sobre qué paso dar a continuación» (2010: 81)¹⁴. La otra estrategia consiste en situar la ciencia de Victor Frankenstein en el momento histórico que la propia novela señala, supuestamente finales del siglo XVIII (las cartas del Capitán Walton llevan la fecha de 17—). La palabra «científico» apareció en 1834¹⁵ y dado que Victor se

¹² El editor John W. Campbell sugirió las Tres Leyes de la Robótica y Asimov las introdujo en su relato «Runaround» (1942). Son: 1. Un robot no puede dañar a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daños; 2. Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley; y 3. Un robot debe proteger su propia existencia siempre que dicha protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley.

¹³ «which had already become tedious and passé».

¹⁴ «the novel's refusal to either fully endorse or extol radical views should be seen as part of the political ambiguities of the time in which radicals, such as Mary Shelley and her milieu, were unclear about where to go next».

¹⁵ William Whewell fue el primero en usar la palabra «científico» en un texto impreso en su reseña de *On the Connexion of the Physical Sciences* de la Sra. Somerville para la revista *Quarterly Review*. De hecho, Whewell informaba de la ocurrencia de un caballero ingenioso, cuyo nombre no menciona, ofrecida durante una reunión de la British Association for the Advancement of Science. Dado que la palabra filósofo parecía «un vocablo demasiado amplio



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

refiere varias veces a la «filosofía natural» —la ciencia tal como la conocemos hoy sólo se consolidó en el último tercio del siglo XIX (Cahan, 2003: 4)—, Sutherland señala que no es un «científico», «loco o cuerdo, sino un *philosophe* de la Ilustración» (1996: 25)¹⁶. Siguiendo esta línea, Johnson (2018) detalla las disciplinas que se enseñaban en la Universidad de Ingolstadt (1472-1800), en Baviera, que es donde Mary sitúa a Victor como estudiante, señalando que a partir de 1780 se formó en este centro alemán un nutrido círculo de estudiosos interesados en la aplicación de la química moderna, descendiente de la alquimia medieval, a la medicina. Como precisa Johnson (295), si bien Victor dice haberse formado en fisiología y anatomía, disciplinas que se enseñaban en Ingolstadt, no es médico ni «doctor» en ninguna otra disciplina, sino estudiante avanzado de química y de ciencias de la electricidad, sin grado alguno.

Esta precisión histórica contrasta con la declaración decididamente anacrónica según la cual «la especulación sobre lo posthumano surgió en la Ilustración en tándem con nuevas ideas sobre lo humano» (Yaszek y Ellis, 2017: 71)¹⁷ no porque sea incorrecta sino porque la palabra «posthumano» no existía en el siglo XVIII al que *Frankenstein* pertenece como «filósofo natural». Obviamente, Yaszek y Ellis usan «posthumano» sabiendo que ningún

estudioso Ilustrado usó este término, con la intención de conectar el pasado con el presente creando una estrategia productiva para la reflexión crítica. No obstante, aunque se gana profundidad en el análisis de este modo, también se pierde algo valioso, sobre todo una percepción más ajustada del *zeitgeist* del pasado. En el caso específico de *Frankenstein*, el uso de la palabra «posthumano» en relación a una novela originalmente concebida como texto gótico crea importantes tensiones en la definición misma de monstruosidad, tal como argumento en la siguiente sección.

***Frankenstein*, texto posthumano: ganancias y pérdidas**

Frankenstein sobrevivió como clásico popular hasta que el volumen *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* (1979), editado por George Levine y U.C. Knoepfmacher, le hizo un hueco en el discurso académico sobre la ficción gótica. La consolidación de los Estudios Góticos gracias a *The Literature of Terror* (1980), de David Punter, se solapó con los inicios del posthumanismo como corriente crítica antihumanista. El artículo de Ihab Hassan «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?» (1977), una curiosa mezcla de ensayo y de obra teatral, introdujo el término como «neologismo de dudoso gusto, el último eslogan, o simplemente otra imagen del autoodio recurrente del hombre» (843). Hassan advierte que los quinientos años de humanismo tocan su fin, a medida que éste se transforma bajo el impacto de la brutal aceleración tecnocientífica en algo nuevo «que debemos llamar posthumanismo *sin poder evitarlo*» (843, cursiva añadida). Pese a su tono negativo, Hassan cree que «el posthumanismo puede aludir a un poten-

y pomposo» («too wide and too lofty a term», 59), este caballero propuso la palabra «científico» (*scientist*) por analogía con artista (*artist*), si bien, añade Whewell, «nadie la aceptó de buen gusto» («this was not found palatable», 59).

¹⁶ «mad or sane, but an Enlightenment *philosophe*».

¹⁷ «Speculation about the posthuman emerged in the Enlightenment in tandem with new notions of the human».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

cial en nuestra cultura, sugerir una tendencia que lucha por ser algo más que una moda» (843) y podría, por lo tanto, convertirse en una herramienta regeneradora¹⁸.

El posthumanismo ha eclosionado con tanta potencia y en tantos ámbitos distintos que es imposible consensuar su significado. El volumen de Francesca Ferrando *Philosophical Posthumanism* (2019), que ofrece un completo panorama de todas sus corrientes, da la impresión (sin duda en contra de las intenciones de la autora) de que muchos estudiosos usan esta etiqueta de manera tan poco rigurosa como «post-modernismo» se ha usado y sigue usándose. Ferrando, en cualquier caso, se esfuerza por explicar de un modo muy útil y didáctico cómo ha evolucionado la etiqueta. Según ella (25-26), el Posthumanismo Filosófico, que defiende como discípula de Rosi Braidotti, desciende del Posthumanismo Crítico y Cultural desarrollado entre el texto de Hassan y la publicación de *How We Became Posthuman* (1999), de N. Katherine Hayles. Pertenece a esta etapa el texto clave del Posthumanismo Cultural «A Manifesto for Cyborgs» (1985), de Donna Haraway. El volumen de Braidotti *The Posthuman* (2013) y el de Stefan Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis* (2013), consolidaron el ciclo actual, basado en la premisa de que toda crítica posthumanista debe proceder «en modos relacionales y multinivel, con una praxis postdualista y postjerárquica que establezca una vía adecuada de partida para aproximarnos a la existencia más

¹⁸ «a dubious neologism, the latest slogan, or simply another image of man's recurring self-hate [...] that we must *helplessly* call posthumanism»; «posthumanism may also hint at a potential in our culture, hint at a tendency struggling to become more than a trend».

allá de los límites del humanismo y del antropocentrismo» (Ferrando: 119)¹⁹.

Estas tendencias críticas aparecen en una época en que la tecnociencia real está adelantando a la ciencia ficción. Por esta misma razón se multiplican casi hasta el infinito tanto los descendientes como las lecturas académicas de *Frankenstein*. La crítica feminista, por ejemplo, castiga a Frankenstein como perpetrador de crímenes patriarcales que victimizan a niños y mujeres e incluso al monstruo. Lejos de ser abyecto, como Mary lo imaginó, el monstruo aparece reconfigurado en los textos contemporáneos «en línea con una trayectoria posthumana de héroes híbridos de terror, provenientes del neo-Victorianismo, la ficción gráfica, y las mezclas mitológicas bien conocidas de la acción fantástica maravillosamente animada» (Botting, 2018: 310)²⁰. La opinión de Braidotti según la cual no hay división entre naturaleza y cultura sino una continuidad entre ellas (2013: 2), lleva a Outka a afirmar que «la criatura altera la formación sublime del binomio human/natural y, al hacerlo, altera la definición de ambos» (2011: 36)²¹. El uso que Victor hace de partes animales («la sala de disección y el matadero me proveyeron con muchos de mis materiales», 55)²² dan

¹⁹ «in relational and multilayered ways, in a post-dualistic, post-hierarchical praxis which sets a suitable way of departure to approach existence beyond the boundaries of humanism and anthropocentrism».

²⁰ «in line with a posthuman trajectory of hybrid horror heroes from neo-Victorianism, graphic fiction, and familiar mashed myths of marvelously animated fantastic action».

²¹ «The creature disrupts the sublime formation of the human/natural binary, and in doing so changes the definition of both».

²² «The dissecting room and the slaughterhouse furnished many of my materials».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

pie a interpretaciones de *Frankenstein* como texto antiviviseccionista (Guerrini, 2008) sobre un ser vivo fundamentalmente híbrido que es también un animal no humano (McQueen, 2014). Mousley, por su parte, describe a Victor y no a su monstruo como «humano posthumano» ya que a diferencia de su criatura «quien más tarde imagina una vida capaz de aceptar con modestia los límites que sus extraordinarias circunstancias han impuesto» (2016: 161), Frankenstein siente «un deseo «humano» de superar su humanidad» al rechazar «vivir dentro de las fronteras de lo humano» (161-162),²³ marcadas por la enfermedad y la muerte.

Quienes apreciamos la ciencia ficción nos encontramos a menudo con que el discurso en torno al posthumanismo, claramente definido en este género, se abre a extrañas distorsiones en las disquisiciones que no lo tienen en cuenta. Haraway rinde homenaje a Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr., Octavia Butler, Monique Wittig, y Vonda McIntyre como los verdaderos «teóricos de los ciborgs» («theorists for cyborgs», 1991: 173), mientras que Hayles integra en *How We Became Posthuman* análisis críticos de la obra de Bernard Wolfe, William Burroughs, William Gibson, Philip K. Dick, Neal Stephenson y Greg Bear. Braidotti, sin embargo, desarrolla su Posthumanismo Filosófico sin referencia alguna a la ciencia ficción, mientras que Ferrando apenas ofrece alguna referencia pasajera. El hecho es que el adjetivo posthumano, señala Prucher (2009: 54), apreció originalmente en la novela corta de H.P. Love-

craft «The Shadow Out of Time» (1936, *La sombra fuera del tiempo*), en la que describe a las especies alienígenas que reemplazarán al Homo Sapiens en la Tierra. Que la nueva especie posthumana (o, mejor dicho, posterior al *Homo Sapiens*) sea extraterrestre o terrestre es irrelevante, lo que importa es el concepto de sustitución. En *Frankenstein*, como comentaré, desempeña un papel primordial.

Hay que mencionar en este punto el transhumanismo, la corriente que defiende la intervención tecnocientífica para controlar la evolución del *Homo Sapiens* y alcanzar un estadio posthumano. El prestigioso biólogo Julian Huxley, hermano de Aldous, acuñó este concepto en 1957 en un pasaje de un ensayo breve citado muy a menudo:

«La especie humana puede, si así lo desea, trascenderse a sí misma, no solo esporádicamente, aquí un individuo de un modo, allí otro individuo de otro, sino como un todo, como humanidad. Necesitamos un nombre para esta nueva creencia. Quizás sirva *transhumanismo*: el hombre sigue siendo hombre pero trascendiéndose a sí mismo al llevar a cabo las posibilidades de y para su nueva naturaleza». (17, cursiva original)²⁴

El proyecto transhumanista se desarrolló inicialmente como fantasía en la ciencia ficción pero pasó a ser objeto de controvertido debate en la tecnociencia.

²⁴ «The human species can, if it wishes, transcend itself—not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way—but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps *transhumanism* will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature».

²³ «who later imagines a life modestly accepting of the limits which his extraordinary circumstances have imposed [feels] a ‘human’ desire to overcome his humanity, [refusing] to live within the boundaries of the human».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

La llamada de Haraway a sentir «*placer* en la confusión de los límites» pero también «*responsabilidad* en su construcción» (1991: 150, cursiva original)²⁵ en relación al cibernético (una forma de transhumanismo individual), llegó sólo tres años antes de la fundación en 1988 de la World Transhumanist Association, liderada por Nick Bostrom y David Pearce. Su «Transhumanist Declaration», incluye puntos tan inquietantes como: «(4) Los transhumanistas defienden el derecho moral de quienes desean usar la tecnología para extender sus capacidades mentales y físicas (incluyendo las reproductivas) y mejorar el control sobre sus propias vidas. Perseguimos el crecimiento personal más allá de nuestras actuales limitaciones biológicas» (1998: en línea)²⁶. Los transhumanistas dicen abrazar los principios del humanismo moderno y estar al margen de cualquier partidismo político, pero es obvio que su visión del futuro depende de una inhumana línea divisoria entre quienes tienen acceso a las mejoras anatómicas y quienes no. Por otra parte, hay que constatar que una línea principal de investigación en el Future of Humanity Institute de la Universidad de Oxford, fundado por Bostrom, examina el impacto que la inteligencia artificial avanzada puede tener en nuestro futuro. El Centre for the Governance of AI de este instituto dedica sus esfuerzos a garantizar que el transhumanismo se limitará a la evolu-

ción del *Homo Sapiens* y no será fagocitado por la evolución de la inteligencia artificial.

Victor Frankenstein es un transhumanista avanzado a su tiempo ya que pretende trascender la naturaleza del *Homo Sapiens* para crear una renovada especie posthumana. Le anima la idea patriarcal y egoísta de que, si tiene éxito, «[U]na nueva especie me bendeciría como su creador y fuente; muchas naturalezas felices y excelentes me deberían su existencia. Ningún padre podría reclamar la gratitud de sus hijos de un modo tan completo como yo merecería la suya» (54)²⁷. Los métodos que usa Frankenstein requieren, como diría Coleridge, la suspensión voluntaria de nuestra incredulidad pero los avances en tecnociencia han hecho que la novela de Mary sea «más relevante en relación a las omnipresentes preocupaciones aprensivas del siglo XXI de lo que era en el siglo XIX» (Friedman y Kavey, 2016: 12)²⁸. No hay duda de que *Frankenstein* «ilustra perfectamente las ansiedades humanas sobre nuestro porvenir posthumano» (Heiise-von der Lippe, 2017: 9)²⁹, mientras que su final nos invita a reflexionar sobre «cómo una visión restringida de la persona ha llevado a negar los derechos de los seres bioartificiales» (Karmakar y Parui, 2018: 351)³⁰.

²⁵ «*pleasure* in the confusion of boundaries [but also] *responsibility* in their construction».

²⁶ «(4) Transhumanists advocate the moral right for those who so wish to use technology to extend their mental and physical (including reproductive) capacities and to improve their control over their own lives. We seek personal growth beyond our current biological limitations».

²⁷ «A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs».

²⁸ «more relevant to apprehensive concerns omnipresent in the twenty-first century than it was in the nineteenth».

²⁹ «perfectly illustrates [the] human anxieties of becoming posthuman».

³⁰ «how a restricted notion of personhood has led to the denial of rights to a bioengineered being».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

Parte de los siniestros encantos del gótico es su asociación con la muerte y la posterior decadencia del cuerpo, fuentes de repulsión y temor. Victor pasa del estudio de la fisiología y de la anatomía a la manipulación de cadáveres obtenidos ilegalmente de cementerios (en Gran Bretaña la disección de cadáveres se limitó a los de los ejecutados hasta 1832)³¹. Él dice no sentir superstición alguna, pero los lectores sí se sienten disgustados con el relato que Frankenstein le hace a Walton de sus métodos, que incluyen examinar de cerca «todo objeto sumamente insoportable para la delicadeza de los sentimientos humanos» (52)³². Una vez Victor descubre el secreto de la manera de animar materia orgánica muerta, se dedica incluso a experimentar usando animales vivos. Cuando lanza la pregunta de «¿[Q]uién puede concebir los horrores de mis labores secretas, mientras me aventuraba entre las humedades impías de las tumbas, o torturaba a los animales vivientes para animar el barro sin vida?» (54)³³, la respuesta obvia es «cualquier lector mínimamente sensible».

Inicialmente, Frankenstein piensa en crear «un ser como yo, pero de estructura

más sencilla»; sin embargo, su exaltada imaginación le da la confianza necesaria para crear «un animal tan complejo y maravilloso como es un hombre» (53)³⁴. Una cuestión crucial que apenas suele comentarse es que Frankenstein parte de un diseño problemático y tiene una limitada capacidad plástica. «Como el tamaño minúsculo de las partes constituía un serio obstáculo para mi velocidad», comenta Victor, decide crear un ser gigantesco «de unos ocho pies de altura, y grande en proporción» (54)³⁵. Lógicamente, el desconocimiento de la microcirugía no se resuelve aumentando el tamaño de la criatura. Con sus 2,40 metros de altura este ser aún podría parecer plenamente humano (George Muresan, el jugador más alto de la NBA en la liga 2019-20 mide 2,31), pero Frankenstein sencillamente no sabe armonizar los dispares elementos de su criatura. La mala estética de su Adán, producto de las limitaciones de Frankenstein como artista plástico, es la única razón por la cual la criatura es percibida como un monstruo. Victor intenta quitarse la culpa, argumentado que había seleccionado todos sus rasgos como bellos pero es incapaz de explicar por qué el aspecto de su criatura es tan discordante:

«Su piel amarilla apenas cubría los músculos y las arterias, perceptibles bajo ella; su ondulante cabello era de un negro lustroso; sus dientes, de una blancura de perla; pero esta opulencia sólo formaba un contraste aún más horrible con sus ojos acuosos, que casi parecían del mismo color parduzco que

³¹ William Burke y William Hare asesinaron en 1828 a dieciséis ciudadanos de Edimburgo para vender sus cadáveres al famoso anatomista Robert Knox, quien presumiblemente sabía de sus fechorías. El escándalo llevó a la aprobación de la Anatomy Act en 1832, una ley encaminada a suplir a las escuelas de medicina con suficientes cuerpos humanos. Burke fue ahorcado y su cuerpo diseccionado, mientras que se desconoce qué fue de Hare.

³² «every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings».

³³ «Who shall conceive the horrors of my secret toil, as I dabbled among the unhallowed damps of the grave, or tortured the living animal to animate the lifeless clay?»

³⁴ «a being like myself, or one of simpler organization»; «an animal as complex and wonderful as man».

³⁵ «As the minuteness of the parts formed a great hinderance to my speed»; «about eight feet in height, and proportionably large».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

las óseas órbitas en que estaban encajados, su piel arrugada y sus negruzcos labios estrechos». (57)³⁶

Su consiguiente estrategia principal consiste en instalar una barrera infranqueable, definiéndose como humano en contra la otredad de su monstruo. Cuando su pequeño hermano William es asesinado, Victor en seguida intuye que «nada en forma humana podría haber destruido a ese bello niño» (76)³⁷. Al ser su guardiana Justine acusada erróneamente del crimen, Victor sabe que «todos los seres humanos eran inocentes de semejante crimen» (80)³⁸.

Cuando criatura y creador se reencontran, Frankenstein ve a lo lejos un hombre «avanzando hacia mí con velocidad sobrehumana» (98)³⁹. Este comentario da un giro al discurso sobre el monstruo: al problema estético se suman las capacidades aumentadas de la criatura, capaz de resistir el frío, de sobrevivir con poca comida exclusivamente vegetal, e incluso de educarse a sí mismo en extrañas circunstancias, pues aprende a hablar y leer por imitación de la familia De Lacey, en cuya choza se oculta. El nuevo Adán, que nunca recibe un nombre, le insiste a Vic-

tor que «yo era benévolo; mi alma brillaba con amor y *humanidad*» (100, cursivas añadidas) pero el rechazo «de tus congéneres» (100)⁴⁰ le hizo asumir su diferencia. Ni siquiera tras conocer sus peripecias llega Frankenstein a superar el rechazo que su abyecta criatura le produce. Entre las acusaciones que este le lanza a su creador la principal es que le haya dotado de «percepciones y pasiones» («perceptions and passions», 139), si bien Victor no parece haberse preocupado de los sentimientos, solo de la anatomía. El hecho de que la mente del monstruo sea un logro muy superior a su cuerpo condena a la criatura, incluso en opinión de su creador.

El motivo de las capacidades aumentadas del monstruo es la base del miedo ante lo posthumano que la novela de Mary Shelley activa en el lector contemporáneo. La criatura argumenta que si fuera aceptado entre los seres humanos se mostraría servicial y agradecido, pero ya ha llegado a la conclusión de que «los sentidos humanos son barreras infranqueables para nuestra unión» (145)⁴¹. La solución es la construcción de una compañera de su misma naturaleza, con la que podrá llevar una vida aparte, arreglo que define como «pacífico y *humano*» (cursivas añadidas, «peaceful and human», 146). Victor accede pero, al contemplar la nueva Eva medio acabada, intuye que su monstruo querrá tener hijos, «y una raza de demonios se propagará por la Tierra, que podría hacer la existencia de la especie humana una condición precaria y llena de terror. ¿Tenía derecho, por mi propio be-

³⁶ «His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips».

³⁷ «Nothing in human shape could have destroyed that fair child».

³⁸ «every human being was guiltless of this murder».

³⁹ «advancing towards me with superhuman speed».

⁴⁰ «I was benevolent; my soul glowed with love and *humanity*»; «from your fellow-creatures».

⁴¹ «the human senses are insurmountable barriers to our union».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

neficio, a infligir esta maldición sobre todas las generaciones venideras?» (165)⁴². Imaginar el paso del individuo posthumano a la especie posthumana le hace ver a Victor que no tenía derecho alguno a desarrollar su proyecto transhumanista. Naturalmente, la destrucción de la compañera y, en consecuencia, de la posible nueva especie, convierte en enemigos implacables a criatura y creador. Dado que Frankenstein declara que ha roto su promesa de construir a la mujer porque «jamás crearé otro como tú, igual en deformidad y malicia» (167)⁴³, el monstruo atribuye su actitud al odio personal, sin intuir el miedo que Victor siente a la destrucción de los humanos por parte de su prole posthumana.

Volviendo a Stableford, el problema de toda lectura de *Frankenstein* como ficción sobre el posthumanismo es que la trama depende de una premisa cuestionable: del acto de creación de Victor surge un monstruo por razones relacionadas con la naturaleza gótica del texto más que con su actividad científica. La constante preocupación por la revulsión que inspira el monstruo obstaculiza la reflexión sobre su posthumanidad, ya que se le atribuye desde el primer momento una posición antihumana. Los lectores pensamos que sí podríamos superar nuestro rechazo, porque creemos ser mejores personas que Frankenstein y porque en nuestros tiempos políticamente correctos el monstruo genera simpatía como miembro de una

extraña nueva minoría posthumana. Mary Shelley insiste, sin embargo, en que es imposible aceptar a esta criatura, que se sabe abyecta sin que pueda contrarrestar esa cruda realidad.

Sea porque nuestra imaginación está contaminada por los fallidos intentos de darle al monstruo una imagen cercana a la de la novela en otros medios (cine, televisión, ilustración, cómic) o porque nos resistimos a aceptar que el monstruo es un monstruo, ninguna de las lecturas de *Frankenstein* con acento en lo posthumano comprende el trasfondo gótico del texto. Se habla de los abusos a los que Victor somete al monstruo y de los derechos de la criatura, pero no del miedo que la criatura nos daría si se cruzara en nuestro camino. Tal vez porque, secretamente, deseamos que nuestros propios Frankensteins tengan un mejor sentido plástico y sepan transformarnos en bellos posthumanos para al fin dejar atrás al dañino, a menudo inhumano, *Homo Sapiens*.

Obras citadas

- ALDISS, Brian (1973, 1975). *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. London: Corgi.
- ASIMOV, Isaac (1954, 1991). *The Caves of Steel*. London: HarperCollins.
- BOSTROM, Nick *et al.* (1998). «Transhumanist Declaration». <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>
- BOTTING, Fred (2018). «What Was Man...? Reimagining Monstrosity from Humanism to Transhumanism». *Global Frankenstein*. Carol Margaret Davison y Marie Mulvey-Roberts (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 301-317.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Posthuman*. London: Polity.

⁴² «and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations?»

⁴³ «never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

- CAHAN, David (2003). «Looking at Nineteenth Century Science: An Introduction». David Cahan (ed.), *From Natural Philosophy to the Sciences: Writing the History of Nineteenth-Century Science*. Chicago: University of Chicago Press, 3-15.
- COPELAND, Edward (1995). *Women Writing about Money: Women's Fiction in England 1790-1820*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERRANDO, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. Londres: Bloomsbury.
- FRIEDMAN, Lester D., y Allison B. KAVEY (2016). *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- GERNSBACK, Hugo (Abril 1926). «A New Sort of Magazine», *Amazing Stories*, 1:3.
- GOSS, Theodora, y John Paul RIQUELME (2007). «From Superhuman to Posthuman: The Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis*», *MFS: Modern Fiction Studies*, 53.3: 434-459.
- GUERRINI, Anita (2008). «Animal Experiments and Antivivisection Debates in the 1820s». Christa Knellwolf y Jane Goodall (eds.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*. London: Ashgate, 71-85.
- HARAWAY, Donna (1991). «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1985). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 149-182.
- HASSAN, Ihab (1977). «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?», *Georgia Review*, 31.4: 830-850.
- HAYLES, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HEIISE-VON DER LIPPE, Anya (2017). «Introduction: Post/Human/Gothic». Anya Heiise-von der Lippe (ed.), *Posthuman Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2017. 1-17.
- HUXLEY, Julian (1957). «Transhumanism». *New Bottles for New Wine*. London: Chatto & Windus, 13-17.
- JOHNSON, Jeffrey Allan (2018). «Dr. Frankenstein, I Presume? Revising the Popular Image of Frankenstein», *Literature and Medicine*, 36.2: 287-311.
- KARMAKAR, Manali, y Avishek PARUI (2018). «Victor's Progeny: Premonition of a Bioengineered Age», *Literature and Medicine*, 36.2: 337-355.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2009). «En los amorosos brazos de Mary Shelley: *Frankenstein desencadenado* de Brian Aldiss», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 12: 100-115.
- MCQUEEN, Sean (Marzo 2014). «Biocapitalism and Schizophrenia: Rethinking the Frankenstein Barrier», *Science Fiction Studies*, 41.1 #122: 120-135.
- MOUSLEY, Andy (2016). «The Posthuman». Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 159-172.
- OUTKA, Paul (2011). «Posthuman/Postnatural: Ecocriticism and the Sublime in Mary Shelley's *Frankenstein*». Stephanie LeMénager, Stephanie, Teresa Shewry, y Ken Hiltner (eds.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. London - New York, NY: Routledge, 31-48.
- PRUCHER, Jeff (2009). «Posthuman». *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 154.
- _____. (2009). «Posthumanism». *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: OUP, 155.
- SHELLEY, Mary (1831, 2008). «Introduction». *Frankenstein*. Edited by M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 5-11.
- _____. Mary (1831, 2008). *Frankenstein*. Edited



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

- by M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, Andrew (2016). «Scientific Context». Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge UP, 69-83.
- STABLEFORD, Brian (1995). «*Frankenstein* and the Origins of Science Fiction». David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 46-57.
- SUTHERLAND, John (1996). «How Does Victor Make his Monsters?» *Is Heathcliff a Murderer?: Great Puzzles in Nineteenth-Century Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 24-34.
- WHEWELL, William (Marzo 1834). «*On the Connexion of the Physical Sciences*. By Mrs. Somerville», *Quarterly Review*, L.I.CI: 54-68.
- YASZEK, Lisa, y Jason W. ELLIS (2017). «Science Fiction». Bruce Clarke & Manuela Rosini (eds.). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press, 71-83.

Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick



Jesús Pérez Caballero
El Colegio de la Frontera Norte (Tamaulipas, México)

© Jesús Pérez Caballero, 2021

Resumen: En este artículo analizo comparativamente *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968) y *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974), dos novelas de Philip K. Dick, a partir de la idea de copia que presentan y la función que ostentan los animales. En la primera novela, la copia es nuclear en el conflicto entre humanos y androides. Los primeros remarcan qué es lo falso para distinguirse de unos androides que difunden la confusión como modo de sobrevivir. A su vez, los animales, incluso los falsos, tienen funciones económicas, emocionales y simbólicas. En la obra de 1974, la idea de copia afecta a la realidad en bloque, debido a una droga con capacidad de alterar la percepción y perturbar el orden sociopolítico. La función de los animales ilustra cómo algunos personajes, por rasgos numinosos que los vinculan a funciones míticas, son básicos para el sentido de la novela. Todo esto, junto a otros elementos analizados, tienen una serie de consecuencias en el grado de descontrol que afrontan los Gobiernos descritos por Dick, lo que permite reflexionar sobre cómo se ejerce el poder en esos mundos futuros.

Palabras clave: Philip K. Dick, androide, copia, droga, animal.

Introducción

El objeto de este artículo es analizar comparativamente dos novelas de Philip K. Dick, *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968, 2020, en adelante *SLA*) y *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974, 2017, en adelante *FML*). Con ello, espero desentrañar relaciones que aclaren aspectos de su contenido y permitan reformular algunas de sus claves.

Mi análisis se corresponde con los ejes de los apartados que siguen a esta Introducción, empezando específicamente con la idea de copia. Que las cosas no son lo que parecen es típico en la obra de Dick y ambas novelas tienen ese tema como nú-

cleo argumental, plasmado en el problema de la falsificación y las cuestiones filosóficas sobre la idea de copia. En *SLA*, los Nexus 6 son androides humanoides¹ tan desarrollados que pueden confundirse entre la población. Como solución, una nebulosa corporación policial postula destruirlos. Quien los ejecuta es un cazarrecompensas (en *SLA*, Rick Deckard), que tiene tanto de soldado (o sicario, si se quiere enfatizar el reproche moral por ejecutar a seres

¹ En este artículo utilizo el término «androide» (tal y como aparece en la traducción de la novela analizada), si bien debe entenderse como comprensivo de las versiones masculina (androide) y femenina (ginoide).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

pensantes como los Nexus 6), como de teólogo tomista, continuamente rumiando la posibilidad del alma de los androides. En cambio, en *FML*, el giro de extrañeza respecto a lo cotidiano es mucho más abismal. La droga KR-3 provoca, mediante un proceso complicado (no resuelto por Dick, quien comete el error de explicarlo científicamente, en vez de dejarlo a imaginación del lector), la bifurcación de la percepción del influyente presentador de televisión Jason Taverner. O de la misma realidad, aunque esto debe discutirse, por el punto muerto al que conduciría tal interpretación.

Tengo en cuenta por otra parte la función de los animales. Las dos novelas aluden a los animales (sean domésticos, ferales o salvajes), pero como presencias lejanas, recuerdos, símbolos o alegorías (en *SLA* están, en su mayoría, extinguidos, y los que quedan son un bien de lujo; en *FML* nada se nos dice de su estatus, pero su presencia es escasa), en contraste con una sociedad tecnificada y burocrática. Sin embargo, aun compartiendo importancia, la naturaleza de esos seres difiere en cada novela. En *SLA* su peso es primordial, en tanto el binomio animal/humano forja el esqueleto novelístico. El animal connota la naturaleza idealizada, mientras que los humanos monopolizan la idea de persona. A su vez, el androide, copia no natural y persona no humana, tiene, paradójicamente, un estatus inferior al de las *ovejas eléctricas*. Es más, se protege tanto a los animales que alcanzan una sacralidad a la que los humanos de esa novela no aspiran. Por añadidura, algunos animales (asno, sapo, cabra, insectos) son también símbolos, de distinto carácter, unas veces estigmatizante, otros parareligioso, como explico más adelante. Esa función simbólica en *SLA* la vemos magnificada en *FML*. De

hecho, en esta novela los animales, teniendo una relevancia argumental menor, dan, sin embargo, claves básicas para entender la trama, sobre todo por los aspectos míticos que planteo, como el simbolismo del ciervo.

Estos planteamientos y los que estudio en último apartado de este artículo permiten comprender varios desafíos a los que esos gobiernos del futuro, presentados en ambas novelas de modo esquemático, pero suficiente para un análisis, se enfrentan para mantener el orden (sin que con ello prejuzgue que mantenerlo sea lo deseable). Mi tesis es que tanto la sociedad de *SLA* como la de *FML* deben afrontar problemas que cuestionan sus bases existenciales, pero es en esta última donde las dificultades para mantener el orden descritas por Dick son insalvables.

Con estos ejes pretendo priorizar los rasgos de esas novelas, por lo que prefiero no referirme, salvo tangencialmente, a otras obras de Dick, ni a versiones cinematográficas. Además, he optado en mi enfoque, sobre todo, por documentos filosóficos o literarios. Mi objetivo es que este artículo aporte algunas novedades al estudio de la obra dickiana. Si lo he logrado, depende de lo expuesto a continuación.

Estatus de los mundos de copias

La idea de falsificación enmarca las dos novelas analizadas, pero el desarrollo de la cuestión difiere. En *SLA*, algunos de los personajes tienen una naturaleza distinta a la que dicen tener. Quien canaliza ese extrañamiento son los androides Nexus 6, un objeto en el límite entre el objeto y la persona que retuerce la separación entre inorganicidad y vida. Mientras, en *FML*, se plantea que la realidad no es como se



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

percibe (supuestamente, existe una realidad distinta a la que vemos o, incluso, lo que vemos no existe). La catálisis de esto es la droga KR-3, capaz de ramificar la realidad, lo que, *a priori*, le otorga unos rasgos entre lo salvífico (se abrirían nuevos mundos) y lo apocalíptico (se colapsaría el mundo anterior).

Como punto de partida, para entender la falsificación en *SLA*, asumimos a los androides como paradigma de lo falso, puesto que, siendo máquinas, pueden hacerse pasar por humanos. Asumimos, también, que los animales vivos serían el otro extremo, el paradigma de lo auténtico, por apegados a la naturaleza e creados por los humanos. A continuación se explora lo adecuado de esa dicotomía o si, en cambio, hay eslabones de conexión que exigen matices.

Tres razones, al menos, cuestionarían partir de una distinción tajante entre cualquier humano y los androides Nexus 6 (y su versión previa T-14). En primer lugar, la capacidad intelectual de estos es tal que, de hecho, son virtualmente indistinguibles de los humanos. Es decir, a los androides les basta con «ser» para que haya confusión entre ellos y los humanos. Eso ya cuestiona lo que entendemos por falsificación, pues no hay un enmascaramiento, sino que los Nexus 6 piensan de forma innata como personas. Es por eso que para reforzar la distinción, se les debe incoar un proceso que sentencie su artificialidad, proceso que va de la realización de un test de personalidad por el cazarrecompensas (que en ese momento es también perito, juez y verdugo) a la extracción de la médula ósea. El test Voigt-Kampff (inspirado en el test de Turing, fonéticamente recuerda al *Mein Kampf* hitleriano, tal vez por la asimetría y jerarquía que traza entre humanos y no humanos) habría sido diseñado por un «Instituto Pa-

vlov de la Unión Soviética» como reacción a una cincuentena de T-14 que permanecieron indetectados entre humanos durante un año (Dick, 2020: 42). La visualización del Voigt-Kampff debería alejarse de la influencia, a lo Max Ernst, del diseño de Syd Mead para la película de los ochenta². Más bien, en el libro se narra cómo un «parche adhesivo» se coloca «con la rejilla sensitiva en la mejilla maquillada» (120), lo que permite asociarlo a la acción de marcar, simbólica pero análoga al marcado del ganado con el tizón o al caballo con la herradura; es decir, a cómo los animales pasan a ser propiedad de humanos, marcados para la inminente entrada al redil doméstico.

En segundo lugar, los androides son más inteligentes que los eufemísticos «especiales», humanos que han sufrido radiaciones que disminuyeron sus facultades cognitivas, como John R. Isidore (43-44). Este acoge a tres androides supervivientes, Pris (copia de la androide Rachael Rosen) y el matrimonio Batty, Roy e Irmgar. Incluso este especial se les subordina, llegando los androides a discutir en su presencia si deben eliminarlo. Isidore, además de tener las facultades disminuidas, vive en una casa abandonada, de un edificio abandonado, en una ciudad, país y planeta en trance de abandono. Esto le supone un complejo de inferioridad no solo cognitivo, sino social, que le une, al menos superficialmente, con los androides. Solamente ulteriores acciones (la

² La imagen puede verse en Goldbach, Bernard. *Boceto de la máquina empleada en el test Voight-Kampff, la cual fue diseñada por Syd Mead*. Imagen digital. Test Voight-Kampff. Wikipedia, 19 de noviembre de 2008. [https://es.wikipedia.org/wiki/Test_Voight-Kampff#/media/Archivo:Smell_Fear_\(3043373242\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Test_Voight-Kampff#/media/Archivo:Smell_Fear_(3043373242).jpg) (Acceso: 9 de abril de 2021).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

compasión hacia seres como los insectos o la ayuda sin reservas que Isidore presta a cualquiera) permiten la distinción entre estos humanos y los Nexus 6.

En tercer lugar, debemos preguntarnos si es correcto igualar la empatía a los sentimientos benévolos hacia los animales, incluidos himenópteros, artrópodos o decápodos. Eso, al menos en el contexto de *SLA*, es circular, puesto que habría que demostrar que el amor a los animales es definitorio de cualquier persona, y no solamente de los que han sido dejados atrás en ese planeta Tierra distópico, donde la libertad está cada vez más acotada a la opción entre elegir una mascota real (de entre los escasísimos animales que quedan vivos tras una guerra nuclear y sus posteriores consecuencias en los ecosistemas de ese mundo dickiano) o, sobre todo, una mascota eléctrica, esto es, un tipo de objetos artificiales, parecidos a los animales orgánicos y que hoy en día se denominarían «animatrónicos». Además, puede suceder que la empatía de los humanos esté abotargada o, simplemente, no exista. Un caso hipotético, que no vemos en la novela pero es útil plantear, es el de quienes no pudiesen empatizar por tener daño cerebral y, aun así, debieran someterse al test Voigt-Kampff. Por ejemplo, por daños neurológicos como la agnosia tonal, donde

desaparece [...] la capacidad de captar las cualidades expresivas de las voces (el tono, el timbre, el sentimiento, todo su carácter) mientras que se entienden perfectamente las palabras (y las construcciones gramaticales). Estas agnosias tonales o «aprosodias» siguen a trastornos del lóbulo temporal *derecho* del cerebro, y las afasias a los del lóbulo temporal *izquierdo* (Sacks, 1985, 2016: 114. Cursivas en el original).

Lo que sí vemos en *SLA* es a un individuo como Phil Resch, que muestra tal falta de empatía al cumplir con su profesión, que Deckard lo cree un androide (160-164). Pero esto es una falacia, quizá por dogmatismo similar a quien le dio nombre, René Descartes, con quien le une no solo la fonética del apellido, sino las ideas sobre las sustancias o los animales como entidades sin capacidad de sentir, analogables a las máquinas (Pozo Fajarnés, 2016). Dicha falacia consiste en establecer un umbral enteramente subjetivo, dependiente de lo que se sienta o se deje de sentir. Es decir, la externalización del asesinato de los androides conlleva ese subjetivismo. Debería ser materia de más reflexiones, imposibles de realizar aquí por falta de espacio, pero anticipadas por otros autores como De Lucas que ha utilizado la obra de Dick para estudiar las funciones y los límites del Derecho como protector de identidades (2012), el contraste tan profundo entre una sociedad que distribuye masivamente copias, incluso de humanos, y unos individuos que actúan casi a su libre albedrío para juzgar si deben o no destruir esas copias. Al respecto, es tentador concluir que todos en *SLA*, perseguidores y perseguidos, conformarían una institución mayor, la del ensayo y error a la búsqueda de la copia perfecta: las empresas acuñan cada vez mejores modelos de androides y las autoridades, consciente o inconscientemente, aceleran ese *postdarwinismo* (puesto que mejoran máquinas que, potencialmente, podrían terminar con la humanidad) enviando a sujetos como Deckard que prueben si, finalmente, el androide ha sustituido al original humano. De consumarse esa sustitución del androide por el humano, se estaría ante un escenario posthumanista y, a la vez, postdarwinista, puesto que los humanos habrían creado los medios para su propia



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

extinción, en vez de, en términos darwinianos, asegurarse su supervivencia.

Las otras falsificaciones relevantes para la novela, las de los animales, permiten seguir indagando en la naturaleza de la copia en *SLA*. La extinción de la mayoría de animales a causa de un conflicto nuclear previa al momento en que transcurre la novela, ha transmutado a los supervivientes en un bien escasísimo, un «patrón oro» supramonetario generador de jerarquías económicas y, por tanto, sociales; jerarquías poliédricas, pues no solo se aplican hacia los desconocidos, sino al propio hogar (el matrimonio Rick e Iran Deckard, por ejemplo, oscila según se tenga o no uno de esos seres vivos). Pero ello contrasta con que dicho bien escaso no puede darse a todo humano, por lo que circulan copias de animales como placebos emocionales (o, quizá, como sustitutivos de la descendencia, ya que se alienta a que los terrestres que no migraron a Marte se extingan).

Planteado de otro modo, en *SLA* tenemos una sociedad donde la industria de la falsificación de distintas naturalezas (la animal, la humana) se hace a gran escala y sin una estrategia trazada por las autoridades. Es la multinacional Rosen quien la lidera y las instituciones oficiales solo reaccionan a los hechos consumados. De hecho, a semejante orden social le es inherente la distribución de copias casi perfectas, puesto que no hay suficientes animales orgánicos para satisfacer las necesidades emocionales de unos ciudadanos que demandan no poder distinguir las ovejas reales de las eléctricas. A su vez, los androides son necesarios para trabajar en lugares tan difíciles como Marte y puede que sean la única compañía de muchos colonos marcianos.

En ese contexto, las instituciones oficiales señalan que moralmente, debe alentarse el apego a los animales falsos,

pero rechazan, en último término hasta la destrucción, a los humanos falsos o androides. Y, sin embargo, entre la población que conocemos (Deckard, Iran, Isidore), la posición no es tan extrema, puesto que, más pronto o más tarde, sienten empatía tanto por los androides como por los animales eléctricos. Si es así, ¿no puede plantearse, entonces, que esa distribución masiva de la falsificación sugiere un Estado que arrastra ideas preconcebidas sobre qué distingue a una persona de un objeto? La población, por su parte, intuye que los hechos consumados y las nuevas tecnologías están creando situaciones novedosas, pero, abotargados por sus preocupaciones en un entorno extremo de supervivencia, no formulan cómo superar las contradicciones, salvo apelando a metas emocionales que resulten en una falsa unanimidad (comunidad del Mercerismo³, consenso humano en bloque frente a androides enemigos). Incapaces de una «Controversia de Valladolid» (el debate que en el siglo XVI y a instancias del gobierno imperial español, discutió sobre el estatus de los indígenas americanos) de la época, se acepta inercialmente la división entre los humanos y los Nexus 6, una división planteada confusamente pero que permite ganar tiempo, aunque no se sabe

³ El Mercerismo es la religión que predomina en el mundo de *SLA*. Combina una retórica de autoayuda (objetivo de lograr la superación personal del adepto) con rasgos cristianos (tanto católicos, con la figura mesiánica de Mercer, como protestantes, al primar la experiencia interior, sin intermediarios como sacerdotes o el Papa). Un objeto básico para esta religión son las denominadas «cajas empáticas», que generan a la persona que se conecta a ellas una especie de realidad virtual, donde el adepto experimenta lo que le sucede a Mercer como vía para aceptarse a sí, a los demás y al mundo.



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

bien para qué (¿para evitar o para preparar una confrontación total entre humanos y máquinas? ¿Para que el complejo policial burocrático que caza a los androides pueda ser desmantelado y deje de presionar en sus políticas anti Nexus 6?). Al leer *SLA*, sucede como si los personajes simplemente se dejaran llevar por la confrontación ya que les permite alcanzar el auto-conocimiento que podría llevar a una tregua.

Por añadidura, esas instituciones de seguridad (sinécdoque de gobierno en la literatura dickiana), tienen defectos descomunales. La aparición de un departamento paralelo de Justicia en *SLA* abre perspectivas de reflexión sobre el ejercicio del control político. Según narra Dick, algunos androides establecieron un edificio pseudo oficial con un Nexus 6 al mando (Garland); para lograr una apariencia de veracidad, emplean a cazarrecompensas humanos (como Phil Resh) y a otros androides que se hacen pasar por tales, además de humanos que desconocen lo falso del lugar. Lo básico para mi argumentación es el modo que esta institución se configura para diseminar la confusión. Si en la sociedad de *SLA* la copia es la norma, es previsible que se hayan creado más edificios como ese, que tomarán de los originales lo necesario para pasar desapercibidos. «La nuestra es una empresa homeostática, Deckard. Un circuito cerrado, aislado del resto de San Francisco», aclara Garland cuando, en vez de contestar a la videollamada del cazarrecompensas su esposa Iran, aparece otra persona. Lo que sucede es que quienes controlan el sistema «redirigen la llamada a otras oficinas del edificio» (144), un método más para extender la duda, en una sociedad donde, recordemos, es posible incluso implantar a los androides recuerdos falsos. En esta línea, el modo en que Garland «pone del revés» los hechos ejemplifica tal difusión de la confusión:

No creo que comprendas la situación — continuó éste [Garland] —. Este Rick Deckard, hombre o androide, proviene de una agencia policial fantasma, alucinatoria, inexistente, que se supone opera en el antiguo cuartel general del departamento [...]. Sin embargo, nunca ha oído hablar de nosotros, y nosotros tampoco hemos oído hablar de él, no obstante lo cual ambos trabajamos en el mismo bando. Utiliza un test del que tampoco tenemos noticia. La lista que lleva encima no es de androides, sino que se trata de una lista de seres humanos (139).

Podemos colegir que esos edificios paralelos, núcleos de la institucionalidad extraoficial que pretenden los androides, tendrían funciones de agencia de inteligencia, lo que incluye también contrainteligencia y difusión de operaciones psicológicas (*psyops*), muy similares a las del contexto de la Guerra Fría (1945-89). Por ejemplo, esas instituciones extenderían rumores sobre supuestas reacciones benévolas de los humanos a la convivencia con los androides o exagerarían los conflictos en Marte entre las máquinas y los colonos. Incluso podrían impugnar, cismáticamente, la historia oficial y señalar que los androides, en realidad, llevaban décadas conviviendo pacíficamente con los humanos. O, incluso, que el test Voigt-Kampff tiene una función oculta: asesinar a los humanos más favorables a los androides, haciéndolos pasar por androides. Es más, muchos de los androides actúan como agentes encubiertos. Buscan casas de seguridad o seducen para lograr sus objetivos (Rachael se acuesta con Deckard y con otros cazarrecompensas para que empaticen con los androides)⁴.

⁴ No son hipótesis descabelladas. Recordemos, por ejemplo, que Amigable Buster es



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

Es factible, también, señalar que una acumulación de fuerzas en instituciones paralelas prepararía a los androides, de no haber una mejora de su estatus, para actuar como una *protoinsurgencia*, que busca ganar espacios y territorio. Ese impulso de territorialidad les hizo salir de Marte, infiltrarse en la población e intentar vivir su lustro de vida sin que los humanos los pongan fin (infructuosamente, pero, ¿quién dice que no habrá Nexus 7, 8 o 9 que lleguen a la presidencia de EEUU?). Ante eso, estos intentan trazar una línea roja de violencia que disuada de cualquier rebelión futura. A pesar de ello, también es posible que androides y humanos coexistan, y de hecho así lo cuenta Dick: unos esclavizan a otros, y mientras aquellos no se rebelen, ambos conviven, aunque en un paulatino juego de suma cero. Pero también podemos imaginar una coexistencia menos asimétrica, e incluso (se nos dice en algunas partes de la novela) que haya parejas humano/androide.

En resumen, los párrafos anteriores suponen que la idea de copia en *SLA* no se construye solamente a partir de la dicotomía de humanos/androides y animales/objetos movientes, sino que depende de ese trasfondo de Guerra Fría y protoinsurgencia. En cualquier caso, la discusión sobre la copia es esqueleto, sangre y músculo de la novela.

En *FML*, la cuestión es diferente. La falsificación no siempre desciende al

plano argumental sino que conformaría la bóveda del texto; sería atmosférica, por así decirlo. Es cierto que tenemos la figura de los «documentistas» (como Kathy Nelson) falsificadores de documentos, sobre todo de identidad, en una sociedad que los demanda por el excesivo del control de las autoridades, y que pueden llegar a falsificar hasta manuscritos medievales (Dick, 2017: 39), un modo de tratar objetos cotidianos típico de la obra del escritor estadounidense⁵. Esto, no obstante, no es distintivo de la idea de copia en *FML* (aunque esté cerca de lo analizado para *SLA*). Más bien, en *FML* hay una oclocracia⁶ de la confusión: cualquier individuo, a voluntad, puede utilizar medios para ofuscar la realidad. Así, la distribución de la copia no es para mantener el orden social, ni es la estrategia de empresas que se lucran con ello. Más bien, se ha llegado a un estado de cosas donde se puede extremar arbitrariamente la fusión entre lo original y lo falsificado.

Si recordamos, Jason Taverner, el protagonista de *FML*, tiene una vida de riqueza y reconocimiento como presentador de un masivo programa de televisión. Sin embargo, un día despierta en un hotel humilde, sin identificaciones que atestigüen su identidad y sin que, ni siquiera, nadie lo recuerde. Toda esta, digamos, *ceremonia de la confusión*, empieza tras el ataque de una ex amante, Marilyn Ma-

un androide mediático que todos creen humano y que aprovecha su emisión para, desde uno de los máximos niveles de plataformas de *soft power*, revelar que la religión en *SLA* es un montaje hollywoodiense (234-236). Esto lo entronca con una novela dickiana previa (1964), *Simulacra*, con infiltraciones y simulacros al más alto nivel (Pozo Fajarnés, 2008: 20-29; Arteaga Botello, 2018: 170-171).

⁵ De hecho, Nabokov, en su cuento *Una guía de Berlín* (1925: 28) finaliza con una frase de aplicación a ese recurso dickiano: «¿Cómo le puedo demostrar que he entrevisto los futuros recuerdos de alguien?» (*How can I demonstrate to him that I have glimpsed somebody's future recollection?* Traducción propia).

⁶ Lo utilizo en su significado de «[g]obierno de la muchedumbre o de la plebe» (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

son, con una denominada «esponja Callista», un ente (puesto que luego sabremos que está vivo) inventado por Dick y del que, seguidamente, explico su naturaleza. Mason se la arroja al pecho y, a partir de ahí, comienza el desmoronamiento del mundo de este *influencer*, que pasa de ser aclamado por sus treinta millones de adeptos, al anonimato, susceptible, en ese régimen policíaco, de ser encarcelado por no acreditar su identidad. Para el objeto de mi argumentación, detengámonos a analizar la naturaleza de dicha «esponja». Se trata de un ser vivo que actúa, al contacto de un cuerpo humano, como una especie de blandiblu, gelatinosa pero con garras y unos probóscides, «cincuenta tubos de alimentación», como los de los mosquitos, pero con la diferencia de que continúan vivos al inocularse en el pecho del agredido (21-22). Ese ecosistema hecho de simbiosis desencadena en la víctima una «violación somática» (23), un choque séptico parecido, de hecho, al que vemos en los casos más graves de COVID-19, pero que, en vez de matar, provoca un estado alterado de conciencia, que a medida que leamos sabremos que se equipara a los efectos de la droga KR-3.

Esto es relevante para comprender cómo en *FML* la falsificación sube de escala, haciendo que los personajes, en vez de operar en un contexto común, como el que comparten humanos y androides en *SLA* (salvo en la experiencia controlada del Mercerismo, ninguno duda del marco en el que operan, aunque sí del sujeto que tienen delante), afecta a todo lo que hay de las córneas hacia afuera... Aunque en realidad esa mixtificación, con los matices que voy a explicar, opere de las pupilas hacia dentro.

El cuestionamiento de la realidad bajo los efectos de la KR-3 se plasma en la escenificación de miedos, convirtiendo el

mundo en una huida. En primer lugar, el miedo a un pasado rechazado, del que parece que nunca se huyó. En su experiencia, Taverner revive el desasosiego de la pobreza de sus inicios. Es decir, revive el miedo a ser pobre actuando como si se hubiera empobrecido inexplicablemente (25, 50, 79 y 236). En segundo lugar, el miedo a no haber escapado del anonimato, que se plasma en no ser reconocido por sus fans. Tal *balada triste del influyente* habla de lo terrible, desde sus valores, de vivir un anonimato arbitrario, cuando se ansía el reconocimiento masivo (aunque este haya sido tan arbitrario como aquel, o más). Ese miedo se magnifica cuando Taverner constata que su influencia solamente es parte del circuito autorreferencial de quienes verán la siguiente emisión y de las empresas que se beneficiarán de la previsibilidad de los consumidores. Antes que haber perdido una posición de «señor feudal» analogable, supuestamente, a las actuales «Amazon o Netflix [...]», señores feudales que tienen su propia jurisdicción, [...] [donde] el Estado es la teología de las causas correctas» (Sostres, 2020), lo que vemos es que tal «justicia privada feudal», por muy intuitiva que sea la metáfora, puede aplicarse solamente si un marco de estabilidad previo la permite. Al decir de Félix Buckman (general de la policía y principal perseguidor de Taverner), que en esto parece ser ventrílocuo de la soberanía,

[...] la verdad real y definitiva es que, a pesar de tu fama y de la gran cantidad de seguidores que tienes entre el público, tú eres utilizable [...]. Y yo no. Ésa es la diferencia que existe entre nosotros dos. Por consiguiente, tú debes desaparecer, y yo permanecer (252).

Fluyan mis lágrimas, gemirían *todos los influencers el influencer*, por tomar el título



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

lo de un cuento cortaciano (*Todos los fuegos el fuego*) en el que también se superponen realidades.

Por último, domina el miedo a la huida de las autoridades. En esta retahíla de miedos, hay uno compartido por los gobernados en el mundo de *FML*: el de ser perseguido por un gobierno que se jacta de controlarlo todo (más adelante matizaré tal omnipotencia). Hay que anotar que todo ciudadando está fichado y tiene en el antebrazo un tatuaje con su número de identidad (a lo Auschwitz). Solo con documentos apropiados se pueden cruzar puestos de control; de no tenerlos, el destino son campos de trabajos forzados (28-31), futuristas *Lager* o gulags.

Por otra parte, la droga actúa fisiológicamente, pero no del modo apuntado por Dick. Según el autor, la KR-3 bifurca materialmente realidades o incluso se estipula, por boca de un forense, que todo lo que hemos leído en *FML* es una realidad/apéndice de Alys Buckman (hermana de Félix y personaje clave, como detallo al final de este artículo). Sin embargo, ahí Dick, más que un *deus ex machina* para dar sentido a su novela, fuerza todo un *Olympus ex machina*. Es decir, proclama un nuevo escenario que añade más cabos sueltos a lo que pretende explicar.

En este artículo, en cambio, lo que planteo es que la droga KR-3 afecta fisiológicamente, aunque de un modo novedoso, que permite maniobrar en la realidad, y ello a pesar de que el intoxicado crea que todo haya cambiado radicalmente. Esa droga genera psicosis selectivas (similar a la de Kathy, la documentista psicótica y epiléptica que ayuda a Taverner y que cree que su marido muerto vive en un campo de trabajo), que hacen ver al intoxicado, por ejemplo, que los discos que recuerda haber grabado están en blanco (185) o que ha telefonado a su amante

Heather Hart (aunque soy consciente de que en la novela no se sigue esta vía y se nos dice que en la plática ella no recuerda quién es su interlocutor). Además, podría añadirse, como una hipótesis que intente salvar lo que Dick sugiere en su *Olympus ex machina*, que el intoxicado emanaría algo que provocase una confusión similar en quienes se lo topan. Desde esta hipótesis, la KR-3 sería una droga contagiosa (por las gotículas de la saliva, por ejemplo). Ello, a su vez, concordaría con el descontrol de las instituciones oficiales sobre quién es Taverner, aunque la explicación que propongo sobre ese descontrol es, más bien, que a ese régimen le han llegado a ser consustanciales dosis de caos.

Aun así, cualquiera de las hipótesis planteadas presupone una realidad donde son factibles sueños (o intoxicaciones) encadenados, una especie de *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) generado por la KR-3 que, manteniendo el esquema, objetivo, del sueño/despertar, podría desdibujar, potencialmente, cualquier parámetro objetivo, convirtiendo tierra, mar y cielo en, digámoslo así, capas geológicas de matrioskas oníricas. Esa droga, el «[m]i realidad está filtrándose de vuelta» de Taverner (205, cursivas en el original), sería un modo novedoso de ensamblar lo real y lo alucinado⁷.

⁷ El cuento «El ciervo escondido», de Liehtsé, ayuda a entender esto. Un leñador mata a un ciervo, pero lo narra como un sueño. Otro leñador lo escucha, busca el cadáver y se lo lleva. El primero sueña esa sustracción y, al despertar, le exige el ciervo muerto. Discuten y un juez falla que lo dividan. El rey escucha esto y dice que el juez soñó el reparto (1980: 273-274). ¿Y si entonces *FML* está compuesta de fognazos de vida y alucinación, un vaivén renovado de estar olvidando recuerdos que se



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

Si a ello le agregamos lo verosímil de que en ese mundo haya individuos atrapados mentalmente en la denominada «rejilla sexual» o «red transex», una especie de plataforma a distancia, precedente de Internet, orientada exclusivamente al placer sexual y trasfundida a la sangre y al cerebro del usuario/adepto, que participa con «aspectos sexuales, los de todo el mundo, [...] entrelazados electrónicamente entre sí por la rejilla y amplificadas, tanto como puedas soportar» en «una sagrada comunión» (176-177), no es aventurado colegir que poblaciones enteras son parte de un tejido onírico inducido, al que van a parar quienes son atacados por esponjas Callistas, los consumidores de la KR-3 o quienes usan la rejilla sexual.

Recapitulando, lo propuesto permite distinguir esta atmósfera de falsedades de la masificación de la copia en *SLA*. En esta, los humanos persiguen androides y todos, en el fondo, encuentran una prueba, aunque se asemejen en su núcleo falaz a las ordalías medievales, que aferra a cada cuál al estatus adjudicado previamente y permite seguir barajando el remix de la copia y el original. Y aun los hechos supuestamente irreales (Mercer se aparece, una araña muerta resucita), pueden ser plausibles, suponiendo por ejemplo, que la visión que tiene Deckard de ese líder religioso es una alucinación, porque ha usado la caja empática como guía antes de matar a los últimos androides o por la tensión del momento. Igualmente, es perfectamente posible que la caja empática pueda operar como una suerte de rapidísima impresora 3D, y de ahí que pueda generar arañas falsas o las piedras que causan heridas reales tras compartir el martirio Merceriano, si es

creen tener, como sucede a veces en la duermelva?

que no la provocan descargas de la propia caja. En cambio, en *FML* el peligro de los estados oníricos es tal que las mismas autoridades cancelan y penan la difusión de la KR-3, como leemos en el Epílogo (261-262). No podrían haber hecho otra cosa, puesto que esa droga, en combinación con otros elementos que señalo en el último apartado, puede terminar engullendo a ese orden sociopolítico, ya de por sí, débil.

La función de los animales

En la introducción he señalado la dialéctica entre animal, humano y sus respectivas copias, y en este apartado profundizo en ello. Como base, los humanos en *SLA* deben convivir continuamente con androides (aunque la población no se percate, por actuar estos de incógnito), mientras que los animales artificiales son predominantes, frente a unos animales vivos que, en su mayoría, están extinguidos. Esa relación entre la ausencia y la presencia es básica para la comprensión de las funciones de los animales en la sociedad de *SLA*. En cambio, en *FML* los animales tienen una función, técnicamente, metaliteraria. Ofrecen claves del argumento y de los personajes, incluso del sentido de la novela, pero no apuntalan la trama, como sí hacen en *SLA*.

En esta última novela, su papel es mayor al de ser un test para diferenciar moralmente a los humanos de los androides. A partir de considerar a los antiguos lares como concentradores de lo doméstico y aplicar a realidades futuras esos presupuestos (Pérez Caballero, 2020: 135-136), sostengo que en *SLA*, los animales falsos son un lar que representa a los númenes en que se convirtieron los animales extintos. Estos lares se caracterizan por su arcaísmo, ya que se han conservado como



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

objetos y no como formas más sofisticadas de copia, como la clonación. Además, ese objeto animaloide refunde lo privado y lo público. Lo privado, porque agrega estabilidad al hogar al manter la idea de animidad, sea esta orgánica o vicarial. Por eso, al final, Iran y, previsiblemente, Deckard, aceptarán el sapo que encontró el cazarrecompensas tras matar al último androide, y ello a pesar de que se percaten de que no es un ser vivo, sino un animatrónico. Y también lo público, aunque esto exige más análisis.

Los animales falsos que se muestran en espacios públicos, sobre todo en las azoteas, funcionan como una bandera o una cruz, que evocarían un «este hogar es humano» (por reescribir la popular fórmula de «este hogar es católico», colocada en puertas de algunos domicilios españoles o mexicanos para enfatizar la adscripción a esa religión y evitar propaganda de otras creencias). Es decir, muestran que, en ese mundo futurista descrito por Dick, es necesario renovar el trazado de la línea que separa a los seres vivos de las máquinas, aunque con la paradoja de que para ese logro se utilizan animales mecánicos. A Deckard, descartiano⁸, se le escapa la su-

⁸ Ya el filósofo español Antonio Gómez Pereira (1500-1558) había propugnado en su *Antoniana Margarita* (1554) una doctrina precursora del mecanicismo cartesiano que identifica a los animales como autómatas que no sienten, al rechazar la teoría galénico-aristotélica, recogida por la escolástica y que señalaba la vida sensitiva común entre humanos y animales. Descartes (1596-1650) sistematizó y divulgó tesis similares, aunque con diferencias tan importantes como que el organismo vivo se considere una autómatas con la capacidad de moverse por sí mismo, y sin que conste que el francés conociera la obra del español. Como curiosidad, *Antoniana Margarita*, muy influyente en la filosofía anticartesiana, fue refuta-

tileza de esto cuando piensa que, con catalogar a los animales eléctricos como subformas de los androides o a estos como «la versión desarrollada de un animal falso» (57), todo está dicho. No lo está. Del mismo modo que tachar al humano como «animal racional» solo es un comienzo para más preguntas: ¿no piensan los animales? ¿No se comunican, se enfrentan y se alían? ¿Y hasta dónde es posible forzar las analogías? Es más, la distinción en *SLA* entre humanos y máquinas es tan complicada que se necesita una casta sacerdotal, gente como Deckard que, al contrario que los sacerdotes que mantenían unidos a Dios con la humanidad, separando a los salvados de los condenados, separen a la humanidad de los androides, que se condenan por querer ser humanos.

Ese es el marco lárlico en *SLA*, pero hay también funciones simbólicas de animales concretos. Por ejemplo, la tríada del Mercerismo consta de la figura mesiánica de Mercer, pero también de dos animales, un asno y un sapo. Planteo que el primero representa a los humanos, mientras que el segundo, a los androides.

El asno es un símbolo de humildad. Es notoria la entrada de Cristo a Jerusalén en un asno, simbolismo continuado por San Francisco de Asís, que gustaba de apodarse «Fray Asno» (Montero Agüera, 1982: 158). Pero también, en religiones místicas antiguas, la conversión en ese animal es una forma de expiar acciones, como preparativo para un estado espiritual superior, como leemos en *El asno de oro* (Apuleyo, 1983). Asumo que ese vaivén entre la humildad de los humanos de-

da en el mismo siglo XVI por obras como el *Endecálogo contra Antoniana Margarita* (F. Sosa, 1556), diálogo ficticio entre Júpiter y Mercurio en defensa de la sensibilidad de los animales (Barona, 1994: 42-44 y 48-54).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

lizados atrás en esa Tierra radioactiva, limitados sobre cómo gestionar la irrupción de los Nexus 6, y lo iniciático, es decir, la búsqueda de cómo salir moralmente del punto muerto del enfrentamiento con los androides, es lo que permite equiparar al asno con los humanos.

Por su parte, el sapo aludiría a los androides. Deckard encuentra un sapo tras matar a todos los Nexus 6, y se lo lleva a casa, creyéndolo un ser vivo, cuando resulta ser una máquina (confusión similar a la vivida en sus relaciones con los androides, sobre todo con Rachael Rosen). La novela termina, como he dicho, con su esposa aceptando la artificialidad del batracio e introduciéndolo, empáticamente, en el hogar. La elección de Dick es acertada, puesto que el sapo se vincula a estados liminales, intermedios entre la tríada tierra, agua y aire; es un anfibio, incapaz de dar saltos como la rana, no del todo acuático, ni del todo terrestre, lo que encaja en los preupuestos de Douglas sobre los animales clasificados puros o impuros en la tradición judeocristiana (1973: 79-81).

Además, es abriendo estos flancos simbólicos como podemos explicarnos por qué el androide Rachael, en venganza por el asesinato de sus congéneres, mata a la cabra comprada por Deckard con su recompensa (252). Grande y negra, la cabra puede ser un símbolo maligno (es tradicional la representación del diablo como un macho cabrío), que en la novela corporiza la división violenta entre humanos y androides. Su nombre, *Euphemia*, sugiere la separación eufemística (podríamos también escribir «hipócrita») de la sociedad de *SLA*.⁹ El aspecto sacrificial se

abrirla con esa interpretación; un sacrificio para resolver la división entre esos humanos y esas máquinas, separación que desconozco si es deseable (¿quién sabe cómo resolverán los humanos futuros esas cuestiones?), pero que aboca a callejones sin salida, tal y como leemos en *SLA*.

A estas reflexiones hay que añadir que los androides se perciben a sí mismos como insectos, como señala explícitamente el rey de los androides, Roy. Para él, los insectos son «especialmente sacrosantos» (184). Abona a esta impresión la escena de unos androides arrancando las patas a una araña (230-238), igualándose en la crueldad sorda, fatalista, de este artrópodo, que si bien no es un insecto, asociamos a lo que nos connotan estos. Y lo desarrolla un poco más Rachael, cuando, al razonar que exista Pris (ambas son iguales), resalta que los Nexus 6 estén hechos en serie, «[s]omos máquinas, marcadas como la chapa de una botella» (213) o que mueran de agotamiento, como hormigas, en un lapso breve de menos de un lustro, y no de enfermedad o vejez (218). Ciertamente, la ajenidad que manifiestan los Nexus 6 tiene un trasfondo cultural que puede asimilarlos, metafóricamente, a insectos (al fin y al cabo, Kafka se transformó en un escarabajo). Tal vez, en último término, esa ajenidad provenga de cuestiones entre existenciales y biológicas. La búsqueda depredadora, en el Cámbrico, de un invertebrado como el anomalocaris, con sus ojos compuestos de treinta y dos mil celdillas, observando a los primeros vertebrados marinos, nuestros antepasados, para devorarlos... Una evocación tan alucinante posibilitaría la legitimidad ontológica de denominar a los

⁹ También es relevante apuntar que Santa Eufemia es, popularmente, una santa católica martirizada por no querer consagrar sacrifi-

cios a Ares/Marte, el dios griego y romano de la guerra, al que se consagra *de facto* Deckard en su exterminio de androides marcianos.



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

androides Nexus 6 como los primeros «invertebrados bípedos» del Holoceno, lo que estaría en la línea de las reflexiones de Deckard: «el robot humanoide era un depredador solitario» (45).

Sin embargo, los Nexus 6 ni son del todo solitarios (escaparon en grupo de Marte), ni son analogables a la eusocialidad de himenópteros como las hormigas. No son jerárquicos, ni subordinados al grupo, ni se dividen especializadamente. Incluso el rasgo que tanto perturba a Rachael, la fabricación en serie, es inexacto, puesto que construir masivamente Nexus 6 es difícil tecnológicamente, costoso económicamente y peligroso existencialmente para la sociedad humana, que se pondría en riesgo si hubiera, digamos, una proporcionalidad de 1 humano por cada 10 androides. Los Nexus 6 carecen, además, de la mecánica autoprotección con que todo insecto huye del peligro, desde el manotazo que los espanta a, en el caso de los fotófobos, la luz que los repele. En suma, los Nexus 6, de compararse con algún insecto, serían polillas, atraídas por la luz de la civilización terrestre y, en caso de confundirse con éxito entre los humanos, una variante del «melanismo industrial» que hace que la polilla *Biston betularia* sea sustituida por la forma melánica carbonaria o recíprocamente» (Bueno, 2000: 33). Un perfecto reverso de lo que Deckard piensa antes de iniciar sus ejecuciones: «Allí [en el edificio donde se esconden los últimos Nexus 6] todo está abandonado, es un buen sitio para esconderse. Excepto que de noche no hay luces. Así me guiaré, pensó. Por las luces. Fototropía, como la mariposa de la muerte» (2020: 203).

En *FML* la importancia de los animales se mantiene, pero desde otros parámetros. Los animales son un recurso meta-narrativo y concentran tal simbolismo que apuntalan la narración y le dan un senti-

do mítico. Dos son los portadores de estos rasgos: la rana y el ciervo. La rana tiene que ver con la naturaleza de ese mundo dickiano, mientras que el segundo permite comprender a dos personajes claves, contrapunto de Taverner: los hermanos gemelos, dióscuros, Félix y Alys Buckman.

El rol de las ranas en *FML* es sutil, pero básico. Para empezar, se las personaliza y compara con la humanidad: «Porque el instinto de supervivencia acaba por fracasar. En todo ser vivo, ya sea topo, humano, murciélago o rana. Incluso las ranas que fuman cigarrillos y juegan al ajedrez» (2017, 128), en referencia, caricaturesca, a la futilidad humana. El por qué de esa comparación tiene al menos, un par de aproximaciones, entrelazadas.

Para empezar, lo blanduzco de esos animales recuerda a la esponja Callista y, por tanto, al tipo de realidad de los personajes de *FML*, con estímulos como la droga KR-3 o la rejilla sexual. «Así es como estoy yo, sin médula, como una rana [...], el primer ser humano desmedulado» (Sacks, 1985, 2016: 78), afirma Christine, un paciente del neurólogo Oliver Sacks que ha perdido la propiocepción o capacidad de hacer mover su cuerpo como un todo. La paciente tiene que hacer de sí misma un títere, pues solo imaginando que ve su cuerpo moverse, lo mueve. Así, a los personajes de *FML* la realidad se les diluye, desmedulada, sin saber qué sucede exactamente. Como idea límite, es decir, si la KR-3 se extendiera, sería el propio mundo el que carecería de propiocepción (llama la atención que, en *SLA*, un método de saber si se está ante un humano o un androide sea mediante el análisis de la médula).

Además, la rana sugiere, en todo cuento occidental, un hechizo. El *príncipe encantado* Taverner arrancado de su coti-



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

dianidad, espera que alguien le devuelva a su condición de famoso e influyente. Pero ese hechizo por el que nadie le recuerda es ominoso, y son ancas de rana lo que va a servir Alys en la cena (177), previa a su muerte. Podemos preguntarnos quién lanza ese hechizo en la novela, y la respuesta sería como la del frontispicio de *Jacques el fatalista*, de Diderot: «A nadie pertenezco y soy de todo el mundo. Antes de entrar ya estabais, y seguiréis cuando salgáis» (1796, 2008: 37). Es decir, en *FML* leemos sobre una sociedad fatalmente definida por la coexistencia con estímulos que pueden nublar incluso lo vivido un momento antes. *FML* es una hipótesis de laboratorio, todo un campo de experimentación abierto, que incluye a los campos de trabajo forzado a los que alude la novela y a quienes están afuera: «Soy como un animal —dijo [Félix] Buckman—. Como un ratón de laboratorio» (246).

La función del ciervo tiene, en cambio, otra naturaleza, circunscrita a un par de personajes, los hermanos Buckman («hombre ciervo» en inglés). Simbólicamente, un sello de un ciervo concentra, *alephiano*, varias claves. Se trata de un sello de un dólar (en inglés estadounidense, *buck* también significa dólar y podemos recordar aquí la ligazón habitual, en Derecho penal occidental, entre falsificación y moneda, penada antiguamente como delito de lesa majestad), de coleccionista, «[e]l sello más hermoso jamás impreso» (117), en una época donde ya no se usan. Tiene dibujado, todo en negro, color ominoso, «un rebaño de ciervos», donde «[c]ada línea es exacta» (174). El rebaño evocaría al ganado domesticado, sellado, y a los humanos de *FML* como pastoreados, en antigua metáfora platónica, por gobernantes como Félix. Por tanto, más que al onirismo superpuesto del cuento «El ciervo escondido», de Liethsé mencionado pá-

ginas más arriba, ese trasfondo de rebaño y jerarquía remite a una función rectora. Lo numinoso rector en Félix sería, por ejemplo, una versión futurista de la imagen antropomorfa del denominado «hechicero de la cueva [decorada paleolítica] de los Trois-Frères (Arriège)», una pintura de fuerte simbolismo situada en esta población francesa y que, por cierto, está pintada y grabada en negro, como el sello en *FML*. El hechicero de esa pintura posee una combinación de aspectos animalescos tales como «rostro de mochuelo», «barba de bisonte», «orejas de lobo», «anchas astas de ciervo», «extremidades delanteras [que] recuerdan las garras del oso», «[extremidades] posteriores [...] puramente humanas» y «cola de caballo adaptada» (Bueno, 1996: 118). En relación a lo que sugiero, la pintura es una:

figura numinosa compuesta, no ya de dos partes contrapuestas [...], sino de múltiples partes, algunas claramente enfrentadas entre sí (lobo/ciervo) formando una *coincidentia oppositorum* en la «unidad hipostática» del hombre, como si la sustancia humana se percibiese aquí identificándose con las naturalezas animales en las cuales se desarrollan y por cuya mediación alcanza el significado numinoso [es decir, no se limita al de hechicero] (idem. *Cursivas* en el original).

Este «significado numinoso» lo vuelve una entidad suprahumana, similar a lo que Dick busca traspasar a los dióscuros Félix y Alys Buckman (los dos hermanos y amantes, el uno jefe de policía, la otra adicta a la droga KR-3, que tienen en *FML* un rol complementario al del protagonista Jason Taverner). El envoltorio por el que estos dos gemelos adquieren esa condición es más sutil que lo visto en la figura paleolítica (aunque Alys sí exterior-



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

rice ciertos rasgos de *coincidentia oppositorum* que señalo más adelante). La condición numinosa de estos gemelos está en su *gens*, en su familia de «hombres ciervo» y en el sello, que los entronca con el pasado atávico del pastoreo, pero también de una sociedad que enviaba cartas y que desapareció (otra vez los nabokovianos «futuros recuerdos de alguien»). El gemelo regala a la gemela el sello como aliciente para que asuma reglas no autodestructivas, y esta se lo muestra a Taverner antes de morir. El sello porta un fatalismo que Dick remarca en las primeras páginas de la novela: «[p]robablemente estarás muerto esta noche —dijo Heather—, con todas esas fans esperándote en la calle, *dispuestas a cortarte en trozos tan pequeños como sellos de correos*» (12, cursivas propias). No hace falta, tampoco, ser muy bartlebliano para saber a qué tipo de nada conduce un sello sin carta o una carta sin sello.

En cuanto a Alys Buckman, su nombre podría sonar, tal vez abusando del parecido fonético en inglés, a abismo (*abyss*); también a la Alice de Lewis Carroll e, incluso, al anagrama de «sibila» (Alys B. ≈ *SYBIL*). Sin duda, ello le otorga un significado numinoso, como a su hermano. Pero en ella hay rasgos más explícitos de sus roles de conductora e intermediaria, que completan y amplían los de su gemelo. A Alys la vinculo a la tradición griega de quien, desde la ceguera, profetizaba, puesto que, al no fijarse en las apariencias del presente, contemplaba mejor el futuro. La de un Tiresias, «que todo lo abarcas, lo enseñable y lo prohibido, lo celeste y lo que pisa sobre la tierra [...]», al decir de Edipo (Sófocles, 1995: 240). Tal ceguera de Alys provendría de la combinación del uso excesivo de la droga KR-3, junto a una operación cerebral: «Nada te atemoriza —dijo él [su gemelo] acusado-

ramente—. Y es desde tu operación cerebral. Sistemática y deliberadamente hiciste que te extirparan todos los centros humanos» (99)¹⁰.

Una vez que conocemos esos presupuestos, podemos entender por qué Dick, apropiadamente, compara a Alys con la gorgona Medusa (179). Superficialmente, podría preferirse la comparación con la bruja Medea, seductora de otro Jasón y «que sólo conocía dos estados: o el de la irremediable infelicidad, del abandono, de la desgracia solitaria, del rechazo inerme; o el de la fuerza deslumbrante y fulmínea» (Calasso, 1988, 2013: 300). Sin embargo, Alys, con «dientes adornados con los signos del Zodíaco en oro» (163), sugiriendo la coincidencia de opuestos, del reino animal y la bóveda celeste, con sus cejas verdes (99), color de la muerte en la antigua Grecia, está ligada al ser mitológico de cabello de serpientes, que transformaba en piedra con su mirada. Medusa habitaba un extremo del mundo en el límite con los muertos, como Alys es la bisagra entre quienes toman la KR-3 y el resto; y la Gorgona reunía en su cuerpo polaridades, como lo humano y lo animal, lo bello y lo feo, o vida y muerte. Ambas tienen una función apotropaica, la de imágenes que generan «terror protector» (cuanto más terrible la imagen, más protege). Perseo entrega la cabeza cortada de Medusa (Gorgoneion) a Atenea, que pasa a portarla grabada en su égida o escudo (Vázquez Hoys y Hoyo Calleja, 1990: 119, 134, 136, 160 y 176). Desde estos presupuestos, entonces, el sello negro de los

¹⁰ El propio Edipo, frente a la ceguera metafórica que no le permitió ver que su esposa era su madre Yocasta, se encegueció físicamente para penar sus males, «[d]esdichado por tu clarividencia y por tu desgracia [...]», como canta el corifeo (Sófocles, 1995: 285).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

ciervos es un amuleto apotropaico, con la ironía de que protege a Taverner de la muerte, pero no a Alys del abrasamiento. Esta pasa a ser protectora del perseguido, pero lo apotropaico falla en ella por haber cedido a una imperdonable relación incestuosa.

Con el aliento de esas figuras míticas, sea por paleolíticas (el numen de Trois-Frères) o por mitológicas (la gorgona Medusa), la naturaleza de esos dos gemelos es carismática. Félix se enfoca en dirigir a la población, Alys en guiar a Taverner (y quién sabe si a otros absorbidos por la KR-3). Ambos son un tipo de líder que, *a fortiori*, sugieren la necesidad de refundar una sociedad en crisis como la de *FML*. Mi hipótesis es que el gobierno de ese mundo no tiene estabilidad y la sociedad, a pesar de la falsa sensación de seguridad del Epílogo (261-265), presenta señales de derrumbe, sea por el tipo de cosas que distribuye, los sujetos que la habitan y, en general, el orden implementado. En esas situaciones de zozobra, lo numérico se fortalece, aunque no siempre puede encauzar fuerzas como las que paso a analizar a continuación.

Elementos para el desgobierno

De los apartados anteriores podría deducirse que, ante la copia como problema, la solución vendría de la naturaleza, y poco representaría mejor a esta que los animales. Sin embargo, la dicotomía copia como problema/animales como solución no es del todo exacta. Por un lado, la función de los animales no es solamente la de oponerse a lo artificial en *SLA*, ni tampoco es la de ser parámetro que distingue la realidad de la percepción en *FML*. En las novelas, sus roles y significados son muchos más.

Pero, además, el factor copia no es el único que puede generar zozobra en esos mundos dickianos. Ya he señalado en el apartado primero que hay una serie de elementos en *FML*, como la droga KR-3 o la rejilla sexual, que conllevan la alteración de la percepción de la realidad (haciendo indistinguible esta de la alucinación), potenciada por la posibilidad de su uso masivo por la ciudadanía (lo que he llamado olocracia de la confusión). En este apartado explico qué otros elementos en ambas novelas, teniendo una naturaleza distinta a los ya analizados (recordemos que páginas más arriba vinculé a los descritos con un «nivel superior» de la copia), provocan descontrol y/o imprevisibilidad similares en *SLA* y en *FML*. Aduzco ejemplos de ambas novelas, pero la mayoría serán de esa última, en línea con mi hipótesis de que la crisis de ese mundo es de mayor gravedad.

Risueño Charley (48-49), un muñeco parlante distribuido en los hogares de *FML*, es un primer ejemplo de lo planteado. El carácter inofensivo que nos sugeriría su condición de juguete es equivocado, puesto que parece actuar como una esponja Callista hacia afuera. Si esta, como veíamos, hunde sus tubos/garras en el interior del cuerpo de Jason Taverner y desdibuja su mundo mental anterior a sufrir el ataque, con los mismos efectos que la droga KR-3, Risueño Charley extrae pensamientos de quien inicia, como Taverner en casa de Kathy Nelson, un diálogo con él. Como la bobina reúne el hilo, la mayor función de Risueño Charley es reunir palabras de su interlocutor; en ese sentido, las respuestas que da a Taverner son similares a las del *Odradek* kafkiano, puesto que tampoco sabemos si su oracularidad es por conocer todo o por ser capaz de mostrar que sabe más de lo que sabe, obligando a quien lo escucha a continuar



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

indagando. Si bien no es materia de este ensayo ahondar en estos rasgos, con lo planteado es suficiente para señalar que un objeto de ese tipo, casi mágico, extendido en cualquier hogar que lo pueda comprar (se entiende que es barato, puesto que su poseedora, Kathy Nelson, es una ciudadana media), es potencialmente destabilizador. Los androides como los que leemos en *SLA* son inteligentes, pero en su intento por mimetizarse con los humanos permite un diálogo en relativa igualdad. Incluso objetos como las cajas empáticas o los climatizadores de ánimo que vemos en el mundo de *SLA* están claramente subordinados a una función. La primera se usa exclusivamente para la ceremonia del Mercerismo, mientras que los climatizadores del ánimo, unos instrumentos que inducen estados mentales al usuario, tiene una función psicológica que si bien puede generar dependencia, da margen de maniobra a quien lo utiliza (13-18). En cambio, entidades como Risueño Charley portan una asimetría que envuelve al interlocutor en niveles supra-humanos, y ese es el efecto que genera la alusión, por lo demás breve, de Dick en *FML*.

A esa aptitud para minar el orden sociopolítico de un objeto como dicho muñeco, se agregan sujetos e inercias que contribuyen al desgobierno del mundo de *FML*. Respecto a los sujetos, hay, en general, una parte de la población segregada, algunos verticalmente, otros horizontalmente. Los estudiantes sufren una segregación vertical. De ellos, Dick nos cuenta que viven en las catacumbas, ocultos bajo tierra tras ciclos de guerras y persecuciones. Además, hay una población segregada horizontalmente. Son los detenidos en los campos de trabajo, a los que, en la novela, se les llama a veces «nopersonas». Este estigma puede venir

por el delito más nimio, como no portar una identificación en la calle, tal y como le sucede a Taverner (29). O, en general, a cualquiera que, a merced de la voluntad arbitraria de alguien como el general de la policía Félix, escuche que:

será usted seguido electrónicamente a cualquier parte donde vaya. Nunca estará a solas, a excepción de con sus propios pensamientos y su propia mente, y quizá ni siquiera eso. Todo el mundo con el que entre en contacto, vea o hable, será traído aquí, en un momento u otro, para ser interrogado (159).

Es verosímil que todos esos individuos (estudiantes en las catacumbas, «nopersonas» en los campos de trabajo, e, incluso, la población negra superviviente, puesto que en *FML* se nos dice que se perpetró un genocidio contra ellos) estén en disposición de reaccionar atacando al gobierno que los estigmatiza, en una típica espiral de acción-reacción-acción que añade más inestabilidad.

Si aplicamos a *SLA* esos parámetros de segregación, vemos que la relación entre humanos y androides puede verse como segregación horizontal, mientras que la marcha de individuos a colonias marcianas para escapar de la Tierra contaminada es un ejemplo de segregación vertical. Sin embargo, es importante matizar que en las relaciones entre humanos y androides subyace la jerarquía humana, pero en el día a día ambas partes se relacionan de múltiples maneras, y no siempre como un juego de suma cero donde el humano se impone al androide (aunque ese juego de suma cero pueda ser el resultado final de políticas en las que participa el cazarrecompensas Rick Deckard). Igualmente, los terrícolas de *SLA* son continuamente impelidos (sobre todo mediante propaganda



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

gubernamental) a que emigren a la Luna y a Marte, pero no hay una coacción tal como la que vemos en *FML* para que, prácticamente, toda la población siga los lineamientos oficiales. Es por ello que la sociedad de *SLA* presenta una mayor estabilidad.

Además de estos sujetos contra los que hay una política de segregación, en *FML* leemos sobre los seises, un grupo de humanos modificados genéticamente de los que nadie sabe ni quiénes ni cuántos son, ni dónde están (52). Los creó un «mutador», otro ejemplo de sujeto que agrega inestabilidad al mundo de *FML*, llamado Dill-Tenko (150). Podríamos plantearnos, a efectos comparativos y sin ánimo de resolver la cuestión, si estos individuos no supondrían, para la sociedad, tal y como musita Buckman, una fuente de riesgos mayor (alteraciones genéticas, desarrollo de pandemias, espíritu de facción fruto de su superioridad biológica y susceptibles de ser cooptados para formar una elite huxleyana) que la de los androides en *SLA*. Es cierto que estos son indistinguibles de los humanos, pero apenas duran un lustro, no transmiten ni incuban enfermedades y aceptan, en general, ser ejecutados por los humanos. Por el contrario, esos seises, que podríamos llamar *mega-loclánicos* (del griego μέγας, «grande» y del gaélico *clann*, «descendientes», que por giros etimológicos proviene del latino *planta*) son grandes clanes extendidos con un solo padre/demiurgo (Dill-Tenko) e hijos innumerables (Taverner, Hart, etcétera, que a su vez procrean entre sí), susceptibles de aliarse, por esa afinidad genética, contra las autoridades (en cambio, los androides de *SLA* desconfían, casi atávicamente, los unos de los otros). Como reacción al peligro de los seises (sobre el que continuamente está advirtiendo el jefe de policía Félix Buckman), podría

conjeturarse que el descenso a los infiernos de Taverner, su pérdida de identidad, habría sido un experimento, proyectado pero que terminó descontrolándose. Según esto, la pérdida de identidad inducida por el suministro de la droga KR-3 se realizaría sobre personas influyentes para renovar el control social. Como una recuperación de la figura del ostracón¹¹, se aplicaría a quienes pueden convertirse, potencialmente, en futuros líderes, como el influyente Taverner.

También los «cambiacaras» (88) pueden añadirse a mi hipótesis de que el gobierno en *FML* se enfrenta a desafíos virtualmente incontrolables. Los «cambiacaras» son individuos que hacen intervenciones de rostro totales, normalmente a quienes escapan de campos de trabajo o a no personas. Pueden deducirse las consecuencias que tendría en la previsibilidad que todo gobierno necesita para mantener el orden social, en la confianza entre la ciudadanía o para la propia salud mental de los individuos el hecho de que cualquiera cambiara de rostro cuando y como quisiera.

Finalmente, los «psiónicos» (45) son capaces de leer el pensamiento. Individuos así redefinirían la idea de vigilancia tecnológica, que tendemos a achacar a las instituciones de seguridad. Pero, por otro lado, maticemos que esa capacidad, como versiones del Funes borgeano, podría

¹¹ El «ostracismo» se refiere al método por el que en la Antigua Grecia se condenaba al exilio a individuos prominentes por su riqueza, por sus relaciones sociales o por razones políticas, mediante la inclusión de su nombre en una tabla u «ostracón». Esta se introducía, con otras, en una urna, lo que daba a la extracción un componente azaroso. La acción se denominaba «ostracizar» (Aristóteles, 1988: 192-193).



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

anegarlos en torrentes de palabras ajenas, impidiéndoles realizar los actos esperables de un ciudadano. La molición del psiónico en *FML* sugiere que su capacidad, más que un beneficio, lo lastra. Otra afirmación contraintuitiva de Dick, como la de los Nexus 6 como seres que viven poquísimo (en contraste, por ejemplo, con los 19,230 años del asimoviano Robot Daneel Olivaw) o la de Marte como un lugar antiquísimo (cuando inconscientemente asociamos ese planeta al futuro).

Existen otras inercias en el orden sociopolítico de *FML*, que lo debilitan hasta el desgobierno. Por un lado, una sociedad que se postula tan asfixiantemente controladora no lo plasma en la práctica, generando en sus habitantes costumbres ilegales. Lo resume el término «estado de traición» (83) o apelación de las autoridades a denunciar a cualquiera. Esto crea, como reacción, un tipo de ciudadano cínicco, descreído en su cotidianidad de las autoridades, sus congéneres y su persona. Lo vemos, por ejemplo, cuando Kathy Nelson (recordemos, la falsificadora de documentos de identidad a la que acude el protagonista Jason Taverner) sufre un ataque de epilepsia en un restaurante. Los camareros ayudan a Jason a sacarla, pero le exigen dinero para no llamar a los policías o *pols* (64), lo que nos muestra una sociedad de extorsionadores mutuos o mutuas de extorsionadores, como reacción al control oficial, y que es fuente segura de futuros problemas. También los *checkpoints* imaginados a cada manzana, se toparán, probablemente, con modos de que la ciudadanía los gestione cotidianamente, ya que la misma costumbre de abordarlos todos los días acabará mostrando algunos de sus puntos débiles.

En *SLA* no existe ese estado de traición entre la población, ni un miedo a la persecución de las autoridades. Hay des-

moralización por no poseer un bien suntuario como un animal vivo, algo de cinismo al relacionarse afectivamente con los androides, aunque sea un tema tabú, y entre algunos sectores de la población la ansiedad de no poder separar a androides de humanos. Pero nada que ver con la sensación de estar asediado por el propio gobierno.

Finalmente, el mismo orden de *FML* da ejemplos de una institucionalidad desbordada, y no ya por los elementos que he descrito en este apartado, sino por fuerzas internas, esto es, «por la debilidad inherente a su vasto, complicado y sobrecargado sistema que abarcaba todo el planeta. Demasiadas personas; demasiadas máquinas» (86). Esa pretensión de abarcamiento hace que no se detecten errores, perdidos en una vasta, casi selvática, burocracia. Una especie de fábula del *contragogleo* se desliza en la esperanza de Félix de que «[e]n algún lugar, en algún rincón oscuro, debe existir olvidado un microdocumento de naturaleza secundaria [con información sobre el anonimizado Taverner]. Seguiremos buscando hasta que lo hallemos» (116). Si goglear es escribir algo en un buscador digital sabiendo que, inmediatamente, aparecerán opciones, entonces iniciar esa búsqueda por la burocracia implícita en *FML* es un *contragogleo*. Al postularse capaces de controlar todo, pero generar, en cambio, errores tan flagrantes como la incapacidad de encontrar a un individuo alucinado por la droga KR-3, se está anulando la misma estructura de búsqueda, convirtiéndola en otra cosa (¿una plataforma que pierde sistemáticamente la identidad oficial de las personas?). El hecho de que aparezca el expediente de Taverner, mucho después de que se lo necesite (224) no es ni magia, ni conspiración, sino el sarcasmo en el que caen instituciones burocráticas hasta la



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

elefantiasis, como la que rige el mundo de *FML*. Es decir, podemos interpretar a Taverner como un efecto mariposa que ilustra el fallo de esa burocracia, puesto que genera una respuesta desproporcionada de las autoridades (acción-reacción-acción) para recuperar el control, que desacredita a la misma institución: «involucrarlos en un escándalo más grande que el que ellos puedan montarme a mí. Mi historia tiene que ser mucho más atractiva que la suya» (222), como se dice Félix cuando proyecta una falsa conspiración que haga de Taverner el chivo expiatorio de la muerte de su gemela Alys.

Es frente a estos mimbres de descontrol e imprevisibilidad, que Dick otorga a los gemelos Buckman, que hemos descrito con las funciones numinosas en el apartado anterior, el de ser «guardianes del mito» de esa sociedad, en el uso que Villavencio otorga a la conservación de unos valores de arraigo (2015: 46-53). Pero el narrador (los caminos de la *Realpolitik* en las novelas de Dick son inescrutables) los hace fracasar. Alys muere intoxicada, reducida a un esqueleto con tacones; Félix, en su epifanía de intentar dar cariño (y expiar su culpa como representante de una sociedad que los ha exterminado) a un negro con el que se encuentra en una gasolinera, está drogado, ido, derrotado (252-258). Años después, acabará asesinado, tras escribir un libro sobre cómo dizque funciona el orden policial que quiso dirigir (263-264).

Con esos mimbres, es posible sostener que la sociedad de *FML* vive en una falsa estabilidad. Al menos el mito en *SLA* (el de que los humanos tienen algo que los diferencia de humanoides más inteligentes que ellos) le permite, como dice la expresión popular, tener una «mala salud de hierro». Quizá porque, a diferencia de en *FML*, en el mundo de Rick Deckard sí es

tá planteada con claridad la pregunta filosófica que legitima al gobierno (¿qué nos hace humanos?), aunque la respuesta que dan las instituciones oficiales, con Deckard como brazo ejecutor, sea contradictoria.

Conclusiones

En este artículo he apuntado algunas claves para la relectura comparativa de dos novelas de Dick. Ambas, publicadas a finales de los sesenta y principios de los setenta (*SLA* en 1968 y *FML* en 1974), están vinculadas a su contexto histórico, e influidas por hechos reconocibles por los lectores del siglo XXI. He pretendido mostrar que se trata de novelas con unos puntos en común suficientes como para que se justifique este ejercicio comparativo.

Así, ambos mundos dickianos tienen en común plantear la pregunta de cómo distinguir la realidad de la copia. Sin embargo, en *SLA*, la copia está acotada a imitaciones de humanos (androides) o de animales (animatrónicos), mientras que en *FML* la copia está desbordada, ya que es la misma realidad la que queda anegada en diferentes niveles de percepción, incluso incompatibles entre sí.

Además, ambas novelas comparten el hecho de que preguntarse por el rol de los animales nos permite entender aspectos claves de esas sociedades, como el tipo de valores con que jerarquizan el orden moral, además de tener relevancia para las respectivas tramas. Aun así, ese marco común se desarrolla de un modo diferente. En *SLA*, los animales actúan como impulso para los personajes. Además, asumir lo lárnico de los animales que nos muestra Dick, incluso de los animatrónicos, es un modo novedoso de comprender lo privado y lo público en la novela. Mientras, al in-



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

terpretar a animales como la rana (metáfora de la humanidad) y el ciervo (símbolo numinoso, complejo, que engloba a los gemelos Buckman), he propuesto que en *FML* estos seres son parte del tejido estructural de la novela de un modo sutil, pero firme.

Finalmente, los dos textos alternan rasgos de control político *duro* u orwelliano, con otros *blandos*, huxleyanos, rasgos que muestran la preocupación dickiana, presente a lo largo de su obra, por el modo en que las instituciones oficiales despliegan y se exceden en sus potestades. En las novelas analizadas la policía tiene un papel clave. El protagonista de *SLA* es un policía cazarrecompensas y en *FML* se narra la persecución de un individuo, Jason Taverner, por las fuerzas de seguridad, y el jefe de estas (Félix Buckman) acaba siendo coprotagonista (junto a su hermana Alys) de la novela. Sin embargo, a pesar de ese impulso compartido, hay diferencias que tienen sus correlatos en contextos extraliterarios.

El mundo de *SLA* se analogaría al de la Guerra Fría, y arroja imágenes de androides como espías de una potencia enemiga, pero también como posible *clase revolucionaria* (esclavos, proletarios, insurgentes). Es por eso que las estructuras de poder en *SLA* tienen un aire a institucionalidad oficial soviética o, al menos, a organismos de seguridad y espionaje, según sugiere además el modo en que los androides se infiltran entre la población. *SLA* es, también, el comienzo de un mundo-cesura, donde la división entre humanos y máquinas existe, pero no está claro (por las capacidades crecientes de los Nexus 6) cómo plasmarla en términos de coexistencia.

Por su parte, en *FML* no hay separación entre dos entidades ontológicamente tan distintas como humanos y máquinas,

sino desdoblamientos interiores, con algún tipo de interacción entre quienes se encuentran en estados oníricos inducidos y el resto de la población. Las permutaciones entre niveles estupefacientes crean un mundo novedoso, donde términos como derechos, proporcionalidad del uso de la fuerza o soberanía, que permiten entender la relación entre androides y humanos en *SLA*, son limitados en *FML*. En esta novela la realidad es esponjosa y, como las pareidolias, engaña a los sentidos mediante la idea de un orden falso.

Mi conclusión se resume en que el mundo dickiano narrado en *FML* es el de una sociedad desregulada y agotada sin saberlo, que bordea el desgobierno, a diferencia de la sociedad de *SLA* que está conscientemente agotada y eso le da una mayor perdurabilidad. El peligro en *FML* no es una escalada en una lucha unificadora (por existencial) del bando de los humanos contra el de los androides, tal y como leemos en *SLA*, sino el de que las personas se muden a un plano entre lo estupefaciente y lo onírico, y se traguen la llave, dejando al carcelero (¿Félix Buckman si no hubiera sido asesinado?) como único habitante despierto en ese mundo de durmientes.

Obras citadas

- APULEYO (1983). Lisardo Rubio Fernández (trad.), *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1988). Manuela García Valdés (trad.), *Política*. Madrid: Gredos.
- ARTEAGA BOTELLO, Nelson (2018). «La vigilancia en la obra de Philip K. Dick: Identidades, deseos y conflictos sociales», *Valenciana*, 21, 153-186.
- BARONA, Josep Lluís (1994). «Gómez Pereira (1500-ca. 1558) y el debate renacentista sobre la sensibilidad de los animales», *Medizinhistorisches Journal*, 29, 1, 39-57.



Copias, animales, desgobierno: Trazos para comparar dos novelas de Philip K. Dick

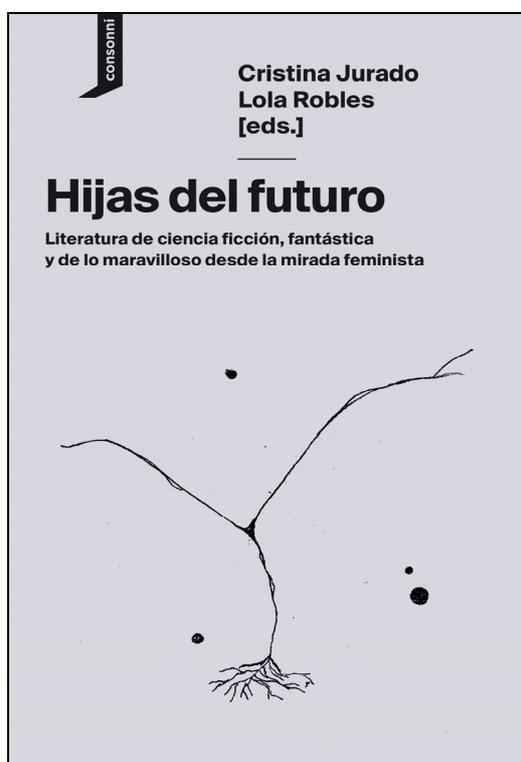
- BUENO, Gustavo (1996). *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo: Pentalfa.
- ____ (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa.
- CALASSO, Roberto (1988, 2013). J. Jordá (trad.), *Las bodas de Cadmio y Harmonía*. México, D.F.: Colofón/Anagrama.
- DE LUCAS, Javier (2012). *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- DICK, Philip K. (1968, 2020). M. Antón (trad.), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Ciudad de México: Minotauro.
- ____ (1974, 2017). Domingo Santos (trad.), *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*. México, D.F.: Minotauro.
- DIDEROT, Denis (1796, 2008). Félix de Azúa (trad.), *Jacques el fatalista*. Madrid: Punto de Lectura.
- DOUGLAS, Mary (1973). E. Simons (trad.), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. México, D.F.: Siglo XXI.
- GOLDBACH, Bernard. *Boceto de la máquina empleada en el test Voight-Kampff, la cual fue diseñada por Syd Mead*. Imagen digital. Test Voight-Kampff. Wikipedia, 19 de noviembre de 2008. [https://es.wikipedia.org/wiki/Test_Voight-Kampff#/media/Archivo:Smell_Fear_\(3043_373242\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Test_Voight-Kampff#/media/Archivo:Smell_Fear_(3043_373242).jpg) (Acceso: 9 de abril de 2021).
- HOYO CALLEJA, Javier del y VÁZQUEZ HOYS, Ana María (1990). «La Gorgona y su triple poder mágico (a la magia, la brujería y la superstición II)». *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 3, 117-182.
- Le charme discret de la bourgeoisie*. Dir. Luis Buñuel. 20th Century Fox, 1972. DVD.
- LIEHTSÉ (1980). «El ciervo escondido», J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 273-274.
- MONTERO AGÜERA, Idelfonso (1982). «San Francisco de Asís y símbolos animales», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 52, 103, 151-166.
- NABOKOV, Vladimir (1925). «A Guide to Berlin». *Berlino Magazine*, 27-28. <https://berlinomagazine.com/wp-content/uploads/2018/12/Nabokov-A-Guide-to-Berlin-1.pdf> (Acceso: 5 de abril de 2021).
- «Oclocracia» (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª edición. <https://dle.rae.es/oclocracia> (Acceso: 24 de mayo de 2021).
- PÉREZ CABALLERO, Jesús (2020). *Her. Personas, máquinas y derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- POZO FAJARNÉS, José Luis (2008). *Blade Runner. Veinte años antes, veinticinco años después (Orden político y sujeto moral en el cine de ciencia ficción)*, 1-42. <http://joseluispozo.com/BR.pdf>
- ____ (2016). «Ridley Scott no entendió ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?». *El Catablepas*, 169. <http://www.nodulo.org/ec/2016/n169p10.htm> (Acceso: 5 de abril de 2021).
- SACKS, Oliver (1985, 2016). J. M. Álvarez Flórez (trad.), *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. México, D.F.: Colofón/Anagrama.
- SÓFOCLES (1995). José María Lucas de Dios (trad.), «Édipo rey», *Áyax. Las Traquinias. Antígona. Edipo rey*. Madrid: Alianza Editorial, 225-292.
- SOSTRES, Salvador (25.7.2020). «Andrés Sánchez Magro: “Somos un pueblo mediocre y no leemos”». *ABC*. <https://archive.vn/vg3sk> (Acceso: 8 de abril de 2021).
- VILLAVICENCIO, Juan Carlos (2015). «Introducción», J. Teillier, *Nostalgia de la tierra*. Madrid: Cátedra, 9-112.

Hacia la consecución de un espacio propio: la aplicación de la perspectiva de género en el ámbito de lo no mimético



Sandra García Rodríguez
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

© Sandra García Rodríguez, 2021



Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista

Edición de Cristina Jurado y Lola Robles
Bilbao: Consonni, 2021
192 pp.

La imaginación es una de las principales características de los seres humanos, es la capacidad que albergamos para crear mentalmente otras realidades, mundos y alternativas. De hecho, la Real Academia Española (RAE) la define como «facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales» (Real Academia Española, s.f., definición 1). Sin imaginación nos resignaríamos, pues cualquier propuesta de solución ante escollos de la vida real ha de pasar por un proceso imaginativo. Si no pudiéramos especular, jamás optaríamos a desarrollar otro sistema capaz de regir nuestra sociedad, no sabríamos cómo plantearlo, puesto que no llegaríamos si quiera a pensarlo; la humanidad nunca hubiera avanzado. No nos cuestionaríamos el porqué de ciertos constructos sociales que tenemos interiorizados y que nadie nos explica. Sin imaginación no seríamos libres ni entenderíamos lo que significa serlo.

La literatura no mimética es una herramienta favorable para canalizar esta «facultad del alma», es un terreno que abraza cualquier circunstancia o contexto. Se trata del resultado del cuestionamiento

Hacia la consecución de un espacio propio: la aplicación de la perspectiva de género en el ámbito de lo no mimético

to sobre nuestra realidad, que conlleva la propuesta de otros sistemas, otras leyes. A pesar de que esto pueda tergiversarse y concebirse como banal (prejuicio que suele acompañar a este tipo de literatura) por «alejarse» de nuestro mundo, lo no-mimético nos ofrece otros ángulos desde los que contemplarnos, a nosotros, a nuestras ideas, comportamientos y normas. La evasión proporciona un distanciamiento que desata el replanteamiento de nuestros modelos, por lo que es un instrumento útil para aplicarlo a la remodelación de cualquier aspecto que consideremos cuestionable. Esta es una de las principales ideas recogidas en la obra editada por Cristina Jurado y Lola Robles, *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*.

Este volumen está compuesto por ensayos sobre literatura no mimética abordados con perspectiva de género, un tipo de estudio analítico propio de los estudios de género, que persiguen objetivos feministas. La meta es la transformación del sistema en uno más justo tanto para las mujeres como para los varones. Una de las formas de realizarlo es a través de estudios como los que se recogen en este libro, que trata de cubrir el vacío existente en cuanto a nombres y estudios de mujeres en la historia de la literatura. Las autoras habían iniciado este camino con la publicación de la antología *Infiltradas* en 2019, compuesta por diecinueve ensayos ganadores del premio Ignotus al Mejor Libro de Ensayo, otorgado en 2020 por Pórtico, la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT), así como del Premio Guillermo de Baserville en 2019 al Mejor Libro de No Ficción. En *Hijas del futuro* presentan una versión revisada y actualizada que ha terminado de imprimirse en junio de 2021 y que está gozando de buena acogida.

Tal y como expone Cristina Jurado, uno de los principales objetivos de las autoras es la potenciación de una conversación entre mujeres para lograr ostentar derechos plenos en todos los ámbitos, específicamente en la literatura de ciencia ficción, fantasía y terror. Interesa estimular la investigación y debate sobre la posición de las mujeres en la literatura no realista, tanto en el papel de autora como de lectora o personaje. El carácter del libro es divulgativo, de forma que invita a cualquiera a unirse a dicha conversación a través de la exposición de bases teóricas sobre estudios de género aplicados al análisis literario y de eficaces explicaciones sobre debates actuales al respecto. Todas las autoras consiguen colocar a las/los lectoras/es en una cómoda posición para comprender sus propuestas y argumentos.

De esta forma, el primer ensayo, por Lola Robles, responde a un trabajo de síntesis y divulgación de conceptos básicos de teoría literaria (como «género literario», la «literatura de género» o el «horizonte de expectativas»), así como distingue entre lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción, cuyas fronteras a veces se confunden. Por otro lado, explica qué es la «perspectiva de género», los «estudios de género», el «género sexual», el «patriarcado» y el «machismo» para desarrollar en qué consiste el trabajo de la crítica literaria feminista. Incluye, al final, una adenda acerca de la polémica «cultura de la cancelación», dotando a su ensayo de más actualidad si cabe, pues es una tendencia surgida en los últimos años a través de las redes y que puede tornarse peligrosa. La introducción y desambiguación de conceptos que se utilizan de manera (generalmente) inconsciente es una ardua labor que Robles desentraña correctamente y que supone un buen arranque para la obra.

Continúa Layla Martínez, que revisa

Hacia la consecución de un espacio propio: la aplicación de la perspectiva de género en el ámbito de lo no mimético

los antecedentes de ciencia ficción escrita por mujeres en los siglos XVII y XIX. Ofrece una enumeración de nombres y títulos pertinentes y desarrolla extensamente los casos de Margaret Cavendish (primera mujer británica en firmar una novela con su propio nombre) y de Mary Shelley (iniciadora de un nuevo género literario con la creación de *Frankenstein*). Además, es constante la ampliación bibliográfica sobre autoras que ofrece, aspecto aplicable a todos los ensayos de *Hijas del futuro*.

Por otro lado, Inés Arias de Reyna introduce el tema del lenguaje inclusivo en la literatura, ofreciendo una lección sobre cómo puede adaptarse de manera natural en el discurso a través de ciertas estrategias. Aporta contraargumentos acerca de la cuestión estética de la inclusividad en el lenguaje literario a través de varios ejemplos. Plantea, por tanto, soluciones que llevan a una mayor visibilidad, pues «lo que no se nombra no existe» y la principal finalidad del lenguaje inclusivo es, precisamente, dar voz.

Prosiguen análisis como el de Loli Molina Muñoz, que se centra en las identidades de género en cuatro interesantes obras a través de las cuales se amplía este campo de representación. Se crean espacios donde el binomio hombre/mujer colindante con el prototipo de masculinidad/feminidad no tiene por qué cumplirse. En definitiva, las obras analizadas ofrecen alternativas, incluyendo personajes sexualmente ambiguos que buscan su identidad, aspecto central también en el ensayo de Andrea Vega acerca del reflejo identitario de las mujeres latinoamericanas en la literatura imaginativa. Esta pone en relieve la ferviente crítica hacia sucesos ocurridos en nuestro mundo que puede realizarse a través de la literatura no realista. Concretamente, se centra en la violencia sexual ejercida por los con-

quistadores en época colombina y en los feminicidios diarios actuales, para lo que hace uso de la dura imagen de mujeres a las que queman vivas. Lo expresa a través del análisis de tres obras, otro ejemplo de cómo incluir la perspectiva de género en lo no mimético.

Por otro lado, C.B. Estruch nos acerca al afrofuturismo, corriente a través de la cual se facilita la expresión de experiencias de autoras que relatan otro tipo de situaciones y discriminaciones, resaltando el mensaje de que unidas somos más fuertes. Estruch diferencia y describe tanto el afrofuturismo de Estados Unidos y del Caribe como del futurismo en África.

A continuación, Carmen Romero Lorenzo introduce los estudios de interseccionalidad para realizar el análisis de la novela *Penélope y las doce criadas* (*The Penelopiad*, 2005), de Margaret Atwood, centrándose en tres puntos: raza, clase y género (identitario). De esta forma destaca la utilización de la estructura y del argumento de la obra para la reformulación del personaje de Penélope, que subvierte, así como del coro de las criadas. Dota a estos personajes femeninos de voz, uno de los principales objetivos de la crítica literaria femenina.

Elisa McCausland resalta la gentrificación que está sufriendo el género de la ciencia ficción, pues se están revalorizando elementos que antes se consideraban marginales. La autora expresa que «los géneros menos valorados se revelan como los más políticos: solo en las obras capaces de violentar, de reformular los consensos en torno a lo que llamamos realidad, encontramos posibles futuros» (McCausland, 2021: 142). McCausland se centra en este ensayo en autoras de ficción y género en el cómic del siglo XXI.

Otro interesante término que se expone, desarrolla y discute en este volumen es el de *Mary Sue*, en el ensayo de Enerio

Hacia la consecución de un espacio propio: la aplicación de la perspectiva de género en el ámbito de lo no mimético

Dima. Esta explora los orígenes y el devenir de un término creado por un grupo de fans de *Star Treck*. El concepto comenzó a utilizarse en referencia a un tipo de personaje femenino inverosímil y formulario que aparecía en las historias de esta saga y ha terminado aplicándose a cualquier papel protagonista femenino. Es decir, se ha convertido en otra herramienta misógina para desprestigiar roles femeninos que no cumplen con los arquetipos que aparecen en literatura.

El último ensayo que forma esta colección es el de Maielis González, que versa sobre el origen y desarrollo de la ciencia ficción hispanoamericana, sobre los contactos con la anglófona, de la llamada «pos ciencia ficción» y de los géneros narrativos híbridos que se van formando en el campo. Subraya la frecuente posición de los *borderliners*, de autores y obras en los límites de una categoría u otra y del derrumbamiento de barreras que esto supone y que tanto se identifica con los objetivos feministas.

Por tanto, a modo de conclusión, reitero que el tratar lo no-mimético como un espejo crítico de nuestra sociedad contribuye al cambio. Podemos inventar otra realidad que nos ayude a cuestionarnos el porqué de la nuestra. En nuestro mundo la cultura patriarcal sigue siendo la hegemónica, y estas autoras han sabido reconocerlo, exponerlo y argumentarlo, por lo que han comenzado un llamamiento

para el cambio. Resalto las palabras de Jurado: «somos hijas de aquellas mujeres que antes que nosotras han luchado por alcanzar la igualdad de derechos y oportunidades, y somos *hijas del futuro* porque reclamamos el tiempo venidero como un espacio propio en el que las voces de todas se oigan» (Jurado, 2021: 14). Luchemos por ese futuro y utilicemos la imaginación para llevarlo a cabo.

Obras citadas

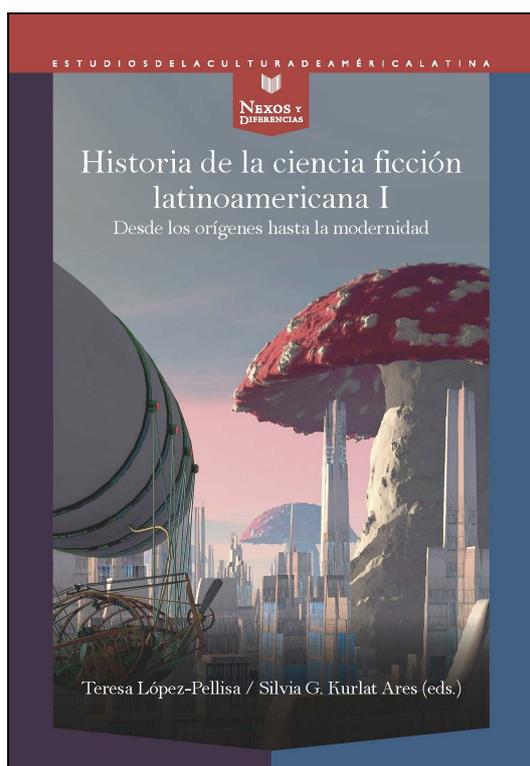
- JURADO, Cristina. (2021). «Introducción», C. Jurado y L. Robles (eds.), *Hijas del Futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*. Bilbao: Consonni, 13-19.
- McCAUSLAND, Elisa. (2021). «Viñetas de otros mundos: autoras de ciencia ficción y géneros literarios afines en el cómic del siglo XXI», C. Jurado, y L. Robles (eds.), *Hijas del Futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*. Bilbao: Consonni, 141-151.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Imaginación. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/imaginaci%C3%B3n?m=form> (Acceso: 18 de octubre de 2021).

Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la *ciencia ficción*



Mariano Martín Rodríguez
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

© Mariano Martín Rodríguez, 2021



Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad

Edición y dirección de Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares

Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2020

507 pp.

A la hora de escribir historia de la literatura, existe una costumbre académica que, sin limitarse a España, ha tenido ahí un fructífero desarrollo. Se trata de la realización de volúmenes colectivos dedicados a la literatura en una lengua en su conjunto o limitada a determinadas clases de aquella. Tales volúmenes se componen de capítulos monográficos dedicados a un aspecto o período cronológico de esa historia escritos por especialistas reconocidos en la materia. Como son las personas que, en principio, más saben del tema quienes escriben de él, el resultado rara vez decepciona. A diferencia de las historias escritas por una única persona, que adolecen ineluctablemente de las lagunas de sus conocimientos y, lo que es tal vez peor, de sus prejuicios en método e ideas, las historias colectivas permiten que cada colaborador aporte los resultados más sólidos de su investigación especializada, al tiempo que la necesidad de armonizar los capítulos contribuye a difuminar aquello que la influencia de la idiosincrasia personal podría haber hecho más discutible desde el punto de vista del conocimiento histórico documentado. Por otra parte, la autoría múltiple también presenta riesgos. No todos los colaboradores tienen el mismo grado de conocimiento de su materia o el mismo rigor académico a la hora



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

de tratarla. Sin embargo, es un peligro fácil de conjurar si quien edita científicamente el volumen actúa para nivelarlo hacia arriba o, incluso, lo complementa con colaboraciones propias que colmen posibles lagunas.

El valor de este método de historiar la literatura ha quedado demostrado últimamente gracias a algunos libros españoles que permanecerán sin duda como obras imprescindibles de consulta. Entre los ejemplos más claros de ello cabe mencionar dos volúmenes complementarios y procedentes del mismo grupo de investigación dedicados respectivamente a la ficción fantástica y a la científica en todos sus medios, no solo la literatura, y ambos publicados por la editorial académica hispano-alemana Iberoamericana-Vervuert. El primero, editado por David Roas, se titula *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea* (1900-2015) (1917) y el segundo, editado por Teresa López-Pellisa, *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018). Ambos se beneficiaron indudablemente de la existencia de bastantes estudiosos de esos dos tipos de ficción en la Hispanística peninsular, quienes habían ido publicando en las últimas décadas un buen número de ensayos dedicados a diferentes aspectos o tiempos de la literatura fantástica y fictocientífica española. Esta labor previa sirvió de base a los panoramas colectivos y globales que hacen de aquellos dos libros verdaderos hitos académicos, y no solo en España¹. En cambio, el siguiente li-

bro de la serie, *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*, también (co)editado por López-Pellisa y concebido como un proyecto complementario a la historia de la ciencia ficción española. Este nuevo libro dedicado a la ciencia ficción en la hispanoesfera² americana³ sufría, en compa-

angloamericanas. Conociendo lo reacios que son los investigadores de la francoesfera a mencionar nada que no sea propio o que no proceda de la angloesfera como cultura hoy hegemónica, se trata de un indicio muy claro del valor del libro español así recomendado.

² A falta de un término más exacto, procede pedir disculpas por anticipado por utilizar un término derivado de Hispania, la denominación latina de las provincias de la Península Ibérica pertenecientes al Imperio Romano (*Imperium Romanum*). Al hablar de hispano (hispanoesfera, Hispanoamérica y sus derivados, etc.), el término se limita a la cultura en lengua castellana, esto es, la lengua originaria de Castilla que evolucionó en esa región hasta alcanzar su norma lingüística propia, por lo que es preferible denominarla así en vez de *española*, puesto que existen otras lenguas españolas también normalizadas que no son el castellano. Sin embargo, tratándose de Hispania, habría que incluir también el portugués, tanto europeo como de ultramar, de modo que Hispanoamérica debería abarcar Brasil. A este respecto, tampoco Iberoamérica sería admisible en rigor, ya que nunca hubo una provincia de Iberia en la historia y los pueblos prerromanos de lengua o lenguas ibéricas ocupaban tan solo una pequeña parte de la península europea a la que dieron nombre. Por ser más amplio, y porque el castellano es una lengua derivada del latín, parece preferible el término de Latinoamérica que propusieron algunos pensadores criollos de la América castellano-parlante recién independizada y abrazaron con entusiasmo los invasores franceses de México enviados por Napoleón III desde su corte imperial de París y luego derrotados, salvo en lo que se refiere a aquella denominación. Esta se ha ido luego limitando a la América de lengua

¹ El número monográfico dedicado al teatro de la revista académica francesa sobre ciencia ficción *Res Futurae* indica en su selecta bibliografía los tres capítulos dedicados a la producción dramática fictocientífica del libro español editado por López-Pellisa, y se trata de las únicas entradas que no son francesas o



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

castellana, como si no hubiera muchos millones de americanos que hablan otras lenguas derivadas de latín como lo son el portugués (Brasil) y el francés (Quebec y otras regiones de Canadá, islas antillanas colonizadas por Francia o independizadas de este país, Guayana). Excluir esos de Latinoamérica a todos esos millones de personas parece histórica y culturalmente ofensivo. ¿Cómo se puede decir que no son latinos los quebequeses francófonos, que descienden directamente en su inmensa mayoría de ciudadanos romanos de Galla (todos los galorromanos, igual que los hispanorromanos lo eran desde la *Constitutio Antoniniana* del año 212), y decirlo de los descendientes, por ejemplo, de los súbditos de Moctezuma o Atahualpa? Análogamente, acaso también sea ofensivo para los millones de indígenas y sus descendientes, así como para los afrodescendientes, llamarlos *latinos*, cuando solo quienes los subyugaron y explotaron como esclavos fueron *latinos*, en el sentido de hablantes europeos de lenguas derivadas del latín y descendientes en su mayoría de ciudadanos romanos, aunque en puridad, solo sean *latinos* los habitantes de la región itálica del Lacio, cuya capital era y es Roma. Si nos limitamos al criterio lingüístico, no son latinoamericanos únicamente aquellos americanos que hablen y escriban habitualmente en castellano, sino que los son todos quienes lo hagan en cualquier lengua derivada del latín, y más concretamente el portugués y el francés. En realidad, estos últimos también son latinoamericanos y todo estudio que lleve ese adjetivo debería tratar también de ellos. Por eso, induce a confusión que el libro que nos ocupa no lo haga, máxime si consideramos que, en el período considerado, hubo una rica producción fictocientífica en Brasil y, en menor medida, en el Canadá francófono. El libro debería haberse llamado *Historia de la ciencia ficción americana en castellano* para su título correspondiera verdaderamente a su contenido, ya de por sí muy rico. Sería deseable que un volumen ulterior ofreciera a ofrecer lo que falta de lo prometido en el título actual del libro, esto es, unos capítulos dedicados a Brasil, Cana-

ración con el español, un problema de partida muy difícil de resolver, a saber, la desigualdad de la investigación sobre la ciencia ficción según los países. Si el tesón de investigadores de base como Carlos Abraham o la coeditora del volumen, Silvia G. Kurlat Ares, ha permitido que se conozca mejor la riqueza de la ciencia ficción temprana de la República Argentina, el proyecto se enfrentaba a la práctica inexistencia de bibliografía sobre el particular en algunos países, de manera que los capítulos correspondientes del libro no constituyen el resultado de una labor previa, sino que aportan las bases necesarias para cualquier investigación futura. Desde este punto de vista, se trata de trabajos pioneros que realzan la utilidad del volumen y que tienden a confirmar, además, algunas de sus enseñanzas principales, a saber: la ciencia ficción en castellano era, al igual que la peninsular ibérica en el mismo idioma, mucho más rica y variada de lo que haría pensar su práctica ausencia en las historias nacionales de la literatura a ambos lados del Atlántico. Además, no se trata en general de obras literariamente deficientes.

En muchos casos, los autores cuyos textos se comentan pertenecen al canon de la literatura latinoamericana en castellano, y tales autores no dieron muestras de un compromiso literario menor en sus

dá, Haití y las regiones americanas que siguen formando parte de la República Francesa.

³ No se tiene en cuenta en el libro la ciencia ficción escrita en castellano en otros continentes, sobre todo en África (Canarias) y Asia (Filipinas), si bien aquella parece haber tenido ha tenido escaso desarrollo en ambas regiones, que sepamos. En Canarias merecen recuerdo algunas ficciones de Pedro Lezcano (por ejemplo, el curioso «Manifiesto vegetalista», publicado en 1968) y, en Filipinas, la novela *La creación* (1959), de Mariano de la Rosa.



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

obras que presentan las características de lo que luego se denominaría ciencia ficción. Muy al contrario, al igual que demostró el libro similar dedicado a la ciencia ficción española, Leopoldo Lugones y muchos otros escribieron con el mismo cuidado estilístico y estructural que sus obras *realistas* aquellas ficciones cuyas que ambientaron en un futuro racionalmente especulado o en las que desempeña una función fundamental un *novum* o innovación imaginaria de carácter científico o tecnológico. También hubo escritores menos dotados que produjeron pálidas imitaciones de la novela científica (*scientific romance*) inglesa o del maravilloso científico (*merveilleux scientifique*) francés, pero ¿acaso no fueron también legión quienes hicieron eso mismo en el marco de los tipos de ficción sancionados *a priori* como canónicos por la tradición literaria, tales como la narrativa de costumbres o la psicológica? La propia inexistencia en la hispanoesfera de una etiqueta universal para la ciencia ficción es indicio de una realidad socioliteraria que no distinguía, ni en la creación ni en la recepción, modos de ficción que fueran altos o bajos por sus temas o planteamientos. La literatura era entonces una sola, y así se consumía y juzgaba. Aunque solo fuera por eso, este libro merecería contribuir al sueño de una historia de la literatura (y de la ficción audiovisual) en castellano que no excluya, como sigue haciéndolo, su amplio y nutrido campo fictocientífico, al menos en el período más temprano considerado en este primer volumen, cuyas fronteras, con todo, son vagas. Se entiende que abarca «hasta la modernidad», incluida esta.

El propio término de *modernidad* es, de por sí, bastante impreciso. Puede, referirse a la modernidad histórica derivada de la conciencia de un tiempo en constante cambio gracias al desarrollo tecnológico

y sus consecuencias sociales, frente al estatismo anterior a la Revolución Industrial. Puede referirse a un universo estético de contornos cronológicos variables, entre el Romanticismo y la Posmodernidad. Es a esta clase de *modernidad* la que marca los límites cronológicos finales de cada capítulo del libro, que varían bastante según los países, desde 1936 (Colombia) hasta 1988 (Uruguay). Podría pensarse que esas fechas límite corresponden a hitos de la implantación nacional de una *ciencia ficción* propiamente dicha, con su nombre propio y su institucionalidad paralela, a consecuencia de la influencia cultural neocolonial de la angloesfera, triunfante desde al menos la década de 1950 en el ámbito de la ciencia ficción. Sin embargo, no se desprende claramente de los diferentes estudios del libro cuáles son los criterios cronológicos adoptados. Parece que cada colaborador ha disfrutado de plena libertad para decidirlos. Esto podría haber ido en detrimento de la consistencia del libro, pero no hay que olvidar que, al haberse optado por el criterio nacional para su división en capítulos, eso obligaba a tener en cuenta las muy diversas condiciones culturales de cada Estado y región. La historia aún no corría igual de deprisa en todas partes. Las divergencias parecen, pues, justificadas. En cambio, menos lo parecen las existentes entre unos países y otros en el sumario del volumen.

Aparte de la división excepcional de la ciencia ficción argentina en dos capítulos, tal vez por su riqueza (aunque en México no lo es menos, y solo ha merecido uno), no se entiende muy bien porqué se han agrupado todos los países centroamericanos en un único capítulo, pese a las diferencias abismales en las condiciones sociales y culturales entre países como Costa Rica y Guatemala, por ejemplo, lo que se refleja necesariamente en su cien-



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

cia ficción. Tampoco se entiende demasiado el motivo de que sí tengan capítulo propio países como Bolivia o Paraguay, que se podrían haber agrupado con Perú y Argentina, respectivamente. Puesto que la ciencia ficción en aquellos dos países enclavados fue bastante pobre, que sepamos a juzgar por lo investigado hasta ahora, los capítulos correspondientes han de sacar de donde no hay y considerar obras dudosamente fictocientíficas o, incluso, escritas por extranjeros como el español (o rioplatense por adopción) Rafael Barrett. En otros casos, la injusticia que supone dedicar prácticamente el mismo espacio a países con una producción fictocientífica abundante ya entonces y a otros donde es mucho más pobre se compensa mediante el hecho de que estos últimos revelan mayor cantidad de títulos injustamente olvidados, gracias a la gran labor de investigación literaria básica realizada con vistas a la redacción de los capítulos correspondientes, mientras que la ciencia ficción de Argentina o México, por ejemplo, ya era más conocida antes de este libro, habiéndose reeditado incluso varias de sus obras. No obstante, cada capítulo es una fuente de gratas sorpresas.

El primero, dedicado a América Central y firmado por Iván Molina Jiménez, constituye un estudio muy sólido documental y bien estructurado de una región que, por su escasa vertebración industrial en la época considerada (1896-1951), se habría creído poco fértil para una literatura normalmente muy relacionada con el desarrollo científico y tecnológico. Sin embargo, las élites de los países estaban muy desligadas de las difíciles condiciones socioeconómicas de las poblaciones respectivas y se consideraban parte de una clase alta internacional que sostenía las literaturas con un público minoritario, como lo era la ficción utópica y cien-

tífica en aquel tiempo. Por eso no es de extrañar que la ciencia ficción centroamericana temprana se hiciera eco de los grandes temas internacionales de la ciencia ficción, y que lo hiciera sin complejos y a menudo de forma muy creativa, como es el caso, por ejemplo, de las novelas utópicas del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. Sin embargo, la existencia de varias novelas de anticipación política contra el expansionismo estadounidense, sobre todo en Costa Rica, indica que tampoco se desatendieron los intereses centroamericanos propios, de manera que apareció así una interesantísima rama del popularísimo género contemporáneo de las guerras futuras que, a diferencia de la mayoría de sus manifestaciones europeas y norteamericanas, no adolecía de imperialismo. El autor del capítulo así lo explica con rigor y amenidad en un estudio ejemplar, en el que no se aprecia más lunar que la omisión de la producción fictocientífica, relativamente amplia, de un clásico moderno indiscutible como el salvadoreño Álvaro Menén Desleal.

El orden alfabético nos conduce a continuación a Argentina. El primero de los capítulos dedicados a la ciencia ficción de este país es obra de Soledad Quereilhac y abarca el período comprendido entre 1816 y 1930. Su extensión y estructura se parecen a las del capítulo anterior, con el que comparte rigor metodológico e historiográfico. También se divide en varias secciones según el planteamiento temático de las especulaciones ficticias comentadas, cuyo orden obedece asimismo a la sucesión histórica de su boga en el país. La fase de construcción del nuevo Estado se acompañó de utopías, en general más interesantes desde el punto de vista político que del literario. Su consolidación en la segunda mitad del siglo XIX coincidió, sin duda no casualmente, con el apogeo de la



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

cosmovisión positivista y su correlato evolucionista entre los intelectuales, que enriqueció la ciencia ficción con numerosas obras inspiradas de forma más o menos crítica por las corrientes intelectuales europeas de aquel tiempo, incluido el espiritismo. La obra de Eduardo L. Holmberg se destaca justamente, pero la investigadora menciona muchas otras obras interesantes, comentándolas con tino. A continuación, el auge del ocultismo en la Europa decadentista tuvo gran eco en Argentina y, gracias al genio literario de Leopoldo Lugones, ofreció obras maestras universales (a juzgar por sus muchas traducciones), como las que componen su volumen de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906). También se reconoce la aportación de Horacio Quiroga, especialmente en relación con la «fotogenia como hipótesis científico-ocultista» (p. 78), un tema llamado a brillar en la América castellana más que en ningún otro sitio (piénsese, por ejemplo, en Clemente Palma y Adolfo Bioy Casares). Otros méritos de este capítulo es que su autora no olvida que Argentina fue donde escribieron y publicaron su obra fictocientífica autores de otros países, con lo que se indica con razón su centralidad en la historia del género para toda la hispanoesfera, especialmente en las décadas en que el gran desarrollo económico y humano del país estuvo acompañado del auge de la divulgación y de la ficción científicas.

El protagonismo social y, en menor medida, literario de la ciencia hasta 1930 recayó bruscamente a partir de ese año, según se desprende del estudio hecho por Silvia G. Kurlat Ares de la ciencia ficción entre esa fecha y 1979. Son los que denomina «años invisibles» en el título del capítulo. La indistinción anterior en la práctica y la consideración literarias entre ficción científica y de otro tipo se mantuvo

entre determinados autores, por ejemplo, en Adolfo Bioy Casares, pero también se produjo en Argentina el fenómeno, iniciado en los Estados Unidos, de institucionalización paralela de la ciencia ficción, con sus propias instancias de edición y legitimación fuera de los círculos de la literatura llamada general. La estudiosa describe muy bien la complejidad de las relaciones entre esta ciencia ficción y el canon cultural más amplio, gracias a la calidad de creadores relegados en teoría al gueto de la *paraliteratura*, tales como el guionista de historietas Hestor G. Oesterheld y la narradora Angélica Gorodischer. Así se fue subsanando la invisibilidad cultural de la ciencia ficción argentina, una invisibilidad que hoy puede resultar incomprensible dado el hecho de que Argentina fue uno de los escasos países del mundo capaces de competir creativamente y en número y variedad de iniciativas (revistas especializadas, historietas, etc.) con la abrumadora ciencia ficción angloamericana.

La «Ciencia ficción boliviana» propiamente dicha parece ser muy pobre, al menos en la época (1864-1967) objeto del capítulo correspondiente, escrito por Giovanna Rivero. No obstante, esto no justifica que se dedique tanta atención y espacio a diversas obras cuya clasificación en la ciencia ficción es más que dudosa. Traer a colación las teorías de Darko Suvin para hablar de cosas como una «utopía íntima en la interioridad carnal del sujeto» (p. 144) es ajena a cualquier lectura rigurosa de aquellas teorías y tan solo sugiere que por ciencia ficción se entiende aquí prácticamente cualquier cosa. Desde este punto de vista, este capítulo es mucho menos útil para conocer su objeto que la entrada dedicada a Bolivia en *The Encyclopedia of Science Fiction* (<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bolivia>).



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

El capítulo dedicado a la ciencia ficción en Chile entre 1877 y 1973, obra de Macarena Areco Morales, aporta, en cambio, una gran cantidad de información histórica, adecuadamente presentada mediante un logrado equilibrio entre lo temático y lo cronológico. Utopías, anticipaciones políticas, especulaciones optimistas o admonitorias sobre la tecnología, viajes especiales, distopías e historias medioambientales constituyen algunos de los apartados en que la autora divide la ciencia ficción de aquel país, dedicando a las distintas obras que las componen unos análisis muy ponderados que combinan lo literario y lo sociológico, de forma que los lectores se pueden hacer perfecta idea de lo que mucho que aportó Chile a la ciencia ficción hispánica. Además, presta atención a dos modalidades que allí tuvieron un auge relativamente mayor que en otros sitios, a saber: la narrativa sobre civilizaciones perdidas como la Atlántida o supervivientes en enclaves aislados del mundo, como la legendaria Ciudad de los Césares, y la «ciencia ficción religiosa» (p. 176), generalmente contraria a la secularización contemporánea. La atención concedida a esta ciencia ficción conservadora contrasta con el silencio que rodea en el libro a fenómenos similares en otros países, como la vecina Argentina. El capítulo dedicado a Chile no sufre de los prejuicios ideológicos de otros y por eso cabe calificarlo de uno de los más completos e históricamente rigurosos de todo el libro.

La intemperancia ideológica es, en cambio, uno de los defectos que se podrían señalar en el capítulo dedicado a la ciencia ficción colombiana entre 1876 y 1936, cuya autoría corresponde a Campo Ricardo Burgos López. Este analiza por extenso y con fineza las escasas narraciones clasificables en la ciencia ficción en sentido amplio que vieron la luz en ese período,

generalmente obra de autores no demasiado dotados para la literatura salvo José Félix Fuenmayor, en un período muy breve (el de entreguerras mundiales) y curiosamente en una sola ciudad, la caribeña de Barranquilla, que así se convirtió insospechadamente en un centro de producción fictocientífica. Este buen examen de historia literaria se ve desequilibrado por la atención desmesurada que se concede en el capítulo a las diferentes doctrinas políticas cuyo auge se fue sucediendo en Colombia, en general para desgracia de los colombianos, a la vista de la violencia política que asola el país prácticamente desde su independencia. Tal repaso se justificaría por el deseo de explicar la ideología de las obras, una ideología que no debería constituir, por lo demás, un criterio de valor o interés literarios. Lo que no se justifica son determinadas críticas como la condena de que un libro haga «gala de una hispanofilia que es, por momentos, alarmante» (p. 202). Uno se pregunta qué hay de alarmante en la hispanofilia. Si acaso lo alarmantes serían las fobias, entre otras la hispanofobia de la que hace gala el autor de este capítulo, afortunadamente una lamentable excepción en este bien templado volumen.

El problema señalado arriba derivado de la pobreza cuantitativa de la ciencia ficción en determinados países en sus inicios lo soluciona ejemplarmente Emily A. Maguire en el capítulo dedicada a la cubana hasta 1938. Como son escasas las obras de autores cubanos que podrían considerarse especulativas en aquel período⁴, su presentación es muy extensa y

⁴ La estudiosa no tiene en cuenta la obra de autores españoles afincados en Cuba, por ejemplo, Adrián del Valle, autor de *Los diablos amarillos* (1912), una de las escasas novelas en castellano sobre el *peligro amarillo*. Tam-



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

pertinente. Esta pertinencia alcanza al examen equilibrado y metódicamente impecable de las dudas que suscitaría, por ejemplo, la adscripción genérica de *En busca del eslabón* (1875), de Francisco Calcagno, cuyos protagonistas buscan denodadamente un *novum* (el mentado eslabón perdido entre primates y homínidos), pero sin encontrarlo, de manera que esa novela se lee como una gustosa parodia de la novela de aventuras exóticas del modelo verniano. Sea o no clasificable en la ciencia ficción aquella u otras obras comentadas (por ejemplo, la xenoficción mirmecológica «Aventura de las hormigas», de Esteban Borrero Echevarría⁵), la calidad de su análisis literario confiere gran interés, con todo, a este capítulo.

El dedicado a la ciencia ficción ecuatoriana entre 1839 y 1948, escrito por Iván Rodrigo-Mendizábal, es uno de los que aportan más conocimientos nuevos. De gran extensión, lo sostienen una erudición sin fallas y una capacidad expositiva y analítica sobresalientes. Si bien en casi todos los capítulos se señala la existencia de obras fictocientíficas prácticamente desconocidas antes, es en este donde una investigación básica amplia y sostenida ha permitido a su autor revelar una riqueza de la ficción especulativa ecuatoriana que muchos ni sospechábamos, y que la convierte a partir de ahora en una de las principales de América al menos en términos cuantitativos. Entre los numero-

sísimos textos mencionados no parecen encontrarse obras destacables a escala continental, pero tal vez esta carencia no lo sea realmente. Si la ciencia ficción de Lugones y la de Bioy Casares han entrado merecidamente en el canon literario, ambas se benefician de una considerable atención crítica desde hace décadas, mientras que este fundamental capítulo de Rodrigo-Mendizábal tiene carácter pionero. Señala lo mucho que hay y despierta la curiosidad mediante sus breves y sugestivas descripciones del contenido de muchos cuentos, un contenido que parece a menudo original y apasionante desde el punto de vista especulativo. Sería deseable que se pusieran al alcance de otros estudiosos mediante reediciones. Muchos de ellos aparecieron en la prensa y resultan a menudo difíciles de consultar, especialmente desde el extranjero. El estudioso también ha consultado ediciones raras, en una labor imprescindible que otros investigadores internacionales en la materia deberían imitar. Es posible que los países que, hoy por hoy, parecen haber tenido por entonces una ciencia ficción pobre se encuentren en la situación de Ecuador: solo les haría falta una investigación documental básica tan amplia como la acometida por Rodrigo-Mendizábal. Este no excluyó de su investigación los libros de poesía, y su decisión se ha traducido en el hallazgo de una gran cantidad de poemas especulativos y fictocientíficos que hacen de Ecuador una verdadera potencia en el género. Esto no es de extrañar, por otra parte, si se piensa que un poeta ecuatoriano canónico como Jorge Carrera Andrade escribió no pocos poemas de esas características, de los cuales Rodrigo-Mendizábal cita unos cuantos publicados en el período acotado del estudio. Algún otro posterior, como el utópico «Aurosia» *Hombre planetario* (1957), eran conocidos,

poco considera la ciencia ficción de escritores cubanos que desarrollaron su carrera literaria en España, como Alfonso Hernández Catá, al que sí se prestó atención en el volumen dedicado a la ciencia ficción española.

⁵ Este fue autor también de «El ciervo encantado», que es el primer cuento de ambiente prehistórico no local, que sepamos, de las literaturas de América en lengua castellana.



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

pero no lo era prácticamente la producción poética especulativa del Modernismo y el Vanguardismo ecuatorianos. La fusión de poesía, ciencia y especulación que ilustran debió de ser común en otras partes de la hispanoesfera americana, pero tan solo este trabajo saca a la luz.

Una excepción es la lírica especulativa del poeta modernista Amado Nervo, que se ha reeditado y que menciona oportunamente Miguel Ángel Fernández Delgado en el capítulo dedicado a la ciencia ficción mexicana hasta 1960. No obstante, presta más atención, y justificadamente, a los valiosos cuentos fictocientíficos de aquel, tal vez los únicos que pueden rivalizar literariamente con los de Lugones. El resto del capítulo es una amplia y muy informativa exposición de la literatura mexicana de ciencia ficción desde el inicio en 1810 del proceso independentista, siguiendo una ordenación generalmente cronológica de su historia, desde las primeras utopías hasta la modernización «bajo la sombra estadounidense» (p. 291), coincidente con una importación y emulación masivas de la *science fiction* como fenómeno paralelo a la literatura general, como ya vimos que estaba ocurriendo por la misma época en Argentina, aunque con la diferencia fundamental que la cuentística de escritores no especializados prestigiosos, como Juan José Arreola, Carlos Fuentes o Antonio Castro Leal prolongó la sólida tradición mexicana de indistinción en la práctica literaria de los diversos modos de ficción, gracias a la cual la escritura de al menos de un relato de ciencia ficción era común entre los miembros de la república literaria mexicana. Ni Nervo, ni Martín Luis Guzmán ni muchos otros descuidaron sus exigencias estilísticas y conceptuales al escribirlos, y de ahí la alta calidad literaria general de la ciencia ficción mexicana, la cual queda bien explicada en este útil repaso histórico.

Solo echaríamos en falta la división de este capítulo en dos a fin de haber podido profundizar en mayor medida en la producción fictocientífica del país e, idealmente, ampliar su documentación. Un único capítulo, aunque sea tan bien pergeñado como este, se queda estrecho.

En cambio, se queda más que ancho el dedicado a Paraguay (1811-1953), del que solo se puede decir que su autor, Hebert Benítez Pezzolano, bastante hizo con salir bien airoso de la empresa de escribir sobre algo prácticamente inexistente: el mismo autor afirma que la primera novela de ciencia ficción es de 1974.

El capítulo sobre Perú, cuyo límite cronológico es 1959, es obra de un conocido investigador de la ciencia ficción de ese país, Elton Honores Vásquez, quien ha publicado varios libros sobre el tema. Como era de esperar dados sus antecedentes, este capítulo adopta al principio una estructura de exposición histórica por orden cronológico, por la cual se presentan las principales obras y tendencias de la ciencia ficción peruana en su contexto, haciendo hincapié justamente en la historia literaria, desde el período de formación en el Modernismo, con la figura principal de Clemente Palma y sus relatos apocalípticos, hasta llegar a la década de 1950, pasando por la vanguardia y sus experimentalismos varios, también en el ámbito fictocientífico. En esta presentación histórica se presta atención sobre todo a los cuentos, mientras que las secciones siguientes se dedican cada uno a un género. En primer lugar, Elton Honores Vásquez habla de varias obras de «teatro distópico» (p. 326), de manera que es el único capítulo que revela su existencia en América latina⁶. También dedica una sec-

⁶ En sentido estricto: no me constan estudios semejantes dedicados, de existir, al teatro



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

ción relativamente extensa a las «historietas⁷ de CF» (p. 334). Ambas demuestran la loable amplitud de su visión crítica e histórica, algo que confirma asimismo la consagrada al comentario de varias novelas de autores peruanos, por ejemplo, la curiosísima epistolar *Lima de aquí a cien años* (1843), cuya reedición mereció reseña en *Hélice*⁸. Otras de gran interés también se han reeditado hace poco, tales como *El hijo del doctor Wolffan (un hombre artificial)* (1917), de Manuel A. Bedoya, en Perú, y *Mosko-Strom* (1933), de Rosa Arciniega, en España, siendo ambos escritores españoles desde el punto de vista de su carrera literaria. También dispone de reedición reciente *XYX* (1934), de Clemente Palma⁹, de modo que la ciencia ficción literaria peruana se encuentra hoy en una situación relativamente mejor que otras de su continente desde el punto de vista de su recuperación editorial y académica.

La ciencia ficción de Puerto Rico y la República Dominicana se trata en un único capítulo, escrito por Lucía Leandro Hernández. La escasez de obras debió de

fictocientífico brasileño o francocanadiense, por ejemplo.

⁷ Afortunadamente, el autor utiliza este término correcto en nuestra lengua, en lugar del barbarismo *comic*, un feo calco tan producto de la *cocacolonización* cultural que sufrimos como lo es *film*, en vez de *película*.

⁸ Concretamente, en el volumen IV, número 10 (2018), pp. 73-82. Los datos bibliográficos de la reedición son los siguientes: Julián M. del Portillo, *Lima de aquí a cien años*, edición y estudio preliminar de Marcel Velázquez Castro, Lima, San Marcos, 2014.

⁹ Concretamente, en el tomo II de la *Narrativa completa* de Clemente Palma, editada científicamente por Ricardo Sumalavia y publicada por la limeña Pontificia Universidad Católica del Perú en 2006. Sus cuentos figuran en el tomo I.

obligar a esa investigadora a elegir períodos cronológicos muy distintos. En Santo Domingo, ese es el comprendido entre 1967 y 1984, que correspondería ya, en mi opinión, al segundo volumen prometido de esta historia de la ciencia ficción latinoamericana (por así decir). En cambio, la ciencia ficción de Puerto Rico, iniciada mucho antes, permite una historia más extensa y pertinente, entre 1872 y 1960. No obstante, no se mencionan novelas, salvo la doble protagonizada por un personaje llamado Póstumo, que transmigra por medios que no son ni tecnológicos ni racionales o especulativos, por lo que su clasificación en la ciencia ficción se presta a discusión. Lo mismo ocurre con varios de los cuentos que se comentan en el capítulo, mientras que otros sí lo son. Su análisis literario de todos ellos presenta el grado de detalle y rigor crítico necesarios para que nadie se llame a engaño y disfrute, en cambio, del buen trabajo de comentario realizado, que una amplia bibliografía complementa útilmente.

Ese grado de detalle es aún mayor en la historia de la ciencia ficción uruguaya hasta 1988 acometida por Jesús Montoya Juárez. Al igual que Ecuador, el pequeño país sudamericano ha tenido la suerte de contar con un especialista al que no parecen haber escapado ni relatos casi desconocidos de revistas como *Caras y Caretas*. Su labor documental encontraba, además, el obstáculo de distinguir escritores uruguayos y argentinos e en el seno de una república literaria en gran parte común. Por ejemplo, Horacio Quiroga aparece tanto en el capítulo sobre Argentina como en este. Por ello, cabe leer los capítulos de ambos países como complementarios, aunque la ventaja desde el punto de vista de la erudición corresponde al Uruguay, cuya ciencia ficción revela Montoya Juárez. Este hace hincapié en los distintos



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

autores, algunos muy famosos (el propio Quiroga, Pedro Figari, aunque este más como pintor que como el creador de la fictoetnográfica *Historia kiria*, de 1930) y otros que lo son mucho menos, y por eso mismo suscitan gratas sorpresas. Como se presta la atención adecuada a todos ellos, el capítulo es uno de los más largos e informativos del volumen. Por esta razón, extraña la larga duración del período considerado. Limitándolo a la primera etapa de la ciencia ficción uruguaya (1877-1968), hay ya material suficiente para tener bien ocupados a lectores curiosos y a ulteriores investigadores. Los veinte años que siguen (1968-1988) habrían figurado mejor quizá en el segundo volumen de esta historia, pero mientras lo esperamos, podemos agradecer la enorme cantidad de información interesante y bien presentada y la bibliografía que se nos ofrecen.

El último capítulo nacional, el de ciencia ficción venezolana entre 1861 y 1955, es obra de Carlos Sandoval, autor también de una historia de la ficción fantástica en su país. Tal vez por su interés en esa modalidad paralela de las literaturas que los franceses llaman de *l'imaginaire* (lo imaginario), Sandoval comenta no solo cuentos y novelas indudablemente ficto-científicas, sino también otros que calificaríamos más bien de fantásticos o incluso maravillosos (por ejemplo, la historia de un mago contada en «La máquina de la felicidad», cuento de Jesús Enrique Losada publicado en 1938 y al que se dedica una sección entera del capítulo). No obstante, en este capítulo también se describe con un alto nivel de profesionalidad filológica una serie de obras que, en conjunto, dibujan un panorama bastante variado y abundante de la ciencia ficción venezolana, en el que se hace hincapié en los cuentos de Julio Garmendia, un ejemplo más de cuentista latinoamericano ca-

nónico que no hizo ascos a la ciencia ficción. No por ello se descuidan otros autores y obras en este panorama, concebida modestamente por Sandoval como un simple «primer tramo de una potencial historia de la CF venezolana» (441), a la espera de nuevas investigaciones que vayan colmando sus inevitables lagunas. Pese a ellas, la aportación de Sandoval es considerable, como no lo es menos la de la mayoría de los colaboradores del libro.

Su labor ha sido ingente y los resultados, extraordinarios, sobre todo si se piensa en la precaria situación de la investigación filológica, que tanto se descuida en numerosas universidades de lengua castellana, allí donde se prefiere a la ingrata y paciente documentación la corrección política e ideológica dictada desde los campus estadounidenses por los mandarines de los Estudios Culturales¹⁰, mientras que el

¹⁰ Lo que así se critica es que los Estudios Culturales colonicen por entero las facultades de Letras, aunque pueda reconocérseles a veces cierta utilidad, aparte de su principal objetivo de formatear ideológicamente a los estudiantes, siempre que los realicen personas con una sólida formación histórica y filológica previa. Por ejemplo, en el capítulo final del libro, en el que Teresa López-Pellisa sintetiza la historia de la ciencia ficción americana en castellano atendiendo sobre todo a diferentes cuestiones populares en aquellos «estudios», nunca pierde de vista que se trata, en primer lugar, de obras literarias que se inscriben en un contexto literario determinado y que su lectura atenta y fiel ha de guiar la labor interpretativa aun en el examen del tratamiento por los autores estudiados de cuestiones como el sexo y la reproducción, el racismo y la eugenesia, la relación con la naturaleza (ecocrítica), y la identidad cultural perceptible a través de los mitos y tradiciones, además de las cuestiones geopolíticas que eran de candente actualidad en la época y que inspiraron por ello numerosas obras ficto-científicas en América y en el



Un panorama ejemplar de la ciencia ficción escrita en castellano en América antes de la ciencia ficción

trabajo arqueológico de descubrimiento y divulgación de la propia literatura queda en manos de algunos profesores y de aficionados e investigadores independientes que resisten a las modas llegadas de la Norteamérica angloparlante¹¹, en la que la filología no se aprecia, simplemente porque apenas se estudia y donde pocos conocen sus métodos, de manera que se puede decir que no existe una historia de la ciencia ficción estadounidense de este período inicial que se pueda comparar ni de lejos con esta. Y si se alega que una historia de la literatura de la ciencia ficción angloamericana anterior a la *genre science fiction* sería demasiado amplia como

para caber en un volumen, contestaremos que, en la época de su primer desarrollo distó de ser tan abundante como lo sería a partir de la década de 1930 y que, de todos modos, si algo hay que enseña esta historia que reseñamos es que la América castellanoparlante no se quedaba muy atrás a ese respecto. La literatura no se produce como los automóviles o los misiles. Cuenta algo el genio individual, y la lengua que se honra con los cuentos especulativos de Jorge Luis Borges no ha de considerar su literatura inferior a ninguna otra entre las americanas. Su ciencia ficción temprana, tampoco.

resto del mundo. Así consigue que su capítulo sea una síntesis del libro que complementa y unifica desde una perspectiva crítica rigurosa y actual, en la que su dominio del método filológico presta sólidos cimientos a la perspectiva *cultural*, cuyas afirmaciones sí están aquí bien documentadas.

¹¹ La situación no es la misma en la angloesfera europea. Tanto en el Reino Unido como en Irlanda, las historias de la ciencia ficción temprana (las de Brian Stableford y Jack Fennell, respectivamente) son equiparables a las mejores producidas en la Europa continental (por ejemplo, la rumana de Mircea Opriță o la española colectiva editada por López-Pellisa).

El universo y la historia vistos por partida doble a través de la fantasía especulativa panlatina. Primera serie



Notas introductorias y traducción
de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, 2021

Hay muchas maneras de mirar el universo y su historia, incluida la humana, a través de la ficción. En la literatura institucionalmente más prestigiosa posterior a la Revolución Industrial, el planteamiento mimético, consistente en ofrecer un supuesto reflejo fiel del mundo fenoménico o primario, ha sido el preferido por autores y lectores. En cambio, los planteamientos basados en la subcreación de mundos secundarios inventados que no pretenden reflejar el real han quedado a menudo marginados, sea por su relegación a un lectorado infantil o adolescente, sea por su consideración de sub o paraliteratura por las instancias culturales legitimadoras, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los resultados de esta devaluación pública fue la práctica desaparición de la ficción especulativa en sus distintas modalidades del canon, tal y como este aparecía consagrado en los libros de texto y las historias de la literatura. Apenas si se salvaban determinadas obras que ponían en cuestión la representación del mundo primario (las de Franz Kafka, las de los llamados realistas mági-

cos, el teatro del absurdo, etc.), sin proponer por ello mundos secundarios como creaciones alternativas coherentes y justificables por sí mismas. Otras veces, la dimensión política salvaba la buena consideración de la obra especulativa, como ha ocurrido con la utopía y la distopía hasta la actualidad. En estas circunstancias, que la narrativa épico-fantástica de J. R. R. Tolkien acabara siendo considerada por muchos una obra cumbre de la ficción contemporánea es algo que para otros, sobre todo los especialistas profesionales en la cosa literaria, un escándalo. Sin embargo, la situación está evolucionando y ahora existe un movimiento, todavía incipiente en muchos lugares, de recuperación de la fantasía y la especulación como móviles legítimos de la creación literaria, como lo han sido durante milenios, por ejemplo, desde que el mito y la fábula alegórica se constituyeron en modalidades ficticias populares en las literaturas de la Edad de Bronce. Luego vendrían las alegorías, con sus mundos secundarios abstractos, o las historias de mundos imaginarios que hoy clasificaría-

El universo y la historia vistos por partida doble a través de la fantasía especulativa panlatina. Primera serie

mos en la fantasía épica, como la Atlántida platónica. Por último, la expansión social de las ciencias, tanto las naturales como las humanas, expandieron a la vez las ficciones inspiradas en sus métodos y descubrimientos. Hoy, la ficción especulativa en el sentido amplio aquí adoptado (toda la que subcrea mundos secundarios plenos de carácter ficticio) presenta una enorme variedad de formas y escrituras, así como de idiomas en que se manifiesta, pese a la hegemonía del inglés que ha contribuido a orillar todo lo que no esté escrito en la lengua imperial de la *globalización*, llamada humorísticamente por otros *cocacolonización*.

Frente al empobrecimiento cultural que conlleva esa hegemonía homogeneizadora, la mejor respuesta a efectos de una mundialización equitativa desde el punto de vista de la variedad lingüística y literaria es la difusión, mediante traducciones, de la ficción especulativa producida en idiomas distintos al inglés, especialmente de aquella anterior a la *cocacolonización* de las últimas décadas. Su utilidad no es solo arqueológica. Gracias a un mejor conocimiento de otras tradiciones literarias, quizá los productores europeos de libros aspirantes a *best-seller* de *science fiction* o *fantasy*, que no suelen ser sino malas copias de modelos comerciales anglosajones, se den cuenta de que sus modelos y antecesores podían existir ya en su propia tradición lingüística y cultural. Ni siquiera hace falta limitarse a una literatura cuya riqueza es comparable, e incluso superior, a la escrita en inglés. La escrita en francés ha sido durante siglos incluso más influyente que esta última, y siempre ha presentado la ventaja de estar más abierta al extranjero. En torno a 1900, la literatura francesa estimuló, en vez de esterilizar mediante innumerables imitaciones comerciales, las

literaturas vecinas, incluidas las escritas en lenguas románicas, entonces englobadas en un conjunto vagamente delimitado llamado panlatino, dentro del cual las influencias y los préstamos eran mutuos, aunque un lugar prominente correspondiera a Francia. Por eso creemos que tiene algún sentido ilustrar la enorme variedad de la ficción especulativa moderna presentando traducciones de pares de textos a partir de las lenguas románicas troncales¹ que, de manera seguramente accidental, presentan notables coincidencias en temas y tratamiento. Son dobles representativos y sin duda curiosos, también porque demuestran una variedad de géneros discursivos, algunos bien conocidos (relato, poema, drama, etc.) y otros que lo son menos (por ejemplo, diferentes formas de docuficción). Se podrían encontrar muchos más en cada lengua, pero

¹ Se trata de las variantes regionales normalizadas que, por razones históricas y de consistencia ortográfica y cultural, pueden considerarse centrales dentro de sus grupos geolingüísticos, sin que ello suponga minusvaloración alguna de otras variantes regionales del mismo grupo también dotadas de una norma literaria más o menos estable (*Kultur-dialekte* en alemán). Los seis grandes grupos panlatinos y sus lenguas troncales que consideramos son el dacorrománico (rumano), el itallorrománico (toscano), el retorrománico (surselvano), el galorrománico septentrional (francés), el galorrománico meridional (catalán), el hispanorrománico central (castellano) y el hispanorrománico occidental (portugués). A ellos podría sumarse el sardorrománico (logudorés), pero su producción ficcional especulativa es muy pobre, igual que lo es desgraciadamente su literatura en general, seguramente por la falta de instituciones y de movimientos culturales nacionales que fomentaran y normalizaran un uso culto y moderno de la lengua autóctona, sobre todo en prosa.

El universo y la historia vistos por partida doble a través de la fantasía especulativa panlatina. Primera serie

para garantizar la diversidad lingüística y de tradiciones literarias, cada uno de los ejemplos de ficción especulativa por partida doble se traduce de un idioma distinto de entre los románicos. Así deseamos contribuir a un objetivo también doble: por una parte, dar idea mediante obras y comentarios (en las notas introductorias de cada par) de la variedad y del interés intrínsecos de la ficción especulativa como producto intelectual y literario y, por otra, demostrar que los mundos secundarios subcreados por autores panlatinos en el período de apogeo de sus literaturas modernas no les ceden en originalidad y calidad a los más famosos de otros idiomas. Mediante lo primero, señalamos la existencia de modalidades a menudo insospe-

chadas de ficción especulativa, o de tratamientos históricos peculiares de algunas ya bien asentadas en la literatura (sobre todo la ciencia ficción, la fantasía épica y la alegoría), aplicando una técnica comparativa basada en el conocimiento más amplio posible de la práctica literaria real, a la que se debe ajustar la teoría, y no al revés². Mediante lo segundo, deseamos demostrar que, si producción en las artes visuales es de una calidad sobresaliente y bien reconocida en casi toda la región cultural panlatina, su producción literaria no se queda atrás, tampoco en lo que respecta a las modalidades especulativas objeto de esta serie de traducciones al castellano, cuyos mayores defectos son, naturalmente, responsabilidad del traductor³.

² Esta serie de traducciones está compuesta de forma que cada par y la nota introductoria correspondiente puedan leerse por separado.

³ En todas las traducciones de la presente serie y de las posteriores se emplea generalmente la palabra de género masculino «hombre» con el significado etimológico (cf. *homo* en latín) de «ser humano» (*Homo sapiens*). En caso de ser necesaria la especificación, un ser humano de sexo masculino u *Homo sapiens* macho se denominará aquí «varón» (cf. *vir* en latín).

Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos



Los orígenes del universo, incluidos los del ser humano en su dimensión física y mental, son un interrogante al que los pensantes han intentado dar respuesta probablemente desde el principio de los tiempos. Aunque no podamos remontarnos a la prehistoria para saber qué pensaban nuestros antepasados en la materia, los mitos conocidos a través de las fuentes escritas u orales abundan en conjeturas más o menos disparatadas sobre los inicios del mundo. Ni siquiera las religiones constituidas en torno a ideas cíclicas han escapado a la necesidad ampliamente sentida de emitir conjeturas sobre el origen de, al menos, nuestro universo actual. Esas conjeturas rara vez se han presentado como tales. Prácticamente todas las construcciones míticas acaban ofreciéndose como explicaciones definitivas, que no cabe poner en duda en el marco de las religiones basadas en ellas. Cuando eran escandalosas para la razón y el sentido común, la interpretación alegórica venía en su socorro, de forma que el ente o entes creadores demasiado humanos de las cosmogonías se convertían sin demasiados problemas en equivalentes de fuerzas abstractas que se manifestaban en nuestro mundo, pero cuya esencia nos era completamente ajena y superior. Este fenómeno de alegorización se ha aplicado tanto al abigarrado y numeroso panteón hindú como al unipersonal hebreo. Al mismo tiempo, los filósofos laicos solían prescindir de la pintoresca superestructura mítica para quedarse con las meras entidades abstractas como agentes o mode-

los de la creación, ideales como en la doctrina platónica o materiales como los átomos del epicureísmo. En estos casos, la conjetura queda desnuda y el carácter especulativo de la reflexión, al descubierto. Con ello se pierde una parte del atractivo propio de los mitos cosmogónicos como historias, como ficciones. El Dios hebreo, con todas sus decisiones arbitrarias y reacciones tan humanas, es desde luego, si lo vemos como un ente ficticio, más interesante como producto de la ingeniosidad literaria que, por ejemplo, el Primer Motor aristotélico, que ni siente ni padece, y cuya actuación se debe a unas leyes que, como las naturales descubiertas por la ciencia experimental, no dejan margen a la libertad de la imaginación creadora de orden artístico. Es difícil animarlas para que surtan efectos de emoción, cosa que, por lo demás, no suelen perseguir los filósofos, temerosos de que se los tome menos en serio si la gente cree que sus especulaciones *racionales* son tan inventadas como una ficción cualquiera.

Sin embargo, existen también cosmogonías alegóricas que cabe disfrutar como obras de arte literario, y no solo por la belleza estilística de algunas versiones poéticas de las especulaciones cosmogónicas de la filosofía, tales como *De rerum natura* [*De la naturaleza de las cosas*], de Tito Lucrecio Caro. Existen ejemplos de cosmogonías especulativas originales que explican simbólicamente nuestro mundo mediante la creación literaria de universos de nueva planta, esto es, de mundos secundarios de carácter plenamente ficti-



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

cio. Para ello, autores como Lord Dunsany (1878-1957) o J. R. R. Tolkien (1892-1973) inventaron nuevos dioses y leyendas según el modelo generativo de los mitos tradicionales existentes. Otros han preferido seguir la vía alegórica de los filósofos, pero sin renunciar por ello ni al cuidado del estilo ni a la emoción que se desprende de las actuaciones de sus entes y de sus resultados. En sus cosmogonías, la especulación abstracta adquiere vida, al menos literaria. Así parece ocurrir, por ejemplo, en dos cuentos escritos en torno a 1900, en una época en que la cosmovisión simbolista era propicia al uso de figuras de aire alegórico para intentar dilucidar el misterio de la existencia, aunque sin despejarlo con respuestas nítidas. La imaginación de lo abstracto apela a la intuición y huye de las explicaciones racionales, con lo que gana en sugestión poética, a diferencia de las mecánicas alegorías medievales o, incluso, barrocas.

Este procedimiento simbolista es patente en los dos cuentos a que estamos aludiendo. El primero cronológicamente se titula «Les Funèbres» (con mayúscula inicial que indica que se trata de entidades abstractas), esto es, *Los Fúnebres*. Su autor, el francés Gabriel de Lautrec (1867-1938), lo recogió en un volumen de *Poèmes en prose* [Poemas en prosa] (1898)¹, pese a lo cual el texto tiene carácter plenamente narrativo, lo que está reñido con el ornamento y la riqueza retórica de la prosa poética en que está redactado. Los seres denominados Fúnebres son los habitantes de una isla, que se alimentan únicamente de las cenizas de los cadáveres que otros seres humanos les

envían desde otras tierras, en un mundo obsesionado por la muerte. Toda la vida espiritual de esos pueblos gira en torno a ella, perpetuándose a través de los Fúnebres, quienes liberan las almas con sus ritos, pero que también parecen asimilárselas y, en cualquier caso, mantienen así el orden mortuario que allí reina, entre temido y deseado. Este mundo entra en crisis cuando el cadáver de un niño, cuyas cenizas consumen los Fúnebres y que les producen efectos que modifican para siempre aquel mundo. Como una enfermedad, se propaga entre todos los pueblos un sentimiento nuevo, el Amor y, con él, pronto aparecerán todas las emociones y los artefactos que inspira la pasión erótica. A lo largo del tiempo, esa enfermedad acaba entrañando la mutación completa de ese mundo, el cual parece ser ya el nuestro o uno como el nuestro, al menos en lo que al amor se refiere. Otras realidades quedan en la penumbra, pues nada se dice de las circunstancias materiales del mundo especulado. «Les Funèbres» es una historia que se limita a explicar el origen del Amor, en mayúscula. Por lo tanto, se trataría de un mito etiológico más que de una cosmogonía propiamente dicha, aunque su amplitud hace que, a todos los efectos, lo sucedido explique mucho más que los orígenes del amor en particular. El amor es, de hecho, una potencia que determina el cariz completo del universo descrito, ya que su expansión hará que el mundo secundario del principio evolucione hacia otro que podemos reconocer como semejante a nuestro mundo primario. Los Fúnebres desaparecen para dejar paso a seres humanos y amantes reconocibles y verosímiles en nuestra realidad. Del mundo del mito se pasa así al mundo de la historia. De unos tiempos tan lejanos que se sitúan, según el cuento, en la época del propio nacimiento del uni-

¹ La traducción se basa en el texto de su primera y única edición: Gabriel de Lautrec, «Les Funèbres», *Poèmes en prose*, Paris, Léon Vanier, 1898, pp. 265-270.



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

verso y poblado por seres como los Fúnebres o el niño alado, cuya ontología es tan distinta a la nuestra, se llega a otro en que la raza humana se comporta como desde que se tienen noticias de ella, con mal de amores inclusive. La transición entre ambas épocas se narra como un proceso fluido y sin rupturas, hasta el punto de que el mundo equivalente al nuestro conserva en gran medida la atmósfera mítica de los orígenes, esto es, de aquel mundo tan extraño que nos habría precedido y cuya presentación acredita la capacidad sugestiva de Lautrec y el largo alcance de su invención. El mantenimiento del planteamiento alegórico del principio al fin del relato contribuye seguramente a su alta unidad artística y al cariz uniformemente especulativo de la ficción, de manera que alcanza a desactivar el posible peligro de trivialidad que acecha a la conclusión explicativa de todo mito etiológico.

El amor es también el sentimiento que tiene la última palabra en «A Dor» [*El Dolor*], de Raul Brandão (1867-1930), obra que el autor nunca llegó a recoger en libro después de su publicación en la revista lisboeta *O Século* [El Siglo] en octubre de 1902². En efecto, la palabra «amor», repetida, es la que cierra ese relato, contraponiéndose de manera implícita pero clara al Dolor del título. El amor es el sentimiento que se acierta a verbalizar por primera vez gracias a la arquetípica pareja protagonista, a la vez que surge la Armonía en su universo. Con ello parece haberse concluido el proceso de creación del

mundo, que se narra con vehemencia, con un estilo lleno de repeticiones expresivas y a menudo entrecortado, como para dar idea mediante el lenguaje del propio caos del universo primigenio, en el que cosas materiales y entidades abstractas, personalizadas y agentes convivían en una amalgama confusa y, no obstante, sublime. Es un espectáculo grandioso el que se nos presenta, cuyo escenario es todo un universo, aunque no necesariamente coincida con el nuestro. De hecho, aunque la alusión a la pareja primera parezca remitir al mito hebreo del *Génesis*, todo lo demás tiene más que ver con las cronologías larguísimas de la cosmología moderna, si bien Brandão no se ajusta a la ciencia, sino que aplica una convicción de orden más filosófico, según la cual el mundo sería una mezcla de principios opuestos difícilmente combinados como condición previa para el surgimiento de todo, la Vida inclusive: materia e idea, las cosas y los seres (abstractos) son ambos necesarios para la configuración del mundo. Este proceso culmina con la aparición del Dolor, cuyo parto se describe con una prosa poética que acierta a dar idea de la importancia esencial del acontecimiento, pues solo el Dolor da cabo al universo, incluida la aparición del ser humano, en pareja. Esta visión grandiosamente pesimista podía considerarse una derivación de la filosofía de Arthur Schopenhauer, pero Brandão no describe el mundo como mera representación, ya que su existencia, tanto en su dimensión material como ideal, se ofrece como externa a la voluntad y realmente existente, además de preexistente a la humanidad. Es más, tampoco el Dolor como ente esencial resulta ser tan monstruoso como parece. La Armonía surge de los gritos y el amor solo alcanza a manifestarse después de que el Dolor toque a los humanos. La dialéctica cosmo-

² La traducción sigue el texto de su reedición moderna en volumen: Raul Brandão, «A Dor», *A pedra ainda espera dar flor – Inéditos, antologia e guia de leitura (Dispersos 1891-1930)*, organização de Vasco Rosa, Lisboa, Quetzal, 2013, pp. 298-301.



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

gónica de Brandão es, pues, integradora y, como en la de Lautrec, sigue un orden por el que lo negativo (la muerte, el dolor) genera lo positivo (el amor), de modo que evita el maniqueísmo que predomina en las cosmogonías alegóricas de tipo teológico basadas en la oposición irreductible entre el bien y el mal. Este planteamiento especulativo de estos dos cuentos puede tener su interés filosófico, pero todo ello es secundario, desde el punto de vista literario aquí adoptado, frente al hecho de que ambos autores hubieran conseguido crear

en tan solo unas pocas páginas sendos mundos secundarios autónomos y coherentes de una extensión espacial y temporal inusitada, y en ambos casos con una escritura perfectamente adaptada a la grandiosidad del tema. Pocas obras de fantasía mitopoética pueden rivalizar con Lautrec y Brandão a este respecto, como tampoco en originalidad en el cultivo de un género, la cosmogonía alegórica que, no por raro, resulta menos relevante para la historia de la ficción especulativa.

Gabriel de Lautrec

Los Fúnebres

Vivían en una isla solitaria, al otro lado del gran Mar. Y vivían allí, separados de los demás hombres, por el terror. Los llamaban los Fúnebres y, apenas bajaban a las ciudades, al azar, con la barba larga y el cráneo medio rasurado como de luto, los hombres trazaban a su paso los signos calísticos que se emplean para expulsar los malos espíritus.

Los pueblos de aquella época lejana vivían de la Muerte. Cuando expiraba alguien, el cuerpo se colocaba en una balsa honda y marchaba hacia la isla de los Fúnebres, acompañado del sonido de violas, violines y tambores, y los cirios amarillos ardían con una llama pálida bajo el sol y sobre el mar.

Era a los Fúnebres a quienes se reservaba el cuidado lúgubre de los muertos. Eran los sacerdotes de una Citera melancólica y definitiva, salvo que, en este otro embarque de Watteau, los pasajeros no se dirigían hacia el Amor, sino hacia la Muerte. Los cuerpos se depositaban en grandes palacios suntuosos de hondos espejos y se sometían entonces al ceremonial ritual. Antes de transformar los restos humanos, los sacerdotes querían libertar completamente el alma delicada, aún inquieta a las puertas del cuerpo, y su religión se componía sobre todo de fórmulas melodiosas y potentes que liberan lo inmaterial. Luego era el momento de las piras aromáticas en que los cuerpos ardían. Y las cenizas se reservaban a la comunión de los vivos.

Comían realmente la ceniza de los muertos y así se perpetuaba su vida, en un símbolo entristecedor y altísimo, por donde el alma de sus antepasados alcanzaba en ellos su transformación definitiva. Ignoraban cualquier otro alimento y su alma, cualquier otra poesía. El amor

no existía aún y los hombres se reproducían sin gozo. Su único misterio, quizá de una grandeza que no sospechaban, era el de una humanidad que vivía del problema de su propia muerte. Y su alma, atormentada por el miedo y también el deseo de los hombres Fúnebres, era como un paisaje lunar en el que no hubiera ni formas ni músicas ni perfumes.

* * *

Una vez, entre los cuerpos transportados cada día a la isla, hubo el de un niño pequeño, tan melancólico y delicado que los Fúnebres lloraron, con una emoción que nunca habían sentido: sus alas blancas, manchadas por toda clase de fango, eran efectivamente las de un vagabundo, pero sus ojos muertos tenían una mirada cuyo orgullo malvado y altivo era el de un dios.

El cuerpo se dispersó como de costumbre y pronto las líneas frágiles de donde nacía esa flor sutil de belleza quedaron rotas y perdidas para siempre. Y los hombres comieron la ceniza amarga e insospechada que debía suscitarles el pesar sin fin por la Belleza, que solo fue real en aquel minuto de antaño. ¡Oh, qué serafín vestido de blanco volverá a encontrar las líneas perdidas de la Forma con demasiado dolor amada!

Desde que hubo muerto el niño desconocido y quedaron dispersadas sus cenizas, creo que el Espanto, en su forma más encantadora y más pálida, descendió a ese universo. Un mal terrible se abatió sobre las ciudades. Quienes comieron las cenizas divinas quedaron envenenados para siempre. Sus ojos se iluminaron. Víctimas de una fiebre intensa, corrían por el campo, mientras moría el día sobre el débil tallo de las flores y la noche mezclaba el



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

misterio de las recámaras a la voluptuosidad de las estrellas azules. Los embargaron ternuras misteriosas por los árboles, las nubes y la naturaleza inmóvil; luego, como los pastores caldeos de épocas antiguas, vieron elevarse en los ojos de las mujeres el sol de medianoche del Amor.

Y por primera vez conocieron esa cosa eterna, el amor, y esa cosa dolorosa y nostálgicamente personal, el estremecimiento de la carne amada.

Sus miradas ojerosas, sus labios ardientes, su respiración jadeante les permitían reconocerse entre sí; junto con el amor habían llegado las formas, las músicas y los perfumes.

* * *

Ahora bien, quienes comieron los ojos del Niño tuvieron para siempre el amor en sus ojos; quienes comieron sus labios tuvieron sus labios; quienes bebieron su sangre tuvieron eternamente en sus venas la sangre de un dios. Y aquellos fueron amados por sus labios, por su sangre o por sus ojos.

Otros tuvieron su voz armoniosa y supieron el secreto de hacer llorar mediante la música y las palabras.

Se los veía caminar por las calles, aislados de todos, en medio del espanto de sus trazas extrañas y de sus dolores que parecían inconmensurables. Desdeñados y desdeñosos, vivían en uno de esos mundos paralelos al real que son los mundos del sueño, de los espejos o de la locura. Inventaron el compás y el ritmo, según las nuevas entonaciones que habían adoptado sus palabras desde el advenimiento del Niño. Con el recuerdo vago de la

realidad divina que había vivido antaño, conocieron su papel de reflejos misteriosos: a veces, al contemplar el rostro doloroso de las amadas que los amaron por el estremecimiento acariciante de sus ojos, vieron aparecer en ellos una línea, una sonrisa, una mirada, fragmento perdido de la Forma, y fijaron en poemas, como un trazo de oro luminoso, esas risas dispersas de lo Absoluto. Fueron los hombres de genio, quienes se manifiestan a través de la pluma, la palabra o el pincel.

* * *

Y el recuerdo del extraño suceso se desvaneció de las memorias, muy lentamente. Y los enfermos de amor vivieron, incurables para siempre; para su consuelo tuvieron roces de estrellas, caricias de alas, rozamientos de pupilas y, como en un minuto supremo cada uno en su vida, el sufrimiento y la llegada del Beso, pues el beso nació después del Amor, cosa más amorosa que el Amor. Los hijos descendientes suyos, más tristes y hermosos que los hombres, cantaron bajo los balcones de las hijas de estos. Y más fúnebres que los Fúnebres mismos, llevan desde entonces en la frente el signo misterioso que vuelve locas a las mujeres y también las asusta de amar. Y fue entonces cuando nacieron los sufrimientos incurables y los poemas inmortales.

Esto ocurrió en épocas muy lejanas; los órganos fúnebres de la eternidad apenas habían acabado de enmudecer para escuchar la plegaria temblorosa del primer mundo recién nacido.

Así nació la raza de quienes sufren del mal de amor.

Raul Brandão

El Dolor

Esto sucedió en el inicio. El mundo era aún un caos, se confundían los seres y las cosas: los árboles tenían cabellos desprendidos y se ponían a hablar, y había piedras extrañas, de ojos tristes y gélidos, tan traspasados de inocencia que afligían. Los hermosos, nuestros amigos los árboles movían los brazos y, en un murmullo, narraban su historia; venían luego las aguas y, bajito, en un hilo de voz, decían «nosotras somos la emoción». Y las breñas tenían fisonomía y hasta el despreciado grano de arena, el polvo mezquino que pisamos se agitaba y quería contar su existencia humilde. Todos presentían ya ese misterio enorme, la Vida, que los arrastraría en un huracán. Porque aún era el caos, la amalgama, la mezcla revuelta y dispersa de las cosas y los seres. Había voces desligadas de sus cuerpos y cuerpos de una blancura de hielo y una inmovilidad de túmulo, belleza petrificada: emociones, gritos, tragedias que no habían encontrado forma. El Odio andaba rugiendo por el mundo, corría la Aflicción con el viento, y un día surgió por fin el Sueño, como si estuviera hecho de estrellas, dorado y enorme, por entre el sofoco del espanto. Se sobrecogieron todas las cosas enmudecidas y luego se pusieron a hablar bajito entre ellas... Sobre esa mezcla de prodigio caían de vez en cuando chorros de frías lágrimas, que no habían encontrado aún corazones donde habitar.

El universo era singular y extraño: a un lado yacía un compacto océano de tinieblas, al otro caían cascadas de luz vivísima y plena.

Las fuertes rocas se estremecían: algunas separadas y pálidas, otras mojadas de oro, que sentían una vida desconocida en los vientres hinchados, resollaban bajo la bóveda cóncava del cielo. Los colores

corrían en confusión, perdidos por la tierra, donde brotaban montes enteramente purpúreos, árboles desgredados y corolas tan rígidas y tan blancas como senos monstruosos. Una fuente se abrió en la piedra, tembló, vaciló y se echó al camino cantando para siempre.

Las noches eran de un espléndido horror. A veces pasaba esta ventolera, la Risa; a veces pasaba, como una tempestad, el Odio y, en ciertas horas calladas, llegaba el Sueño y espolvoreaba el suelo de centellas.

En la oscuridad había blancuras dispersas, apariciones, tentativas. Una vez centelleó una estrellita y se desvaneció como una simple chispa.

Faltaba en el mundo la proporción y la Armonía. Dominaba aún la inconsciencia y el caos.

Igual que el bosque brota del árbol y un simple vientre puede contener la desgracia, la ruina, la desolación de la tierra, Jesús y el amor, el Héroe y la conquista del mundo; igual que de la piedra nace el agua que apaga la sed de tantas bocas sedientas, en el caos estaba ya todo en germen, tu desventura y la mía, la risa, la tragedia y la farsa, y esas bellas lágrimas, amor mío. En el desorden existía esta profunda calma y la inocencia del árbol. Todo encerraba la confusión: la desesperación, el amor, la materia y el alma, el milagro y el sueño; lo armónico en la desarmonía, la belleza en lo caótico.

¡Y qué labor! ¡Cuántos tratos oscuros para que la prodigiosa Vida saliera de lo inconsciente! Dar un paso llevaba siglos, ensayar un sonido duraba un infinito. Antes de generarse la mísera gota de agua que reluce en esta hojita se habían duplicado las eternidades. E hizo falta que todo



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

se mezclase: emociones e ideas, luz y sombra, almas y piedras, para que las cosas se arrancasen a la nada. En tu ser hay partículas de las serranías convulsas, en tu alma tinieblas, océano bravío, sueño y marcas de las primitivas décadas.

Lucha y ansia. Sin embargo, faltaba el último toque.

Pues bien, llegó un momento en que el caos sintió que se había creado el Dolor: era al fondo del infinito una sombra vaga y deforme que, nada más tocar, traspasaba de álgido horror. Se desenrollaba como un mar, como un bravío mar resonaba en un abatimiento continuo de lágrimas y así iba avanzando en cascadas de gritos. Todo lo que después tenía que sufrirse, martirios, la pasión, el torrente inagotable del llanto repartiéndose a lo largo de los siglos, todo lo abarcaba el Dolor en su amargo seno: océano de los océanos, revolvía dentro un chispear de estrellas, espadas, todas las angustias, todos los dolores. Y aquello avanzó, cayó, se abatió...

Hubo un clamor en el caos y luego una sacudida, un arranque. Las cosas se convulsionaron, se agitaron las montañas y la piedra viva; pasó apresurado el torrente por encima y los seres se confundieron agitados de temor cervical. Se lanzaron precipitadamente árboles con las raíces al viento y caídos los cabellos verdes, piedras de voces extrañas, que narraban la creación y el doloroso parto de la tierra, aguas con su lindo gorgoteo, y altos, solitarios, magníficos, los montes inquebrantables monologaron de terror. Toda la mezcla extraordinaria de clamor y tumulto se hundió en una garganta asperísima entre duras breñas, y el Dolor al fondo avanzaba gélido y deforme. Se oía el abatirse inmenso de las lágrimas.

El desordenado tropel salió disparado hasta chocar con la breña desmedida, cor-

tada a pico. Entonces se extendió, cuando llegó la Noche negra como la Muerte. La Luna melancólica apareció en la negrura, enorme flor que flotaba en las aguas tranquilas, y la prodigiosa amalgama se movió ante aquella blancura. Sobre la montaña a pico se veía la Risa en lo alto, perdida, de breña en breña.

Entre la muchedumbre, dos seres unían sus manos; entre las piedras, los monstruos, entre las formas varias, solo ellos se habían juntado. Eran el primer varón y la primera mujer. En una honda, muda ansiedad, se miraban bajo el torrente del claro de luna. Alrededor, la mezcla tal vez presentía el drama que ellos mismos no entendían.

En aquellas dos criaturas inconscientes ocurría lo que fuese que iba a revolucionar la creación. Se interesaba el árbol, se interesaba la piedra y el grano de arena inútil; tan solo la Risa seguía riéndose allá arriba, en la montaña a pico.

Juntos se desesperaban por encontrar lo que nunca más los separaría.

Un ay monstruoso, y el Dolor se abatió por fin, y el arado del Dolor labró el cielo, la tierra, el caos; el férreo arado revolvió entre gritos el polvo mezquino, los montes y los seres; labró. Todo tenía boca y todo se puso a hablar. Labró montes, labró el odio, labró raíces, labró el sueño. Removió, desgarró como una espada. Arrancó de las tinieblas el misterio, puso al descubierto las raíces de lo ignoto. Aró soles, labró mundos. Rasgó el corazón de los planetas y el corazón de las piedras.

Y como había tocado todo, también los tocó, dándoles su sabrosa y amarga parte. Las manos de los dos se unieron una vez más y de sus bocas pudieron salir las palabras que intentaban pronunciar en vano desde hacía mucho.



Nuevos mitos sobre los orígenes: dos cuentos alegóricos

Al mismo tiempo que la Armonía, a costa de gritos, surgía en el mundo y que, como si una maravillosa Primavera toda espolvoreada de oro hubiera revuelto el

infinito, acudían a la luz del cielo borbotones de estrellas, los dos pudieron, juntando las manos, gritar por fin:

—¡Amor, amor!

Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas



La fantasía épica (que es como traducimos lo que en inglés se denomina *high fantasy* o, incluso, *genre fantasy*) tiene su origen en la Europa latina y sus dependencias lingüísticas sobre todo en las ciencias históricas. Existen allí naturalmente obras muy interesantes en las que el mundo secundario autónomo que caracteriza a ese tipo de ficción está poblado por hadas, silfos, gnomos y otras figuras del folclore postpagano o de las elucubraciones sobre los espíritus elementales. Sin embargo, como en el folclore, esas figuras suelen vivir en sociedades paralelas que se comunican a veces con las de nuestro mundo fenoménico o primario. Así ocurre en los cuentos maravillosos o de hadas, con las que tienen bastante que ver esas fantasías que podríamos denominar elficológicas, si se nos perdona este neologismo que creemos necesario para distinguir los mundos secundarios de elementales, que son subcreaciones individuales según la teoría tolkieniana, de los mundos maravillosos cuyas estructuras narrativas y motivos temáticos proceden de la tradición oral popular, incluso en los numerosos ejemplos en que sus tramas son fruto de la invención de un autor culto.

Este vínculo más o menos fuerte con el acervo folclórico no existe prácticamente en la fantasía épica propiamente dicha, que es el resultado moderno de un proceso de subcreación que se inspira en lo que se conoce de la historia, costumbres y creencias de civilizaciones antiguas desaparecidas, tal y como aquellas se han podido conjeturar a la luz de inscripciones, do-

cumentos escritos, obras literarias antiguas que recogen tradiciones orales, artefactos hallados gracias a excavaciones arqueológicas o incluso indicios derivados del vocabulario de las lenguas que se han ido descifrando o reconstruyendo según los métodos científicos de la arqueología y la filología. Así se fueron descubriendo culturas cuya existencia apenas se sospechaba antes, junto con sus mitos, sus prácticas religiosas, su ordenamiento político, sus héroes y jefes, sus leyendas y su literatura. Paralelamente, la etnología también aportó conocimientos similares acerca de pueblos sin escritura, algunos de los cuales disponían de un acervo épico y mítico de gran riqueza. Con ello, se rompió el monopolio que de la antigüedad tenían el mundo bíblico y el grecorromano en Europa, con algún complemento celta en las Islas Británicas y germánico en Escandinavia. Antes todo se veía a través de la mirada de la Biblia y los clásicos griegos y latinos. En el siglo XIX y principios del XX, las traducciones, estudios y reproducciones en grabados o fotografías de la producción literaria y artística de otros pueblos antiguos, desde Egipto y Mesopotamia hasta la Persia y la India anteriores a las invasiones musulmanas, aportaron multitud de información que los escritores no tardaron en aprovechar para ampliar los temas de la ficción histórica ambientada en unas antigüedades paganas alternativas a las mediterráneas clásicas enseñadas en las escuelas y academias europeas durante siglos. Por ejemplo, en España, Juan Valera (1824-



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

1905) explicó en su artículo «Leyendas del Antiguo Oriente» su propósito de utilizar la libertad de la fantasía para aportar mayor materialidad literaria a lo que la arqueología y la filología modernas descubrían, pero que presentaban a menudo de forma esquemática y con cautela científica. Por desgracia, no llegó a acabar la escritura de la novela empezada en 1872 y cuyos primeros capítulos se titularon «Lulú, princesa de Zabulistán», que aprovechaba libremente la materia épica persa preislámica. José Ramón Mélida (1856-1933) siguió un procedimiento parecido al propuesto por Valera en *Salomón, rey de Israel* (1884). Otros autores fueron más lejos y, prescindiendo ya de la base histórica real, inventaron civilizaciones antiguas paganas enteras, tal y como hizo Luis Valera (1870-1926), hijo de Juan, en «Dyusandir y Ganitriya» (*Visto y soñado*, 1903), con su historia, religión, etc.

Estas civilizaciones desconocidas constituían puras subcreaciones épico-fantásticas y, aunque la presencia agente de lo sobrenatural (magia operativa, intervenciones de dioses, presencia de monstruos, etc.) no era imprescindible, muchos de los autores que experimentaron con esta nueva forma de fantasía de raigambre arqueológica intentaron reflejar de la manera más verosímil posible, empleando las técnicas de representación realista comunes en la ficción contemporánea, la mentalidad de los integrantes de la civilización pagana subcreada. Aquellos creían en la realidad de la magia, de los monstruos y de los dioses y otras figuras míticas como algo que podía producirse en su mundo primario, al igual que los católicos se supone que creen en las apariciones reales de la Virgen María u otros milagros en nuestro mundo fenoménico. Por ello, los cultivadores de la fantasía épica temprana de este tipo no tuvieron empa-

cho alguno en presentar actos y personajes ajenos a las leyes naturales en sus historias, porque su existencia era perfectamente creíble e incluso aconsejable en su contexto para fundar la verosimilitud de un mundo que se ofrecía con todo realismo, a diferencia del convencional de la ficción maravillosa. Así era en la novela corta arriba citada de Luis Valera, y también en otras obras europeas de su misma modalidad y época.

Dos de ellas pueden destacar hoy no solo por la belleza indudable de su escritura, sino por su planteamiento contrario a la expansión imperialista, entendiendo por tal la ocupación de una región por extranjeros para explotarla, en nombre de una civilización superior o, como se creería más bien en la antigüedad, de unos dioses más poderosos que los de los pueblos vencidos. Tal planteamiento era más bien raro en la literatura épica de Europa y América antes de la descolonización general iniciada a mediados del siglo XX. Si tomamos como ejemplo las narraciones épico-fantásticas de Robert E. Howard (1906-1936) protagonizadas por Conan, veremos que las guerras entre pueblos, las invasiones y ocupaciones se presentan con toda la naturalidad con que se vivían en las épocas antiguas que se evocan, igual que las medidas de defensa de los invadidos, a los que nada impide convertirse a su vez en invasores. En cambio, en las fantasías antiimperialistas que vamos a comentar, la perspectiva adoptada es claramente la de las víctimas, convertidas en heroínas, al tiempo que la pujanza guerrera de los invasores no se exalta épicamente, a diferencia de lo que se había hecho de Homero en adelante, apenas sin excepciones.

Esas víctimas-heroínas son mujeres en el cuento de Bernard Lazare (Lazare Bernard, 1865-1903) titulado «Les fleurs»



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

[*Las flores*] y aparecido en la revista *Entretiens politiques et littéraires* [Conversaciones Políticas y Literarias] el 1 de febrero de 1891, antes de su publicación en el libro *Le miroir des légendes* [El espejo de las leyendas] (1892)¹. De acuerdo con el gusto simbolista por una relativa vaguedad sugestiva y universalizante, no se ofrece ningún nombre geográfico, de modo que la peripecia de la ciudad sitiada y tomada pueda considerarse representativa de un determinado estadio de civilización, en este caso el de las ciudades Estado de la antigüedad, cada una con sus dioses étnicos que la protegían supuestamente contra sus enemigos y en los que se seguía creyendo aun en caso de derrota. Aparte de la omisión toponímica (y onomástica, pues ningún personaje tiene nombre propio), Lazare ofrece un altísimo grado de detalle a la hora de presentar su mundo subcreado y de la mentalidad correspondiente, arriba descrita. El gusto por los pormenores se aprecia sobre todo en las descripciones, en las que el autor despliega un estilo artístico retóricamente muy rico, con un vocabulario muy extenso y una sintaxis compleja, siguiendo el modelo parnasiano de la narrativa arqueológica de Gustave Flaubert (1821-1880), todo lo cual realza la atmósfera suntuosa de una antigüedad connotada como superior artísticamente al mundo moderno. Dentro de los límites genéricos del cuento, lo narrado también se cuenta con los pormenores suficientes como para dar una vívida impresión de las operaciones bélicas y, a continuación, del saqueo de la ciudad he-

roica por la soldadesca enemiga. Sin embargo, Lazare introduce una variante original en el proceso repetido tantas veces en la historia humana de asedio, conquista y saqueo. A diferencia de los asesinatos y violaciones que se sufrían a la fuerza en esas circunstancias, Lazare hace que las doncellas de la ciudad se ofrezcan en sacrificio voluntario a la lujuria y violencia de los soldados victoriosos con tal de preservar de todo sacrilegio a los dioses de la urbe. También parece original la reacción de los sacerdotes del ejército invasor, los cuales se horrorizan ante los actos perpetrados no por lo que estos representan de agresión violenta, sino por su carácter sacrilego. En un mundo pagano, el clero asienta su poder en la garantía del respeto a los dioses, aunque estos hubieran sido derrotados. No son consideraciones humanas ni humanistas, sino (interesadamente) religiosas las que los mueven a obligar a los guerreros a arrepentirse y a tratar de evitar la maldición de los dioses de la ciudad sumergiendo ritualmente los cadáveres de las muertas en las aguas de un lago sagrado, antes de marcharse de la ciudad cargados de botín.

Una vez pasado el peligro, los habitantes de la ciudad que habían huido, incluidos los novios de las asesinadas, regresan a las ruinas. Su cobardía queda castigada simbólicamente por la resurrección de sus parejas femeninas en forma de flores que brotan del fondo del lago y se llevan con ellas a algunos, mientras que los demás quedan presa del sufrimiento por su pérdida. El florecimiento milagroso es el signo de gloria y clemencia de los dioses nacionales que ha invocado un asceta. Estos dioses reviven gracias a la resistencia pasiva de las jóvenes que los han protegido, de manera que también parece haber sobrevivido su civilización. Sin embargo, el final de esta lucha no es realmente feliz. Se han librado

¹ La traducción se basa en la edición crítica siguiente: Bernard Lazare, «Les fleurs», *Le miroir des légendes*, présenté et annoté par Bertrand Vibert, en *Contes symbolistes*, 1, édition présentée par Bertrand Vibert, Grenoble, ELLUG, 2009, pp. 215-220.



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

de la ocupación, pero el precio pagado es muy alto. Pese a ello, pese a que unos dioses capaces de milagros tales como el descrito de las flores habrían podido seguramente salvar la ciudad, no se pierde la fe, porque renunciar a ellos equivaldría a negar su ciudad y su civilización. Es esta la que se ha salvado y pervive en realidad.

El problema teológico de la guerra entre deidades que se libraría paralelamente a la guerra entre sus creyentes se resuelve apelando a una Fatalidad que estaría por encima de los dioses en el drama en tres actos *Răzbunarea pământului* [*La venganza de la tierra*], que su autor Nicolae Iorga (Nicu N. Iorga, 1871-1940) estrenó en la localidad rumana de Vălenii de Munte en 1938². La Fatalidad habría dictado el sometimiento de un pueblo campesino y pacífico, más bien igualitario en su ordenamiento pese a la existencia de un jefe y de un sacerdote. Este último aparece investido de un enorme prestigio y capacidad de influencia, ya que todos lo consideran el portavoz de los dioses nacionales, que se manifiestan sobre todo mediante la fertilidad del suelo y la fecundidad de personas y animales. La Fatalidad también habría dictado que triunfaran sobre él los dioses de un pueblo extranjero que arriba a sus costas y le impone su yugo, avasallándolo para que trabaje y produzca en su beneficio. De hecho, los invasores agradecen a sus dioses su fácil victoria, aunque todo el mundo sabe, conquistadores y conquistados, que la nueva situación se debe tam-

bién a la superioridad tecnológica de los invasores, dotados de mejores armas y de una organización de tipo estatal de la que carecen los campesinos, pues los recién llegados tienen un ejército, incluidos mercenarios, y los gobierna una monarquía hereditaria.

Estas diferencias los hacen despreciar a los sometidos, a quienes ven como atrasados y cuyas creencias desprecian en consecuencia. Las analogías con el colonialismo moderno europeo saltan a la vista y no cabe duda de que son voluntarias³. No obstante, los invasores son un pueblo en marcha que desea instalarse en el territorio conquistado, no solo explotarlo. De hecho, construyen una ciudad entera del estilo que conocían, ciudad que los campesinos autóctonos perciben como un lugar de horror en la medida en que significa un modo de existencia distinto al suyo rural y tradicional. Los conquistadores son también civilizadores a su manera, y su soberano parece entenderlo así, a diferencia de la actitud más claramente opresora de su esposa, la reina. Esta no duda en asesinarlo para que los invasores mantengan su estatuto superior, pero es pre-

² La traducción sigue la edición siguiente: Nicolae Iorga, «*Răzbunarea pământului*», *Teatru*, 2, ediție îngrijită de Marina Iova, București, Minerva, 1980, pp. 1-25. La hemos confrontado también con la edición original: Nicolae Iorga, «*Răzbunarea pământului*», Vălenii de Munte, Datina Românească, 1938.

³ No hay que olvidar que, en 1938, Rumanía estaba amenazada por las grandes potencias continentales, situada como estaba entre el martillo y el yunque de las potencias totalitarias rivales de Alemania y Rusia, las cuales acabarían poniéndose de acuerdo a expensas de Rumanía, que perdió en consecuencia varias de sus regiones, en medio de un caos político que aprovecharon los fascistas rumanos (los *legionarios*) para torturar y matar a diversas personalidades políticas y culturales de la anterior Rumanía liberal, entre otras al propio Iorga. Este insigne historiador nacionalista no había supeditado el rigor histórico a las conveniencias ideológicas del momento y había luchado contra el extremismo racista y violento de quienes lo asesinaron.



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

cisamente tal muerte lo que hará que el hijo, ya algo trastornado de por sí, pegue fuego a la ciudad y haga que todos se embarquen, huyendo de una tierra que no los quiere.

La tierra y sus dioses los rechazan y se vengan realmente de ellos. Iorga combina un cuadro histórico y arqueológico verosímil con un proceso sobrenatural, aunque también verosímil si tenemos en cuenta las mentalidades que se expresan en la obra. La teomaquia implícita en el enfrentamiento entre ambos pueblos, el autóctono y el extranjero, se resuelve en favor de los dioses de la tierra, los cuales manifiestan su poder a su modo, secando las fuentes de la ciudad y haciendo que los lobos del bosque asedien a los invasores, mientras dejan en paz a los campesinos del lugar y a sus rebaños. También impide, mediante la persistente calma del mar, que la ciudad pueda fomentar una economía mercantil que se habría superpuesto, supeditándola, a la economía primaria de subsistencia de los indígenas. Todo ello induce en los extranjeros un terror ante lo ominoso que se cierne sobre ellos, lo que explica asimismo su huida final, esto es, el triunfo de lo rural sobre lo urbano, incluida la destrucción de los templos que se habían erigido en la ciudad.

También representa el triunfo póstumo del antiguo sacerdote local sobre el nuevo. Asesinado aquel, su cadáver demuestra el mayor poder de sus dioses en comparación con los de los otros nuevos, en el propio terreno del sacrificio en que se manifiesta mayormente la voluntad divina. Como en el caso de las doncellas-flores evocadas por Lazare, el sacerdote muerto y luminoso encarna la resistencia antiimperialista y la recompensa que acaba por tener su sacrificio a la hora de mantener la civilización o la nación en peligro debi-

do a la invasión extranjera. En ambos casos también, el carácter sobrenatural de los hechos sostiene la impresión de que estaba justificada la resistencia. Esta no es solo cosa humana, pues los dioses la acaban sancionando mediante su intervención final. Su victoria es la victoria de la comunidad étnica en peligro, la victoria de las víctimas y la venganza de la tierra humillada, y todo esto se presenta en términos universales mediante la omisión, también en la obra de Iorga, de cualquier nombre propio. El lugar, los personajes y las peripecias persiguen así una representatividad general. En el caso de Lazare, esto tuvo que ver probablemente con sus opciones estéticas simbolistas, y en otros cuentos suyos épico-fantásticos, tales como «La vie sans effroi» [*La vida sin temor*], de la misma colección, tampoco se concretan sus elementos en el tiempo y en el espacio. Para Iorga, se trataba tal vez de otra cosa.

Răzbunarea pământului es la única de sus obras dramáticas cuyos personajes no tienen nombre y también la única que no está localizada en un lugar y tiempo concretos, como si hubiera deseado representar una situación general representativa y no un hecho histórico en particular, cuyo significado se habría podido entender como limitado al acontecimiento dramatizado. Como si sintiera que llegaría pronto su hora, en la cual sufrió por su patria un sacrificio análogo al de su sacerdote protagonista, Iorga pudo haber querido dejar dramatizada su postura en un conflicto que tanto él como su país vivieron intensamente, esto es, el dilema de la modernización cosmopolita frente a la conservación de una sociedad nacional mayoritariamente campesina. Paradójicamente en un intelectual multilingüe de talla europea como era Iorga, su preferencia está clara en esta obra. Pero es solo



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

una paradoja más en ella y también en su autor, cuyo conservadurismo nacionalista también en materia artística, parece ser compatible con una escritura más cercana a la del teatro poético decadentista internacional, tal y como sugiere una escritura dramática en que alternan la prosa y el verso, y en la que abundan los ornamentos retóricos casi en la misma medida que en la obra de un esteticista como Bernard Lazare. A ello se añade la novedad misma del

tipo de ficción que ambas obras ilustran, pero que resulta excepcional en el teatro de Iorga, el cual se suele atener a los esquemas genéricos de lo histórico tradicional. Además, también se trata de una de las escasas obras dramáticas claramente épico-fantásticas del repertorio teatral moderno en todo el mundo, lo que justificaría el interés que debería suscitar dentro de su género de ficción, más allá del reconocimiento de su maestría literaria.

Bernard Lazare

Las flores

A Stuart Merrill

Y miré la hondura del lago tranquilo.
Shelley

Durante semanas, y meses, y años, el ejército enemigo había cercado la ciudad defendida por el valor de intrépidos capitanes. Luego, una mañana, flaquearon las tropas obsidionales, diezmadas por los asaltos multiplicados y las salidas infructuosas, debilitadas por las privaciones. Pese a fabulosos actos de heroísmo, abnegación y sacrificios sobrehumanos, cayeron las murallas bajo el choque de los arietes irresistibles y, abierta la brecha, las cohortes hostiles invadieron las fortificaciones. Los honderos y los arqueros, que ya se habían apoderado de las torres, hicieron llover sobre el tropel sus flechas y sus piedras, y al día siguiente, los hoplitas se repartieron con sus picas por las calles de la ciudad, que sacudían los caballos de los pesados catafractos.

Enfurecidos por su larga espera, los invasores se precipitaban gritando salvajemente, en su deseo exasperado de oro, asesinatos y palpitantes mujeres. Para preservar los dioses familiares, que los sacerdotes se llevaban lejos de la matanza, las vírgenes habían descendido al umbral de las puertas y, pálidas, en largos vestidos blancos de desposadas, ofrecían los lirios agonizantes de su carne al celo de los soldados enloquecidos por las antiguas continencias. Pronto, las muchachas agonizaron entre la sangre de las virgindades difuntas, con sus estertores confundiendo con los espasmos dominadores; pronto murieron en el umbral de las puertas, altares escogidos, y ni siquiera la muerte misma las libró de los abrazos inexorables.

La noche detuvo la fechoría; la silenciosa manada de nubes negras cubrió el cielo y la paz de las tinieblas postró en tierra a los machos saciados.

El alba sangrienta de las batallas extendió su manto sobre los palacios sombríos y la ciudad semejante a un jardín de luto por la muerte de los cándidos rosales. La alfombra de cuerpos desflorados hacía palidecer el empedrado de las encrucijadas y las plazas, y los sacerdotes que seguían a los conquistadores gritaron de horror ante el sacrilegio. Sus procesiones purificadoras recorrieron las calles y los pórticos, y los duros milicianos unieron sus voces de arrepentimiento a los cánticos de los hieródulos, que desbarataban mediante sus encantamientos las calamidades vengadoras. Piras de sándalo, impregnadas de bálsamos propicios, ardiéron durante todo el día, calando el aire de emanaciones lustrales, preparando los ritos expiatorios, y velaron a las muertas los jefes más valientes, quienes, ceñidas las armas, permanecieron postrados la noche entera, mientras que los caballeros de las legiones sagradas hacían sonar en las bocinas de bronce la gloria de las inmoladas y el remordimiento de los asesinos.

Al día siguiente, colocaron a las vírgenes en parihuelas con flores de escabiosa. Las habían engalanado con collares de amatistas y cada una de ellas llevaba en la frente un ópalo con el frío ocelo abierto. Se las llevaron, por entre las hogueras cinerarias, fuera de las murallas, y el cortejo se dirigió hacia un lago consagrado elegido por los sacerdotes. Allí se cargó a los cadáveres con pesadas cadenas de oro y luego las benévolas manos de los eunucos las sepultaron en las aguas, que se abrieron con misteriosos ruidos acogedores. Por



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

la noche, los devastadores quemaron la ciudad y, a la luz de la colosal antorcha que lanzaba llamas locas hacia los astros, se alejaron, llevándose consigo el suntuoso botín que se amontonaba en los carros.

Cuando a lo lejos se distinguían tan solo los últimos estandartes, que ondeaban en el horizonte como pájaros de plumas tornasoladas, los vencidos bajaron de las colinas donde, escondidos entre los robles, habían asistido a las violaciones y al incendio supremo. Asentaron su gimiente desesperación sobre las columnas ennegrecidas, sobre los batientes rotos de las puertas de bronce, y el tácito dolor de los mármoles abolidos se armonizaba con su angustia. Lloraban por los dioses insultados y obligados a huir, ellos los poderosos, como si fueran débiles niños que las nodrizas llevan; lloraban por los hogares saqueados, privados de las caras joyas y de las riquezas atávicas cuyo destino frustraba a sus herederos, pero cuando pensaban en las bellas vírgenes que habían ofrendado sus primicias, murientes sin haber conocido el amor escogido, el clamor de sus sollozos derramaba sobre la llanura y hasta los bosques próximos el duelo de su alma.

El recuerdo de las tardes en que los tiernos coloquios y las confesiones furtivas se desgranaban a lo largo de los senderos, embargaba a los efebos de la tristeza más irreparable y sus corazones, en adelante vacíos, lanzaban inútiles llamadas. ¡Oh, selva amistosa que se poblaba de parejas atentas! Tan solo las brumas violeta de los crepúsculos harían rememorar ahora las antiguas presencias, solo los ecos fieles repetirían las silabas antaño escuchadas, pero el espejo de la fuentes ya no reflejaría nunca más los rostros amados y las guirnalda desfloradas, colgadas de los cipos agrestes consagrados a la diosa, perpetuarían las penas con su testimonio.

Ahora bien, un asceta venerado que había asistido a los funerales se acercó a los jóvenes y se ofreció a conducirlos a las que habían sido sepultadas en la tumba de las aguas por los violadores arrepentidos. Lo siguieron por los caminos reventados por los carros de guerra. Aquí y allá, en lo profundo de las carriladas, yacían preciosos objetos que habían escapado a los rapiñadores, distraídos sin duda por el opulento botín, y eran custodias con gemas, arquillas de estrías esmeraldinas, amuletos adornados con joyas de valor inestimable. Sin embargo, los pies de los amantes viudos tropezaban indiferentes con las arquillas, las custodias y los amuletos, y ninguno de ellos podía compadecerse del abandono de las cosas, porque la corriente de las lágrimas saladas arrasaba sus pupilas y la garra del sollozo les oprimía el pecho.

El guía se detuvo sobre un cerro que dominaba el lago mientras los desolados descendían hacia las riberas sin carrizo. Se acostaron contra el suelo y, con sus frentes inclinadas, rozaban el frío metal de las aguas: algunos, inmóviles, con los ojos cerrados, parecían escuchar voces ilusorias; otros abrían los ojos con la mirada extraviada, intentando penetrar las espesuras glaucas que guardaban los cuerpos mancillados y arrebatados; había quienes suplicaban a las muertas, les hablaban como antes, parándose para oír las respuestas que resonaban en ellos, antes de proseguir el imaginario diálogo; y algunos había que, menos pudorosos, abrumaban los cielos con sus injurias y amenazas, agotando su pena en movimientos convulsivos. En pie, sobre la colina, el asceta, derecho en su hábito de lana, tendía las manos sobre las aguas funerarias, bendiciendo, invocando a los dioses que las sacrificadas habían preservado de los insultos.



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

—Altísimo —decía—, que vuestra gloria se manifieste en honor de las puras servidoras, devotas de vuestros templos. Cuando, enloquecidos, en los brazos de vuestros sacerdotes, requeríais el asilo protector, ellas acudieron a las hordas asaltantes y sus débiles pechos os preservaron mejor que las murallas caducas. ¡Impávidos! Conocisteis el miedo de las injurias, que los dulces costados abiertos os ahorraron; manifestad vuestra gloria y vuestra clemencia: haced revivir a las mujeres castas que murieron por salvarlos.

A los ruegos del asceta sumaban los efebos el coro de sus súplicas. De repente, en la superficie del lago, como mil fuentes que manaran, aparecieron gotas de sangre. Se mostraron, hojas de color púrpura brotadas de plantas invisibles, y esas hojas se surcaron de venas, se agrandaron y de ellas nacieron flores, que iluminaron el aire con sus esplendores extraños: cálices cuyo nácar evocaba las carnes ausentes, corolas hialinas cuyo perfume suscitaba los bálsamos desvanecidos.

Vivían, las flores sobrenaturales; se erguían sus pistilos de puntas de oro y sus tallos, altivos o ligeramente flexionados, se agitaban como se cimbran unos brazos amigos. Recordaban a los suplicantes las actitudes y los gestos de antaño, pues su plástica nueva había conservado el reflejo de las formas idas. Los jóvenes encontra-

ban en el carmín de los pétalos las sonrisas de antaño, y las gotitas que temblaban en la pulpa de los cálices e incluso en las túnicas verdes les parecían las lágrimas lloradas por las amantes ante los guerreros profanadores. Entonces, aún arrodillados, las llamaron, profiriendo con insistencia los nombres queridos de las resucitadas, y las flores se movieron al oír las palabras. Lentamente, con pudor, inclinando sus bohordos semejantes a los cuellos de los cisnes, avanzaron, sinuosas y flexibles, hacia los adoradores extasiados. Impelidos por su impaciente ternura, muchos entraron en el agua y a estos las flores los asieron, arrastrándoles extasiados y encantados al fondo del lago nupcial; los demás tendieron sus manos, a las que las flores vinieron a reunirse, las tomaron y crecieron en su seno y se multiplicaron, embriagándolos con sus aromas inefables, llenando su cerebro de vibraciones amorosas. Pero, en los dedos de algunos, las flores se marchitaron, desecadas y sombrías, y huyeron todos al campo, guardando el tesoro adquirido o lamentándose por la esperanza frustrada. Cerca de las aguas de nuevo impasibles, solo quedó el solitario, derecho en su hábito de lana, y daba gracias a los dioses a quienes habían preservado de las injurias las sacrificadas, las puras y castas muertas por salvarlos.

Nicolae Iorga

La venganza de la tierra

Tragedia antigua en tres actos para el teatro al aire libre

Personajes

EL JEFE DE LOS INDÍGENAS

EL SACERDOTE

EL REY DE LOS INVASORES

LA REINA

EL HIJO DEL REY

EL GRAN SACERDOTE ASIÁTICO

EL SACERDOTE DE LOS INVASORES

UN CANTOR VIEJO

LABRADORES, SOLDADOS, GUARDIAS

PUEBLO: VARONES, MUJERES, JÓVENES Y

VIEJOS

CORO

Acto I

Una región antigua de campesinos.

Muchedumbre, su jefe, el sacerdote.

Escena I

El sacerdote, el jefe, voces

EL SACERDOTE.—Nos han dado los dioses fruto como rara vez se presenta, nuestros bienes se acumulan en amplios graneros. Tenemos asegurada la recompensa de nuestro trabajo. ¡Que las trompetas lleven la noticia a lo largo y ancho de la tierra! ¡Que los altares se carguen de nuestros presentes cuando la santa alegría penetra en nuestros corazones! ¡Que ardan las ofrendas brillantes hacia los cielos al lado de las doradas gavillas! Te damos de nuestro esfuerzo, oh dios protector, lo mejor del pesado trigo de los campos, de los rebaños que se regalan a lo ancho de los prados; hemos traído a tu presencia la novilla más pingüe. Y tú, buena tierra de leche y miel, tú que encierras tantos valientes, celebrados por sus obras, y que extiendes el cetro del señorío desde las montañas hasta el mar, recibe, santa diosa, la filial adoración.

EL JEFE.—Bien... No nos hemos afa-

nado en vano sobre esta tierra que ha sido infértil durante años, como si estuviera maldita. Despreciamos el consejo de que no tocáramos con el arado la costra petrificada de unas glebas que no querían abrir su seno a los brotes de las sementeras nuevas. Sin embargo, una voz secreta nos decía al final que también nosotros tenemos nuestros dioses en lugares que no han conocido otros señores que nosotros. De nuevo han brotado al sol las briznas de la bendita siembra y no alcanzan a caber en nuestras trojes tanta bondad de nuestra madre, tanto don que nos viene de estos dioses nuestros, que son...

UNA VOZ.—Allá arriba, en el cielo, al lado de los grandes señores del mundo...

OTRA VOZ.—En el fondo de las aguas, donde discernimos su voz, en un susurro...

UNA TERCERA VOZ.— En el sol cálido, que nos besa la frente y nos calienta el corazón...

UNA CUARTA.—En el misterio de los bosques llenos de húmeda sombra favorable a las llanuras atormentadas por la solanera...

EL SACERDOTE.—Y, antes que nada, están en vosotros... En el trabajo y en la oración, en el amor y en las fiestas.

VOCES.—También en las fiestas...

OTRAS.—Sí, en las fiestas...

EL SACERDOTE.—Es hora de alegrarse... ¡Que empiecen los cantos! (*Se oye cantar.*) ¡Y los bailes! (*Empiezan las danzas.*) Ribera santa y buena, suelo ancestral, suelo trabajado, no profanado, bajo el cielo sereno, te consagro la labor a ti por entero y, ¡loa a ti por siempre! (*Mira en la lejanía.*) Pero ¿qué se mueve en el horizonte? Llegan hombres. ¿Qué pueden buscar en lugares como el nuestro? No acostumbra venir naves a este sitio. El ancho



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

mar está vacío, solo barcas de pescadores buscan pobre sustento también de ahí. ¿Oyes? Algo se pone en marcha en la orilla de occidente...

EL JEFE.—(*Sube a una altura y otea.*) Deja que mire... Son extranjeros... Su paso es inseguro, con miedo... ¿Serán mercaderes de algún país lejano? ¿Vienen a traernos riquezas y fortuna?

UN CAMPESINO.—Nos decían los ancianos que el mundo entero es más ancho que la costa de enfrente, que no conocen ni nuestros navegantes más experimentados... Allá hay ciudades famosas, solo oro en los yelmos y las mallas. Los palacios elevan sus altas torres hacia el cielo... Y la gente es distinta...

EL SACERDOTE.—Basta... Dice un arcano que son nuestros enemigos, que innumerables monstruos nos vendrían de allí: ¡habrá guerra y verterán tanta sangre...!

EL JEFE.—Ay, ¿qué nos espera...?

EL SACERDOTE.—¡Pues no! Porque la prole extranjera acabará pereciendo por el fuego y nuestros dioses volverán a ser aquí los señores... Pero hablamos y mira cómo vienen en negras filas... No sabemos con qué propósito... ¡Que se junte el pueblo!

EL JEFE.—Pueblo de nuestra tierra, nos acechan peligros. Dejad la alegría y las canciones y los bailes. Si son amigos, tendámosles la mano, pero si son enemigos, golpeémoslos encarnizadamente con las armas antiguas.

EL SACERDOTE.—(*Asustado.*) ¡Qué rápidos llegan! Diríanse apariciones.

EL JEFE.—Oh, no, pero entre ellos veo que viene hacia nosotros un jefe que se adelanta... Relucen sus aceros.

EL SACERDOTE.—Y los primeros también han entrado aquí por el agua mientras se encienden luces fugitivas a lo lejos: toda la alta ribera del mar está cubierta de hogueras...

Escena II

Los mismos, asiáticos: el rey, el sacerdote de los invasores, muchedumbre.

EL REY.—Ya estamos en la costa deseada. ¡Hermoso lugar!

EL SACERDOTE NUEVO.—No es como el nuestro estrecho y desolado, en los campos descansan frutos felices y hay gente en nuestro camino... ¡Oh, qué pobres son! Visten de harapos y sus casas son chozas.

EL REY.—Pero grita a toda la muchedumbre en derredor que se acerque, para que adquiera fuerza la conquista.

EL SACERDOTE NUEVO.—(*Dirigiéndose a los suyos.*) Oh, vosotros, pueblo elegido del Señor, stirpe bendita, herederos de la tierra entera, en la que los dioses os han creado para que sean vuestros siervos todos aquellos que trabajan con el sudor de la frente y no pueden alzar la cabeza como señores, ¡reuníos! En los buques rociados de santa agua bendita, habéis vencido las tormentas juntadas por los demonios, nuestros enemigos; habéis abierto con seguridad el surco huidizo de las olas. Tenéis delante la tierra nueva, ¡tomadla, señoreadla! ¡Es vuestra! ¡Quien se someta, que trabaje! ¡Quien resista, que muera!

VOCES.—(*Rumor lejano.*) ¡Que mueran, que mueran! (*Los invasores avanzan.*)

EL REY.—(*A los indígenas.*) Vosotros que habéis dominado estos lugares desde antiguo, os llega el mensaje de que vuestro señor es ahora otro. Os exijo que os inclinéis ante él como siervos.

EL SACERDOTE.—Oh, no, tan poco no basta aún a quienes habéis hallado. Como hombres de la tierra de la que han nacido, su ser quedará eternamente sin purgar de los únicos dioses que dominarán aquí. A nosotros, hijos de la luz, ellos nos pueden mancillar: una espada se levanta sobre ellos, ¡hiere!

EL JEFE.—(*A los indígenas.*) ¡A las ar-



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

mas, hijos de la tierra ancestral! ¡Atacadlos! ¡Que los dioses os ayuden en el combate que empieza!

VOCES.—(*Entre los indígenas.*) Nosotros no podemos luchar con esa clase de enemigos.

OTRAS VOCES.—(*De los indígenas.*) En sus armas está el rayo que han robado al cielo. ¿Qué pueden mazas y palos cuando corta su instrumento? No son hombres, sino que llegan del mundo de las profundidades, son demonios sin nombre y sin semejanza. Tú, sacerdote, ¡pronuncia la palabra liberadora y que los malos espíritus hechizados por las tormentas se vuelvan al infierno de donde salieron en mala hora, mientras nosotros reanudamos la hermosa fiesta!

EL SACERDOTE DE LOS INDÍGENAS.—Oh, dioses que sostenéis nuestra fuerza, vosotros queridos, no tenéis nombre, porque no os distinguís de nadie, que llegue la hora en que hagáis proezas que no es digno que soporte hombre alguno. Los soldados no tienen la fuerza de enfrentarse a fieras y se les caen las armas de las manos cuando ven brillar en los brazos enemigos un fuego robado a los cielos, pero vosotros tenéis poder en todas partes, y aquí más que en ninguna otra. Es vuestro el cielo entero sobre nosotros, pero nosotros hemos nacido de la lozanía de estos lugares que están en peligro. (*Echa perfumes sobre el altar.*)

EL JEFE DE LOS INDÍGENAS.— Oh, dioses, ¿por qué no os apiadáis de nuestra suerte? Mirad, ellos sacan un rayo de la vaina luminosa. Son tan numerosos como las briznas de hierba, son fuertes y están armados de instrumentos terribles. Nosotros no podemos vencer una fuerza tan inimaginable...

EL SACERDOTE.—¿Están mudos aquellos que todo lo tienen en su poder? (*Con desesperación.*) Nosotros no tenemos dio-

ses que muevan lucha a los demonios. (*Se arrodilla ante el rey.*) Quienquiera que seas tú, que llegas traído por el viento y a quien acompaña este ejército desconocido, apiádate de los viejos señores a cuya casa llegas. Ellos no han errado en nada para que los entregues a la muerte. ¿Qué quieres? Si hay frutos por los que hemos trabajado, coséchalos. Se te ofrecen con corazón rendido. Si ocurre que alimentas tu crueldad con sangre, toma la nuestra como rescate, a este señor de la tierra y mi pobre cuerpo, pero da cuartel a quienes no tienen culpa alguna, que viven en el lugar en que nacieron todos y donde nacieron también sus padres, de generación en generación.

EL REY.—Yo no cosecho las labores que no he labrado y no es sangre lo que ansío, sino que quiero esta tierra para ofrendarla a nuestros dioses.

EL SACERDOTE NUEVO.—La hemos adquirido desde ahora para otros dioses, verdaderos. Desde hoy, estos cielos, estas aguas, montes... (*Gritos entre los indígenas: ¡ay, ay!*) de quienes descienden las muchedumbres que vienen, y este Mar mismo, que hemos atravesado, son nuestros... Serán nuestros por los siglos de los siglos.

VOCES.—(*Entre los indígenas.*) Entonces mejor la muerte...

EL SACERDOTE NUEVO.—Pero nuestros dioses puros no sufren en los altares una carne mancillada. ¿Sois hijos de esta gleba? (*Gritos entre los indígenas: ¡sí, sí!*) Entonces quedaréis fijados a ella como siervos para siempre, junto con el ganado con que aráis; nosotros construimos altares en esta tierra nueva nuestra. (*Se erige el altar.*)

EL SACERDOTE NUEVO.— Oh dioses de la victoria que hemos traído en las naves de la intrepidez que surcan los mares, oh grandes dioses de la luz y el claro oro, es



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

vuestra esta posesión conquistada y son siervos vuestros quienes la habitan. ¡Que se eleven los cánticos y empiecen los bailes!

(Nuevos cantos y danzas, de los extranjeros.)

Acto II

Escena I

*Indígenas (harapientos, fatigados),
Indígenas, soldados, el rey, la reina,
su hijo.*

(Los indígenas, harapientos, fatigados.)

UN LABRADOR.—¡Qué penoso te parece el trabajo cuando no son tuyos sus frutos, sino que alimentas a otro con tu esfuerzo y sudores, al extranjero...!

UNA MUJER.—Oh, el extranjero, ¡ese señor implacable...! Tenemos el freno en los dientes, que nos hace sangrar. Siento asco, siento odio hacia el trigo que germina en el surco regado por nuestras penas, tenemos miedo también de los hijos que les hacemos: ellos serán también siervos eternos como nosotros, desde el día en que llegaron los amos. Mejor es que mueran los críos y se seque el pecho que el que no haya más que trabajo tras trabajo, siervo tras siervo, solo eso.

OTRA MUJER.—Caiga nuestra maldición sobre ellos de generación en generación... Que no nazcan otros de aquellos que miran sin cesar el agotamiento de este buen pueblo. ¡Ardan en el fuego y siéguelos un mal feroz!

UN LABRADOR.—Sí, no supimos enfrentarnos a ellos a pecho descubierto y hoy les quitan hasta la muleta al viejo, el cayado al pastor, que confía la guardia solo a los perros; ¡que nuestra maldición caiga sobre ellos y que su misterio haga de ellos lo que les deseamos!

UNA MUJER.—¡Oh, canto que, de pronto, ha dejado de resonar en lugares que ya no conocen la alegría! Ahora se eleva un llanto de dolor, el valle entero resuena de nuestro plañido.

EL CORO.—Tierra noble, presa del extranjero, decaiga tu fuerza de continuo, cesa de dar fruto, porque solo crece para él; ¡mejor la muerte bajo la maldición del sino!

(Sale por arriba el guardia.)

EL GUARDIA.—¿Qué clamores son esos que detienen las labores? ¿Tenéis la orden de cantar? ¿Y el canto que sea, oh bárbaros, ese plañido blandengue y necio? ¡Basta! ¡Que callen las mujeres! Y vosotros, varones que debéis ponerlos a trabajar, ¿en qué estáis pensando? *(Al sacerdote.)* Y tú, anciano de largas guedejas y barba blanca, brujo, ¿qué miras en vez de cumplir con tu deber? *(Lo golpea. Un largo lamento de dolor se eleva de la multitud.)*

VOCES.—Es el sacerdote. Oh Señor, ¿ni siquiera él se libra?

EL GUARDIA.—¿Qué sacerdote? ¡Vosotros no tenéis ley! De vuestra palabrería no se eleva un rezo. Farfulláis tan solo palabras para perder el tiempo, que no es vuestro, sino del amo. Donde no hay dioses, y vosotros no los tenéis, ¿cómo os atrevéis a hablar de sacerdote? A este holgazán lo pondremos a hacer el trabajo más duro.

UNA MUJER.—No nos quitéis todo; solo ese consuelo teníamos. ¡Dejádnoslo!

UN VARÓN.—*(Al sacerdote.)* Le corre la sangre por la frente: tu golpe nos ha herido a todos en el cuerpo. En él se junta todo lo que hemos sido, desde cuando el señor, sucesor del antiguo soberano, se fue a dormir bajo los surcos.

EL GUARDIA.—No tuvisteis soberanos ni los tenéis. Para reinar hace falta la bendición de los dioses, y vuestros dioses son imaginaciones. ¡Solo imaginaciones y sombras! ¡A trabajar! Compañeros, ¡hagámosles trabajar!



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

(Salen guardias por todas partes y empujan con sus lanzas a la multitud. Gritos de dolor.)

EL GUARDIA.—*(Al sacerdote.)* ¡Tú los alborotas y tú callas! Por tu culpa siempre ha habido descontento. Tú azuzas a los ignorantes y animales estos... A través de ti los he castigado y los castigaré. *(Lo empuja.)* ¿Por qué callas?

EL SACERDOTE.— El silencio es sello sobre los labios ensangrentados, sobre los labios amargos por las muchas penas. Porque ¿acaso hay palabras que puedan expresar el infortunio de este pueblo honrado? ¡Ni siquiera el mar en tormenta, cuando llora en miles de olas, sería capaz de encarnar tanta desgracia y estar igual con tanta humillación que nos ha traído vuestra llegada, crueles extranjeros! Yo callo: llegará la hora en que los dioses hablen.

EL GUARDIA.—Tú blasfemas... ¿Acaso no te basta el castigo que has recibido? Maquinador, te espera la muerte...

EL SACERDOTE.—Deseo que llegue la muerte, ángel de la redención, que llegue, que nos cubra con su blanca veste, ¡que nos eleve consigo hacia la santa libertad!

EL GUARDIA.—La tendrás. Tú y él...

EL SACERDOTE.—Nuestras cabezas están sometidas a la espada. ¡Hierde otra vez...!

EL GUARDIA.—No para complacerte...

EL SACERDOTE.—Nosotros moriremos, pero esa ciudad maldita perecerá entre las llamas: arderá como una pira inmensa, seréis vosotros la víctima que esperan nuestros dioses, y entonces nosotros, muertos, en las tumbas, nos estremezaremos.

EL GUARDIA.—No tengo la orden, pero no hay paciencia que aguante esos presagios criminales. La ciudad permanecerá para siempre alta, magnífica, santa... Pero tú, que te lleven esos demonios tuyos

que te han dictado la ley engañosa para los hombres de tu estúpido pueblo. *(Lo atraviesa. Gran dolor en la multitud.)*

OTRO SOLDADO.— ¡Escóndelo! Que no lo vea el rey. Es demasiado blando y bueno con todos. No es como la reina...

OTRO GUARDIA.— Oh, altiva y cruel reina nuestra...

EL PRIMER GUARDIA.— Hablamos nosotros de ellos y míralos. Vienen a adorar a la Mar, nuestra Madre. Mira qué esplendor. Tan solo oro desde los cascos hasta las sandalias y su cabello dorado supera en brillo al oro más puro de las joyas más caras. Mira también al muchacho, un buen mozo...

OTRO GUARDIA.—Y ufano...

EL TERCERO.—¡Y qué luz destellan sus ojos...!

EL CUARTO.—¡Y cómo los gira enloquecidamente en sus órbitas...!

EL PRIMERO.—Tendremos un gran señor en él. Y, como todos los de esta estirpe encuentran tierras para imprimirles la servidumbre, quién sabe por qué lugares nos llevará también este...

EL SEGUNDO.— Por otras montañas, por otros mares...

EL TERCERO.— Sin fin... Vitoreémoslos: ¡Vivan con gloria nuestros Señores por muchos años! *(Gritos.)*

Escena II

*Los mismos, el rey, la reina, su hijo,
la corte*

EL REY.—*(A la multitud. Gritos.)* Compañeros de nuestro poder, ¡salud! Hoy es un día hermoso, como las hazañas que he obrado junto con todos vosotros, y ahora nos alegramos de lo que fuimos capaces de realizar entonces. La gran ciudad se ha levantado en diez años y alberga tesoros gracias al trabajo de estos hombres que



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

nuestros buenos dioses nos han entregado para que nos sacien con los frutos de la tierra, y nosotros sacrificamos en los ricos altares pingües corderos y el vino brilla en copas de oro. Al viejo oro de los santos tesoros que solo adorna a los muertos en las tumbas se añaden los opulentos mercaderes que vienen a buscar el trigo en hondas embarcaciones. Así se acumulan las riquezas año tras año y las recibirán nuestros hijos, que también las acrecentarán. ¡Feliz la prole de su nacimiento! Para pronunciar hacia los cielos la oración deseada, ¡acudan al altar nuestros grandes sacerdotes! (*Salen sacerdotes.*)

Escena III

Los mismos, los sacerdotes

EL GRAN SACERDOTE ASIÁTICO.—(*Hace señales sagradas en los cuatro puntos cardinales.*) Tal y como hago la señal santa, oh dioses, que nuestro poder se extienda hacia los puntos cardinales, porque no existe pueblo con mayor derecho que el que tiene nuestro señor, y con vuestra mano rica en maravillas dadnos de nuevo el augurio deseado de bienes. (*Ora con fervor.*) ¡Desciende, oh rayo, hacia la señal de que vamos a derrotar también a otros pueblos que esperan la renovación; apresúrate, señal formidable de nuevas batallas, divina espada que destruye un ejército! (*Asombrado de que no se haga la señal.*) Pero ¿qué es esta tardanza que no nos merecemos?

EL HIJO DEL REY.—Mirad... Una luz proviene de ese rincón, de abajo, del suelo mismo...

LA REINA.—Signo de infortunio.

EL REY.—Buscad de dónde procede, por cuáles quimeras, la visión que siembra la duda en los corazones.

UNA VOZ.—(*Llena de asombro.*) Un

muerto olvidado, está olvidado en un rincón. ¡Ahora lo veo! En ese rincón hay un pobre viejo asesinado... ¿Quién habrá sido capaz de tocarlo?

VOCES.—(*De indígenas. Con indignación.*) Es el sacerdote... El prodigio se ha producido para nosotros...

EL SACERDOTE NUEVO.—(*A los dioses.*) ¡Si es una amenaza, os suplico que nos perdonéis; si es un presagio, que no alcance yo su día!

(*La corte se dispersa atemorizada.*)

Acto III

Escena I

Indígenas

(*Los indígenas cosechan.*)

UNA MUJER.—¿Lo han enterrado?

OTRA.—Todavía no. Lo tienen así, yaciente a la orilla del agua, y las olas rompen al lado con un ruido de pena, como si lo lloraran, y por la noche una luz se eleva derecha y clara de los huesos lavados por tantas lluvias desde entonces. Por eso no se atreven a acercarse. Creen que reside un poder oculto en él y que quien toque el cuerpo, cae muerto.

LA TERCERA MUJER.—Así es, si proviene de esa estirpe salvaje suya, pero cuando nosotros nos allegamos a él, sentimos que baja el consuelo a nuestra alma.

LA CUARTA MUJER.—Y casi entrevemos esa hora feliz en que la ciudad perecerá entre las llamas, y en su lugar pondremos otra vez el altar de la fe de antaño y los santos huesos encontrarán reposo.

(*Avanza con un grupo de varones.*)

UN VARÓN.—¡Marchan, trabajando hasta morir, sobre el suelo extranjero, tan entristecidas y débiles como son! Llevan una vida que no es digna de seres humanos, cuando nuestro amor las habría co-



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

ronado con todo lo que merecen unas mujeres como ellas.

OTRO.—¡Callad ahora! La palabra la castigan con dureza quienes tienen todo el poder...

EL PRIMER VARÓN.—¡No! El mayor poder lo tienen todavía nuestros dioses, que en su cielo toleran a los demonios enemigos, pero a los extranjeros los persigue la hora de la venganza. Espera, no queda mucho, y llegará. Sí, sí... En el cielo y aquí, en esta tierra nuestra, suceden desde hace un tiempo cosas que no se han visto nunca. Y en la ciudad se han secado las fuentes: no quieren los dioses buenos dar un poco de agua. Y corren al río aquellos sedientos que no pueden saciar su sed en sangre. Y los lobos del bosque han bajado al valle: no buscan sus presas entre nuestros rebaños, sino que, como perros de pastor, pasan mansos a nuestra vera, pero andan al acecho del mundo de allá arriba y aúllan de tal manera que se te estremece el cuerpo entero cuando los oyes.

UNA MUJER.—¿Por qué? ¿No los echan con sus armas de rayo?

EL PRIMERO.—¿Por qué? Desde hace un tiempo piensan ellos en otra cosa. La ciudad rebosa de rumores encubiertos, se abren las tumbas y salen muertos antiguos que hacen que se estremezca el soldado más ufano: tienen miedo de quienes son, con todo, un fruto suyo.

OTRA MUJER.—Y el rey, ¿qué hace? Su cometido es defender a sus súbditos, a los soldados, a todos aquellos que solo en él tienen su sostén, porque no los admite, igual que nuestra tierra santa no ha admitido nunca a este pueblo infame que la atropella... Yo lo vi una vez de cerca.

LA TERCERA MUJER.—¿Cómo? ¿Lo has visto? Pero todo no es sino horror. Nadie de nosotros osa mirarlo a la cara. Si lo hiciera, se volvería loco allí mismo.

EL PRIMER VARÓN.— Así es... Cuántos hay que perecieron como algunos que olvidaron una ley implacable como esta. Sin embargo, una vez llevaba al río, con el casco del señor en la mano, a un caballo suyo, de manera que me vieron los soldados y el rey, con ojos de demonio insomne, me miró hondo y pasó con una sonrisa en esa cara suya surcada por los cuidados y los apuros.

LA CUARTA MUJER.—¿Apuros? Pero ¿qué apuros podría tener?

EL PRIMER VARÓN.—¿Qué sé yo? Su cara misma no es la de una persona tranquila. Se agitan en ella temores del sino que lo espera. Así son todos aquellos que andan tras morir de una muerte misteriosa, como la que lo persigue. Pero hemos charlado demasiado: llegan soldados y parece que a ellos también los agobia algún misterio. De todos modos, apartaos... No conviene que nos pongamos en el camino de los huéspedes de alma ruin.

Escena II

Indígenas, soldados

(Al fondo, los indígenas. Los soldados se detienen un momento, hablando.)

UN SOLDADO.—Yo dejo el servicio. Más vale que me haga pescador con estos pobretones y llevar el ganado al río; más vale que me vaya por el mundo a pedir pan en las encrucijadas...

EL SEGUNDO.—¿Cómo que te vas así? ¡No somos mercenarios del rey, que nos vamos o nos quedamos como nos plazca! Si así fuera, nos podríamos ir a vagabundear. Solo somos defensores y dominamos estas tierras...

EL TERCERO.—Extranjeras...

EL SEGUNDO.—Extranjeras no, que las hemos hecho nuestras con las armas.

EL PRIMER VARÓN.— Sí, son extranje-



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

ras. ¿Cómo es que no sentís vosotros extranjera esta tierra que se muestra con todo tan buena con nosotros...?

OTRO SOLDADO.—Que no labramos...

EL TERCERO.—Que no hacemos sufrir y nos debería estar agradecida...

UNA MUJER.—¡Cabeza de varón! ¿Qué sabrás tú? ¿Acaso se alegra la madre si no le sangra la teta por los dientes que le nacen al crío que alimenta?

EL SOLDADO.—Será como dices, mujer, que sabes de tus cosas. Pero tú no ves, por no estar de guardia en la noche profunda y preñada de sus misterios, que hablan con todo a quien es capaz de entenderlos; tú no ves lo que vemos nosotros desde la noche cerrada hasta el amanecer que llega, compasivo, a librarnos de miedos vagos y por eso tanto más horribles. No ves la sombra que pasa y la luz que juega, no sientes la lluvia de estrellas que caen sobre nosotros, como si se quebrara el firmamento mismo. No oyes los llantos procedentes de las tumbas profundas. Y no estás con la lanza lista para atravesar los lobos de los bosques que acechan la ciudad.

EL JOVEN.— Os oigo, a vosotros padres y tíos nuestros, pero sí es así...

LOS VIEJOS.—(A coro.) Así es...

EL JOVEN.—Siendo así, pues, ¿por qué no subimos a las naves y nos lleváis, aunque amamos esta tierra de nuestro nacimiento, al viejo país que anheláis?

UN VIEJO.—¿Por qué? ¿Por qué? Pero tú no sabes, niño que juegas con las barcas en las riberas, tú no sabes lo que ocurre cuando nos hacemos a la mar con las santas naves conservadas como un recuerdo desdichado y un querido tesoro. Allí queda detenido, de un tiempo a esta parte, cualquier barco. Nos embrocamos cada día porque ya no vienen los mercados y, si intenta ir alguno de nosotros, queda cautivo de la Mar inmóvil. Y nadie

se puede acercar a quien morirá de hambre, porque correrá la misma suerte. Sí, sí, estamos condenados a quedarnos, a morir, a pudrirnos aquí todos...

VOCES.—(afligidas de los extranjeros.) ¿Por qué? ¿Por qué?

EL VIEJO.—¿Por qué? Por encima de nuestros dioses, en los que creemos, de los otros dioses, en que creéis vosotros, hay algo más. Es la Fatalidad que mantiene los mundos. Es la madre anciana de todos los dioses, a quienes crea y a quienes mata, ella los mueve meciéndolos en la cuna y ella los canta, plañidera inmortal, el lamento último, como a un asesino acongojado que no puede hacer otra cosa que no sea matar, y matará sin cesar para luego llorar sin tregua. (A un viejo compañero.) ¿Todavía sabes tú el himno sagrado de la muerte...?

EL VIEJO CANTOR.—(Canta.) Oh muerte, señora, reina muerte, ¿para qué dar en vano un paso miserable más sobre esta tierra? ¡Llámanos, madre, de nuevo a la tumba! Esta luz nos duele en los ojos, nos penetran el cuerpo lanzas de sol, nos estremecen los rayos de las estrellas, nos inquieta cada ruido. Ya no nos gusta lo que está aquí, nos embarga el alma una añoranza de paz: bastante cuenta hemos hecho de la vida, ¡acógenos otra vez en tu seno, madre!

UNA VOZ.—(del grupo de los indígenas.) Escucha, escucha... Ellos mismos pronuncian su condena.

(Se oye un largo alarido en la ciudad.)

UN SOLDADO.— ¿Una voz...? Es de nuevo la voz que oímos toda la noche. Proviene de las montañas, suspira desde las aguas, baja de los luceros y atraviesa en nuestra dirección los puentes de plata blanca de la luna... ¡Apartémonos...!

VOCES.— ¡Apartémonos...!

UNA VOZ.— Yendo a la ciudad estaremos seguros... Allí están los altares...



Arqueología fabulosa de la resistencia: dos ficciones épico-fantásticas

OTRA VOZ.—Están los dioses...

OTRA VOZ.—Está el rey...

OTRA VOZ.—Sí, él, la clave misma de nuestra existencia.

UNA VOZ.—Pero ¿qué se oye allá en la ciudad? Son puertas derribadas que retumban como el trueno, luego un rumor de otras voces que se unen en el cántico de muerte de un mundo que desaparece...

LOS SOLDADOS.—(*En fuga.*) Sí, sí, de verdad se oye venir de arriba una cosa así... Tenemos cortado el camino hacia cualquier refugio, ¡mejor que se nos traquen las olas del mar!

(*Huyen hacia la costa.*)

Escena III

*Los mismos, la reina, el hijo del rey,
un jefe de los indígenas, muchedumbre*

LA REINA.—(*Bajando de la ciudad.*) Soldados nuestros, ahora hay un nuevo rey; con mis propias manos he matado al viejo... No hay nadie con derecho a resolver por qué lo he hecho. Solo en nosotros encontraréis otra vez una defensa segura...

VOCES.—(*de mujeres horrorizadas.*) Ay, ay, está lleno de sangre vertida el lecho regio: nunca ha visto un crimen como este nuestro mundo, que la esposa asesine a un esposo sin culpa... ¡Que llegue el pago, el compás de la purificación!

LA REINA.—(*Huyendo rodeada por la muchedumbre.*) Me estrechan los enemigos incluso en este aposento. Pero ¿dónde

estáis, soldados de mi país...? Y tú, esposo, por el que cometí la horrible acción, ¿por qué no acudes en mi ayuda? Los soldados no son sino una caterva que huye aterrorizada...

EL HIJO DEL REY.—¿Esperas al esposo que has elegido mediante el crimen? muriendo tú por esta mano te manda a través de mí el puñal mismo con que ha perecido: recíbelo, pues, en tu seno, que me dio la vida. (*La apuñala.*) No es una iniquidad cuando los dioses lo ordenan, también por encima de la sangre que nos tiene. La ciudad maldita desaparecerá entre las llamas: yo mismo las encendí a la vez por los cuatro costados... Con ella muere el misterio que nos ha detenido aquí, en el pecado viejo... ¡A las naves!

EL JEFE DE LOS INDÍGENAS.—(*Ante las llamas que destruyen la ciudad.*) ¡Qué obra cruel sin semejante se ha cumplido, y qué justo castigo! ¡Idos a vuestro mundo y que el camino de vuelta os sea leve! Nosotros llevamos a nuestros dioses a los templos incendiados: su voluntad hará que vuele en el viento la ceniza del suelo de estos santos lugares. Más alto que el dolor de quienes han muerto, ¡elévase de nuevo el cántico nunca olvidado y santifiquen nuestras danzas tu suelo, tierra que nadie nunca someterá!

(*Se entrelazan el antiguo canto y la danza de los autóctonos.*)

FIN

Monstruos del pecado: dos microalegorías teológicas



Quizá por ocuparse la teología de ideas y personas religiosas de carácter eminentemente abstracto, no es extraño que estas hayan encontrado su correspondencia ficcional en las fantasías alegóricas. En ellas, los elementos teológicos se arropan de la apariencia de personajes, sin abandonar por ello su carácter universal y abstracto de ideas en movimiento, como en tantas obras protagonizadas por las virtudes o sus contrarios, por ejemplo, los autos sacramentales barrocos de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Otras veces, personajes de aspecto humano individualizado se mueven en espacios simbólicos que han adquirido culturalmente el valor de escenarios concretos e inteligibles de equivalentes a conceptos teológicos, gracias a metáforas y símiles encontrados en las Escrituras sagradas que sirven de fundamento y piedra de toque del método científico propio de la teología. En especial, el *Apocalipsis* neotestamentario de San Juan no solo aportó el modelo ficcional más influyente de la alegoría teológica, sino también lugares y figuras que muchos otros autores aprovecharían para pergeñar sus propias ficciones de aquella modalidad, al igual que lo harían otros con las visiones de los mundos de ultratumba, con sus castigos y recompensas, que abundan en las literaturas cristianas desde temprano y cuyo ejemplo más conocido en la *Commedia* toscana de Dante Alighieri (1265-1321), fuente a su vez de otras visiones teoalegóricas, tales como el curioso y bien compuesto poema *La selva oscura* (1879), de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903). Este último puede ilustrar a su vez la mutación que sufre la fantasía alegórica cuando la teología mo-

derna confesional abandona en gran medida la práctica del proselitismo a través de esa clase de ficción, tal vez porque su carácter ya muy convencional había agotado su novedad e interés para los lectores y, con ello, el efecto didáctico perseguido. En su lugar, se escribieron alegorías en las que el propósito es sobre todo literario y artístico, en forma de recuperación creativa de un acervo teológico notorio y en el que los escritores modernos introducen, sea variaciones que demuestren su creatividad, sea una escritura que manifiesta claramente el propósito principalmente artístico del experimento de revitalización de una modalidad ficcional en apariencia obsoleta. La lección o la reflexión teológica se convierten así en meros pretextos de un proceso teopoético sin otro fin fundamental que la persecución de la belleza literaria.

Este proceso ya se daba en el poema citado de Núñez de Arce, pero alcanza probablemente su apogeo, al igual que el resto de los procedimientos de la ficción especulativa, en torno a 1900, cuando el esteticismo asumido de escritores y artistas los llevó a perseguir una perfección formal conjugada con un afán renovador e innovador en materia de géneros, modos y discursos. Como ejemplos de fantasías alegóricas derivadas del acervo teológico cristiano en ese período destacan dos textos bastante breves, que tanto podrían considerarse microrrelatos como poemas en prosa. Su simbolismo escapa a la vaguedad sugerente e intuitiva preferida en su época, seguramente porque adoptan de manera ortodoxa y reconocible temas y motivos tradicionales en su ámbito. En concreto, Théodore de Banville (1823-

Monstruos del pecado: dos microalegorías teológicas

1891) transfiere a la literatura en «Les gais voyageurs» [*Los alegres viajeros*], texto recogido en *La lanterne magique* [La linterna mágica] (1883)¹, la ilustración de varios manuscritos medievales que representa la entrada del infierno como una gran boca monstruosa, a lo que se añade otra imagen común, esta vez literaria, del camino muy frecuentado por alegre y placentera compañía que lleva derecho a la condenación eterna, tal y como aparece al principio del «Sueño del infierno» (1627), de Francisco de Quevedo (1580-1645). Ambas imágenes se superponen en la descripción hecha por Banville del Monstruo (con mayúscula inicial alegorizante), cuyas llamas hacen referencia a las del averno cristiano, aunque el texto en sí evita otras alusiones directas a la religión, de modo que aquel Monstruo puede leerse también como una alegoría moral, como la personalización de la perdición corporal e intelectual que espera a quienes solo piensan en la satisfacción de sus deseos sensuales, incluidos los artísticos, como sugiere la presencia prominente de la música y la danza. Este planteamiento parecería coincidir con el tradicional si el autor no lo hubiera modificado con sutileza probablemente irónica. Mientras que, en el sueño correspondiente de Quevedo, el camino es fácil y cuesta abajo, la gozosa muchedumbre de Banville avanza por un camino estrecho y ascendente hasta la cima de una montaña con apariencia de volcán en la que acabarán cayendo como meros guijarros insensibles e inútiles, como indica el hermoso y significativo símil que cierra el texto. Así pues, el vicio aparenta ser fácil, pero está lleno de tra-

bajos, cosa que la experiencia a menudo confirma.

Un planteamiento semejante adoptó Alexandre de Riquer (1856-1920) en uno de los textos recogidos en su libro *Crisantemes* [Crisantemos] (1899), un microrrelato o poema en prosa que no lleva título, pero que cabe llamar «Lo Drac» [*El Dragón*] por sus primeras palabras². Ahí también, los vicios desde el punto de vista cristiano, que Riquer adopta con claridad, son sobre todo de índole sexual, pero el autor insiste, más que en el mal espiritual que producirían según las enseñanzas religiosas, en sus efectos negativos en el cuerpo de quienes aparecen entregados a ellos, haciendo perder sus fuerzas y belleza a manos de una lascivia que, perezosa, les impediría actuar por el bien suyo y el de todos. No obstante, a diferencia de los gozadores de Banville y también de lo defendido por diversas doctrinas cristianas, su estado no parece deberse a una elección suya. Parecen más bien víctimas de ese Dragón que, procedente del *Apocalipsis* de San Juan, representa el monstruo del pecado, cuya potencia tiene aprisionados a varones y mujeres, durmiéndolos y robándoles la voluntad, de forma que no ven al monstruo ni sienten su prisión. Así seguirían si no fuera porque el Dragón, ensoberbecido por su fácil triunfo, ataca temerariamente a la divinidad, que lo fulmina. La sangre de Cristo lo mata y libera a sus víctimas, que ahora recuperan su vigor al arrepentirse e incluso consiguen con ello transmutarse en una humanidad plena y universal, de acuerdo

¹ La tradición sigue la edición original: Théodore de Banville, «Les gais voyageurs», *La lanterne magique*, Paris, G. Charpentier, 1883, pp. 183-184.

² El texto de la traducción se basa en el de la edición siguiente: Alexandre de Riquer, «Crisantemes», *Boires i crisantemes: El poema en prosa modernista*, a cura de Maria Àngela Cerdà, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1990, pp. 94-95.



Monstruos del pecado: dos microalegorías teológicas

con el ideal trascendente cristiano. Con todo, Riquer no parece más ortodoxo teológicamente que Banville: si el primero elude la responsabilidad humana, el segundo hace lo mismo con la de la figura del Diablo en su esencia de tentador. Su Monstruo de la montaña no hace nada más que esperar a que caigan en sus fauces, sin esfuerzo ni asechanza por su parte. Al contrario, el Dragón de Riquer parece ser el único responsable del mal, sin que cuente el albedrío de sus prisioneros, los cuales están dormidos. Sin embargo, no cabe instruirles juicio de herejía. No parece que ninguno de ellos haya pretendido

sentar doctrina, sino únicamente crear obras de arte literario que explotaran las connotaciones seculares de sus monstruos y la misma imagen impresionante que ambos ofrecen de sus relaciones con los humanos. Como resultado, los lectores pueden disfrutar de dos cuadros literarios sumamente expresivos, cuya escritura realza su visualidad y el paradójico sensualismo que sugieren ambos, demostrando al paso que los monstruos alegóricos pueden ser tan impresionantes, o más, como los que sobreabundan, por ejemplo, en la ficción fantástica.

Théodore de Banville

Los alegres viajeros

Acostado de espaldas al pie de la montaña, el Monstruo inmenso abre sus enormes fauces ardientes, abismo del que brotan llamas, y bostezo de hambre, aunque sin demasiada impaciencia, porque sabe cómo lo alimentarán y saciarán dentro de poco.

En efecto, avanza por el estrecho camino que serpentea hasta la cima de la montaña verde, entre cantos, gritos y risas y al ruido de instrumentos, una muchedumbre danzante, ebria, alegre, abigarrada: soldados a caballo, príncipes en largas túnicas de oro, jueces vestidos de escarlata, artesanos pertrechados con sus herramientas, tenderos contando sus sacos de monedas, jóvenes y muchachitas

con la cabeza cubierta de sombreros de flores, libertinos acariciando muchachas con el seno al aire, niños cogiendo florecillas, músicos haciendo resonar laúdes, ancianos augustos coronados de laurel.

Sin aminorar el paso, escuderos y coperos les sirven manjares deliciosos que saborean y les dan a beber vinos purpúreos, y unos pajes les ofrecen, para secar las manos, el oro de sus rubias cabelleras. Y riéndose, conversando, cantando, caminando con premura y alegría crecientes, llegan a lo alto de la escarpada montaña y allí, uno a uno, como millares de guijarros que lanzara una mano invisible, caen en el abismo.

Alexandre de Riquer

El Dragón

El Dragón vivía perezosamente en la oscura soledad. Los anillos de su cuerpo se extendían a lo lejos sobre la hierba verde, emponzoñando con su soplo las amapolas de color escarlata y los lirios pálidos.

Sus garras musculosas, revestidas de verde escama, arrebatan cuerpos de hermosa juventud: varones y mujeres, cráneos vaciados con ojos que revolvían miradas de espanto, manos nerviosas y crispadas con cúmulos de oro y pedrería.

Al respirar, lanzaba fuego desde las mandíbulas posadas en tierra; dormitaba con los ojos cerrados y el carbúnculo engastado en su frente irradiaba la maléfica luz que se extendía por el mundo entero.

Los cuerpos que dormían en poder del monstruo se movían con instintos de perezosa lascivia.

Tenía amodorrados a jóvenes robustos con espaldas de Venus y de atleta que se abrazaban y estrechaban, carnes finísimas y suaves, trenzas rubias y morenas: mozuelos soñadores que se miraban en lo profundo de los ojos enternecidos de bellezas cándidas como figuras de retablo, señores abatidos por el vicio que se cansaban de sorber en la impureza el néctar del placer, y de todos ellos se elevaban un himno de maldad y cantos eróticos.

La cruz plantada para llevar de nuevo a puerto al caminante extraviado perma-

necía sola y desierta, perdiéndose en el espacio infinito la amorosa mirada del Dios mártir, y el abrazo inmenso que esperaba abarcar todos los pueblos de Oriente a Poniente, quedaba vacío.

El monstruo, enardecido, se despertó de la oscuridad en que vivía; elevó su bramido en son de guerra, avanzó loco contra la cruz, arrojando fuego por las fauces y quiso abatirla con su embestida.

Del cielo bajaba por el espacio una gota de sangre acompañada de voces angelicales, y cayó sobre la cabeza de la fiera, que se retorció con las contorsiones de la agonía.

Los anillos se abrieron, se aflojaron sus poderosas garras y los cuerpos que dormían prisioneros quedaron libres; los jóvenes robustos con espaldas de Venus y de atleta, los mozuelos soñadores, los señores abatidos por el vicio, los cráneos que revolvían miradas de espanto, las manos crispadas que estrechaban cúmulos de oro y piedras finas, todo se animó y, en lugar de salir de sus labios cantos eróticos, floreció en ellos, como un acorde purísimo y suave, la plegaria.

El inmenso abrazo que esperaba a todos los pueblos de Oriente a Poniente abarcó allá arriba a todos los hijos pródigos, que el arrepentimiento purificaba.

Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra



Antes de su práctica desaparición del folclore y su sustitución por la cultura de masas de origen angloamericano, era común en la Europa cristiana la creencia popular en seres sobrenaturales no procedentes del acervo teográfico, tales como hadas, gnomos, silfos, elfos, duendes, etc. Estos seres, llamados espíritus elementales, fueron descritos sistemáticamente por primera vez en un tratado del médico y alquimista Paracelso (1493-1541) publicado en 1566 y, a partir de entonces, aparecieron una y otra vez en las literaturas europeas con todas las características de aspecto y de comportamiento señaladas por aquel y por otros estudiosos de lo que se ha dado en llamar modernamente la Elficología (o Feericología), esto es, la disciplina que tiene por objeto esos seres como realidad al menos cultural. A ellos cabe sumar las brujas. Aunque no sean elementales por su esencia, coinciden con estos en lo relativo a la creencia popular en su poder sobrenatural y en su separación neta de la humanidad normal, como si fueran otra especie, a lo que contribuyó sin duda su deshumanización derivada de los numerosos tratados sobre la manera de reconocer y tratar a las brujas. Estas acabaron constituyendo para el folclore otra clase de seres elementales; no eran ciertamente espíritus y su esencia era sobrevenida, no intrínseca, pero lo que importa a efectos culturales es su percepción popular y luego literaria, que convencionalizó a las brujas en medida análoga a como lo hizo con hadas o gnomos. Esto se puede observar concretamente en un tipo

de ficción que ha recurrido con frecuencia a estos seres, la maravillosa, tanto la popular de tradición oral como la culta o artística, de transmisión escrita. Los cuentos de hadas también podrían denominarse de brujas, pues estas aparecen con mucha frecuencia ellos. Por lo demás, en esta clase de narraciones, los seres elementales pueden ser espíritus, pero también figuras de carne y hueso como ogros y brujas.

La frecuencia de las intervenciones de estos seres en la ficción maravillosa ha hecho que se crean propios de esta, o de su derivado pop actual, la *fantasy* comercial pensada sobre todo para niños y adolescentes. Sin embargo, han protagonizado históricamente fantasías fabulosas muy diversas, como sugieren obras como la comedia amorosa *A Midsummer Night's Dream* [*El sueño de una noche de verano*] (1605), de William Shakespeare (1564-1816), o la novela erótica *Le sylphe* [*El silfo*] (1730), de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777). Tampoco guardan apenas relación con el cuento de hadas las fantasías relativamente numerosas que, en torno a 1900, presentaron los seres elementales en sociedad, en el marco de historias en que se constituyen en comunidades propias paralelas a las humanas, con sus costumbres y orden social que los autores presentan desde dentro, adoptando su perspectiva aun en los casos en que los personajes humanos intervienen de una manera u otra en la trama, a diferencia de la ficción maravillosa, siempre centrada en sus heroínas y héroes humanos. Así ocurre, dentro



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

de las literaturas de España, en la novela corta «La ahijada de los silfos» (*Del antaño quimérico*, 1905), de Luis Valera (1870-1926), y en los bellos poemas catalanes *Liliana* [*Liliana*] (1907), de Apel·les Mestres (1854-1936), y «Fada Doralissa» [Hada Doralissa] (*Poema del bosc* [Poema del bosque], 1910), de Alexandre de Riquer (1856-1920). En estas ficciones, la sociedad de seres elementales tiene un modo de vida independiente del humano, pero comparten espacio y tiempo con los hombres del pasado o del presente, de modo que estas fantasías que podríamos denominar elficológicas se sitúan en el mundo primario, lo que las excluye de la fantasía épica (*high fantasy*), la cual se caracteriza distintivamente por ambientarse en un mundo secundario subcreado integral y ajeno a nuestro mundo histórico y fenoménico.

Aunque abunde en ella el tema amoroso, cabe dentro de la fantasía elficológica una variedad insospechada en un tipo de ficción cuyos elementales presentan un amplio conjunto de rasgos convencionales que los hacen culturalmente reconocibles con facilidad. Como ejemplo de esa diversidad pueden aducirse dos narraciones en prosa que adoptan un modelo narrativo muy común en la ficción especulativa en general, pero que lo es mucho menos en la elficológica, dada la tendencia a describir a los seres elementales como entidades estables en cuanto a su medio y hábitos. Ese modelo es el del viaje imaginario, y en los dos cuentos que nos ocupan es aún más inusitado por ser su trayecto subterráneo, hacia y desde las entrañas de la tierra. La primera de ellas en orden cronológico se titula «El conte d'una bruixa» [*El cuento de una bruja*] (*Escull* [Escollo], 1905)¹ y es uno

¹ La traducción sigue el texto de la edición siguiente: Alfons Maseras, «El conte d'una bruixa», *Escull*, Barcelona, Reus, Biblioteca

de los primeros escritos en catalán de Alfons Maseras (1884-1939). Este se aleja en él del planteamiento simbolista que abunda en su producción temprana, por ejemplo, en su cuento de 1906 «Paràbola» [Parábola] que combina elficología y alegoría. En el cuento sobre una bruja, esta aparece con una personalidad individual muy marcada, que se subraya desde el inicio. A las actividades más lúdicas que terroríficas de las brujas como colectivo indiferenciado se contraponen la figura de esta bruja sin nombre, pero que es «una». Tal vez porque no parece haberse desasido por completo de su historia humana anterior, con la que conserva el lazo del espíritu prisionero del amante cuyo comportamiento hizo a la mujer convertirse en lo que es ahora, esta ha decidido no integrar la comunidad de sus hermanas (o congéneres) y vivir apartada, entregándose a meditaciones filosóficas también extraordinarias entre las de su condición. Dotada ahora de poderes nuevos y superiores a los humanos, rechaza la existencia feliz de las demás brujas, cuyo convencionalismo superficial pone de relieve el narrador mediante la descripción de sus juegos, una descripción que cabe entender como irónica frente al propio convencionalismo de la representación de las propias brujas y otros elementales en la mayoría de las ficciones de su época y del pasado.

Si los elementales tienen capacidades superiores a las humanas, ¿cómo es que a nadie parece habersele ocurrido aprovecharlas para un propósito intelectual, por ejemplo, para conocer mejor el mundo? En cualquier caso, es el razonamiento que se plantea la bruja de Maseras, pero su afán de saber acaba rechazando la mera actividad mental en favor de una exploración

«Foc Now», 1905, pp. 37-44. Como no se ha reeditado y tampoco se encuentra en línea, lo reproducimos, con ortografía actual, en apéndice.



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

geográfica, a la manera de Jules Verne (1828-1905) en *Voyage au centre de la Terre* [*Viaje al centro de la Tierra*] (1864), narración emulada aquí por Maseras tal vez con cierta intención paródica. De hecho, la bruja no descubre nada. La narración dedica amplio espacio a contar sus esfuerzos físicos, siempre con la compañía burlona de su amante en forma de lucecita que comenta a su modo el avance meramente físico de la bruja y, una vez que esta se da cuenta de la inutilidad de su afán, el difícil regreso de su expedición hasta la cueva donde vive. No obstante, el viaje no ha sido en vano, pues tanta excavación hace que se le hunda el suelo y acabe casi en las fauces de Vulcano, dios de los antiguos que desempeña aquí el papel del diablo popular, como para sugerir que la propia historia y las brujas como seres elementales son ajenas al folclore cristiano, descartándose toda interpretación religiosa y moral tradicionales. Las risas finales de la comunidad de brujas que reciben a su miembro apartado y fracasado sugieren el ridículo de una aspiración intelectual que ahora cabe entender como ajena a la esencia de las brujas, cuya superioridad a los humanos parece radicar precisamente en su capacidad de vivir su vida de forma no mental, sino disfrutando más bien de los placeres simples de su existencia errante y despreocupada.

Una lección semejante en favor del gozo sencillo del mundo puede extraerse de otro cuento protagonizado por un ser elemental viajero por las entrañas de la tierra. Se trata de «Lo gnomo» [*El gnomo*], una de las «parabole» [parábolas] del volumen en toscano de aforismos y relatos breves de Arturo Graf (1848-1913) titulado *Ecce homo* [*Ecce homo*] (1908)². No

obstante, el camino hacia esa conclusión es opuesto al tomado por la bruja de Maseras. En vez de una comunidad subterránea de gnomos guardadores de los tesoros de piedras preciosas que van acumulando, como en el breve poema narrativo de Apelles Mestres «El gnomo» [*El gnomo*] (*Poemes de terra* [Poemas de tierra], 1906), el de Graf es un solitario que vive entre sus gemas de valor incalculable para los hombres, desconocedor incluso de que estos existan, o de que haya sociedad alguna de sus congéneres. En su ignorancia, no se da cuenta de lo que carece y sus propios sentimientos están atrofiados, aparte de la satisfacción que le producen sus piedras, compatible con un vago aburrimiento. Este lo lleva, con toda probabilidad, a emprender el ascenso hacia la luz que llega hasta su cueva tras un derrumbe. La subida ofrece dificultades que el narrador describe concisamente, pero con exactitud y viveza, y sin asomo de la ironía que baña la empresa exploradora de la bruja de Maseras. La figura del gnomo de Graf no es ridícula, sino conmovedora, algo que se acentúa tan pronto como llega hasta la superficie y descubre deslumbrado y feliz la belleza del mundo, tanto el natural como el artificial de los pueblos y campos cultivados que contempla hechizado desde la montaña que cubría su dominio pétreo. También descubre la humanidad en la figura de una campesina que pasa fugazmente ante su vista. La narración, siempre focalizada en su figura y contada en tercera persona, pero adoptando su punto de vista, nos da a conocer su asombro alborozado y nos lo hace compartir, de modo que vemos con él, redescubriéndola a través de su mirada, la

² La traducción sigue el texto publicado en la antología genérica siguiente: Arturo Graf, «Lo gnomo», *Favole, apologhi e bestiari. Morali*

lità poetiche e narrative nella letteratura italiana, a cura de Gino Ruozzi, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 429-431.



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

hermosura intrínseca y esencial de todo aquello que, por darlo por supuesto, podríamos no apreciar lo suficiente. El gnomino se da cuenta de la hermosura del mundo en que vivimos, frente a la cual sus riquezas han perdido todo interés para él. En cambio, la alusión final a los ladrones que encuentran el camino hacia abajo y se las roban es un brutal recordatorio de las cosas que nos mueven y a las que damos mayor valor. Mientras que el gnomino es ya feliz apenas se ha alejado de ellas para no volver, cabe preguntarse si sus tesoros nos harían igualmente felices, si su búsqueda no nos precipitaría en su estéril y solitaria caverna subterránea, lejos de la luz y la naturaleza, cuya mera contemplación bastan para transfigurar al elemental protagonista. Por otra parte, habrá quien vea al gnomino como un ser in-

genuo que se deja arrebatar lo que tiene para obtener lo que poseen ya todos. Todas estas lecturas y otras más son posibles en un relato que denota un equilibrio casi milagroso entre estructura y estilo, con una sencillez narrativa y retórica compatible con un cuidado exquisito del ritmo y de las imágenes que acierta a suscitar una emoción sutil. A la vez, quizá en mayor medida incluso que en el cuento de Maseras, Graf consigue un claro distanciamiento cognitivo (*cognitive estrangement*), lo que demuestra que la idea de Darko Suvin de que tal recurso sería definitorio de la ficción científica podría ampliarse a otras clases de literatura especulativa, y entre ellas a la propia ficción elficológica, al menos a aquella que se practica con rigor intelectual y no se permite las mágicas facilidades de lo maravilloso.

Alfons Maseras

El cuento de una bruja

Había una vez, en lo más salvaje y profundo de un valle, una bruja fea y encorvada, patizamba y de ojos saltones. Había abandonado a sus compañeras por pura presunción filosófica. Veréis: las otras brujas se divertían haciendo maldades por la tierra, cabalgando en bandadas, tocando cencerros, sondeando los aires, metiéndose por las chimeneas, haciendo ruido por los tejados, haciendo temblar las sombras y las lucecitas, bebiéndose el aceite de las lámparas, cerrando de rebote todas las puertas y, en fin, haciendo zanganear a todos los mortales que podían.

Eran el terror de los pueblos y la maldición de la gente, pero allá iban ellas, contentas y risueñas, como gatos, moviéndose de noche y afilándose las uñas y abriendo los ojos de todos los colores allí donde había tinieblas. Pero a la bruja de nuestro cuento no le gustaba esa vida, esa algazara errabunda y demoníaca con la que sus compañeras atemorizaban a los hombres, y las abandonó. Creía que el genio del mal y del misterio no debía ser cosa de risa y, dominada así por cierto ascetismo fantástico, se recluyó en el valle boscoso y salvaje donde os dije que estaba.

Y allí empezó a pensar en la trivialidad de las cosas de la tierra, en la injusticia de las brujas, en los celos y pequeñeces de todos los reinos, y comenzó a pensar en todas las cosas profundas que ni las brujas ni los hombres han podido alcanzar. Pero ¿quién sabe? Era que los hombres no tenían el poder de las brujas y únicamente los hombres habían tenido la pretensión de sondear las cosas profundas; era que, hasta ahora, nadie de su raza se había parado un momento a pensar en todo eso y aún cabía la duda y la esperanza de lograrlo. Su poder natural podía permitirle cosas no permitidas al hombre.

Recluida en su gruta, escarbando nerviosamente la tierra con sus uñas largas, doblando las piernas torcidas, envuelta toda en una tela larga y negra, calva la cabeza y con la nariz junto a la barbilla, allí mismo se le ocurrió la idea luminosa de llegar hasta el centro de la tierra, de ver todo lo que allí había, de maravillarse de las maravillas que encontraría por el camino y de regresar triunfante y genial entre sus compañeras, para proclamarse reina y sabedora de todo, y hacer seria y grave la existencia de todas las brujas venideras, que la tendrían por santa y diosa. Y no durmió aquella noche. Pensó en los medios y la manera de hacer el viaje. Bien, podría vivir mordiendo la tierra. Solo le hacían falta una lámpara de aceite y una cuerda. Con una oración, la lámpara tendría la virtud de no apagarse nunca. Una cuerda larga se la fabricaría ella misma. Y se estuvo días y días en un rincón de la gruta, sentada todo el tiempo, tejiendo la cuerda. Y la cuerda era tan larga que el ovillo llenaba toda la gruta.

Entonces pensó que ya tenía bastante y empezó a escarbar la tierra. Así iría horadando, horadando y llegaría al centro del mundo, de donde volvería después triunfante. Había que ver aquella araña de piel y huesos volteando como presa de vértigo, haciendo saltar la tierra a trozos y terrones, con los pies, con las manos, con la cabeza y de todas las maneras posibles, hundiéndose día y noche, dentro, dentro de la tierra. La bruja había sujetado en la gruta el grueso ovillo de cuerda, cuyo cabo pendía y se alargaba a medida que aumentaba el agujero, sosteniendo una lámpara de aceite (el alma de un malvado a quien ella amó en su juventud), lámpara que no se consumía y que



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

lengueteaba con sus risas los antros sucesivos de la estancia subterránea.

Y, como las hormigas que hacen su nido, como los gusanos las carcomas, aquel gusano de bruja horadaba la tierra, presidiendo por una ciencia oculta y por una fuerza más que humana. Llegaría sin duda al eje y el centro del mundo, y no la detendrían ni las fauces enteras del infierno. Y segura de su empresa, poseía una voluntad inflexible.

A medida que bajaba por la herida infligida a la tierra, estiraba la cuerda para que la lámpara de aceite se iluminase y se apercibiese: el alma que tenía de la potencia. De vez en cuando se tragaba un puñado de tierra, lanzaba una mirada arriba y volvía a escarbar con los pies como en una danza epiléptica.

Y años y más años trabajaba la bruja, trabajaba locamente, como si fuera un espíritu indetenible, pero fue viendo que solo encontraba tierra: cuanta más sacaba, más quedaba, cada vez más sofocante, cada día más profunda y caliente, hasta que le quemaba ya la piel y los huesos y no podía acercársela a la boca. Y mirando el alma de su amado (la lamparilla de aceite), le preguntó adónde llegaría, cómo debía acabar su viaje, y la luz ya no tembló como siempre.

Y entonces comprendió el gran error de su intento; comprendió que las brujas no tenían poder bastante para llegar hasta allí, que las fauces de Vulcano se acercaban para tragarla, que, si la corteza terrestre no tenía fin, sin fin serían los sufrimientos cuando encontrara la masa hirviente de las entrañas del mundo, y se desesperó. Supo entonces por medio de la razón de su cabeza calva y contrahecha que habían venido a la tierra no para horadarla impunemente, sino para divertir a las sombras y los misterios con cantos de cuco y lucecitas de luciérnaga, con es-

pantajos de cañas y vestiduras de difunto, y que su empresa era la irrisión de todo lo serio. Y sintió un gran deseo de volver a la gruta, de abandonarla al bosque, de huir del valle y, como en su juventud, ir de noche por los tejados persiguiendo gatos y lechuzas, entrando por los campanarios y las chimeneas y bebiendo en sus festines aceite de dragones, que tanto emborracha, que tiene la virtud de deshacer todos los milagros que puedan hacer las letanías. ¡Y qué calvario no empezó entonces para la bruja apóstata!

Al agarrarse a la cuerda, la cuerda seguía abajo con ella, la lámpara oscilaba, chocando de una esquina a otra, a punto de perder la virtud que tenía. Las uñas se le resbalaban del cordaje, no podía juntar las piernas y, a no ser por los dientes, habría caído más de cien veces, pero la cuerda iba cediendo, cediendo, y ya no sabía si subía de verdad, hasta tal punto bajaba la cuerda. Y decidió escalar toda la altura a guisa de gato; abandonó la cuerda y abandonó la lámpara, que no vio manera de llevarse.

Era un verdadero suplicio caminar de aquella manera agujero arriba, con las uñas ya ensangrentadas por la fuerza que hacía, peladas las rodillas y los codos, y la piel hecha costra. Así es como sus vestiduras, conservadas de milagro, se agarraron lentamente al cuerpo, haciendo de todo una sola pieza. Y en la oscuridad del antro, la bruja siempre arriba, tan solo brillaban unos ojos redondos e irisados, de todos los colores temibles, llenos de una maligna esperanza.

Tras todo un año de subir de esa manera, las fuerzas le decayeron mucho: era una suerte que la pobre bruja, que ya había quedado sepultada cien veces cada día, tenía un espíritu animoso. Y ya volvía a verse alegre y jovial entre sus compañeras, haciendo nubes fantásticas sobre la



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

tierra, y le renacía una sonrisa macabra, feroz y omnisciente a cada esfuerzo que hacía, cada día que avanzaba. La araña subía con un suave zumbido de cosa nocturna, y los ojos eran claros, inocentes, sin penetración diabólica.

Al llegar la aniquilada heroína a la boca del orificio, cuando la luz del sol ya podía señalarle la traza de su camino, cuando casi arrimaba la cabeza al suelo de la gruta, tuvo el desvanecimiento del placer alcanzado, de la esperanza cumplida; llegó a la gruta, cueva de milagros, y antes echar una ojeada al mundo, respiró como una condenada y se echó a dormir. Y se durmió con una risa tan profundamente dulce que el sonido tenía algo de angélico.

Y tan blanda y removida estaba la tierra dentro de la gruta abierta al abismo, y tan carcomida y movediza que todo fue dormirse la bruja y traquetear las paredes, deshacerse el suelo y precipitarse ella hasta las fauces de Vulcano, de las que mucho sudor le costó huir.

Cayó aturdida, hecha un gusano, hecha un montón de huesos malditos, atontada, con todo un aullido feroz que iba siguiéndola. Y cuando se enteraron las demás brujas, porque se lo contó el alma de la lámpara de aceite, le cantaron un responso de risas y desgranaron una danza capaz de destejer todas las letanías de la tierra.

Arturo Graf

El gnomo

En el profundo seno de la tierra, bajo un monte boscoso y lleno de barrancas, vivía el gnomo. Vivía completamente solo desde tiempos inmemoriales en amplias y revueltas cavernas, que formaban su reino y de las que nunca había salido, ni pensaba que debía o podía salir. No penetraba rayo alguno de sol por ningún lado en aquellas ocultas profundidades, pero no estaba oscuro, porque numerosos carbunclos, de los más gruesos que figuran en los cuentos, irradiaban una luz bastante razonable y, gracias a ella, el gnomo podía ir y venir, y ver claramente y contemplar a gusto todas sus riquezas. Estas era en verdad muchas, tantas que ni él mismo sabía exactamente cuántas, por no hablar del oro y la plata de que estaba hecha la mayor parte de aquellas rocas; las piedras preciosas de todos los colores, y de las más bellas y más raras, se amontonaban allí, como entre nosotros la grava, y también había dos o tres mil fanegas de perlas enormes, que no sé de qué mares ni cómo ni quién las había traído. El gnomo era el único dueño de todo y de ahí sacaba el mayor consuelo y deleite que podía, pero que no bastaban, con todo, para que no se estuviera a veces en cuclillas sobre esos montones de grava preciosa, bostezando durante horas seguidas hasta el punto de desencajarse casi la mandíbula.

Un buen día, por la razón que fuese, se produjo bajo el monte, en la parte más remota de aquellas cuevas, un gran derrumbe repentino, con impetuoso movimiento de aire y estruendo terrible. Acudió el gnomo y descubrió que, en el fondo de una de esas anfractuosidades, las paredes y las bóvedas estaban patas arriba y que se había abierto un camino hacia lo alto, por el que se encaminó animosamente y, tras recorrerlo con no poco trabajo en

gran parte, vio en cierto punto que la viva luz del mundo de arriba se filtraba por un resquicio. El gnomo nunca había sabido, ni sospechado siquiera que hubiera un mundo arriba. Sintió crecer su empeño ante esa vista y tanta maña se dio con los pies y las manos que consiguió ganar por fin cierta abertura en la pendiente del monte y allí, al borde de un rellano que sobresalía, jadeante y palpándose alguna magulladura, se sentó.

Era una mañana alegre, clara y radiante del mes de junio y, al principio, debido al gran resplandor de la nueva luz, el gnomo no pudo ver nada pero, transcurridos unos instantes... ¡Ah, lo que vio transcurridos unos instantes el gnomo! Vio el azul inmenso del cielo y algunas nubecillas blancas y ligeras que flotaban en ese azul. Vio una vasta llanura con variedad de campos, casas de campo y bosques, surcada de torrentes y ríos. Vio más lejos el mar luminoso e inmenso, una ancha playa arenosa en semicírculo y algunas puntas de escollos herrumbrosos que asomaban en las olas, adornados de blancas espumas al pie. El gnomo permaneció inmóvil un buen rato, con los ojos como platos, con las manos en el regazo, como pasmado. Luego se echó a reír con una risita como de niño y, mientras reía, dos lagrimones corrían por sus mejillas y se perdían en la espesura de su gran barba antigua, de una longitud de tres palmos. Notó la caricia de un vientecillo fresco procedente del mar y oyó, dentro de sí, susurrar el bosque y hacer fiesta infinitos pajarillos. Distinguió a sus pies algunas flores y las cogió, y supo que tenían un olor bastante bueno. Ojeó una fresa y se la puso en la boca, y notó que era muy dulce. Y de nuevo se echó a reír con una risita como de niño, él que había vivido



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

tanto y no conocía el número de sus años. Pasó el día y se hizo de noche. El gnomio vio que el sol se hundía en el mar y ardía el poniente, y se apagaba luego aquel incendio poco a poco y se entenebrecía todo el cielo y surgían las estrellas unas tras otras y llenaban el espacio de su innumerable chisporroteo y, por último, aparecía la luna, toda blanca y resplandeciente, por detrás del monte boscoso y oscuro. No se movió el gnomio ni quitó los ojos del cielo mientras duró la noche, y el amanecer lo halló en aquel mismo rellano, sentado en la hierba y como en éxtasis. Y poco después pasó por allí una joven serrana que llevaba en la cabeza un haz de hier-

bas silvestres y era verdaderamente muy hermosa, y mientras descendía por la ladera, con las manos en la cintura, cantaba su alegre canción. Al verla, el gnomio abrió aún más los ojos y se rio de nuevo con una risita como de niño, y ya hacía muchas horas que había olvidado el oro y la plata de sus cuevas, las piedras preciosas amontonadas como la grava, las dos o tres mil fanegas de perlas enormes y, en suma, todas sus muertas riquezas y su triste reino.

Al cual no volvió más, pero en el que penetraron los ladrones y se lo llevaron todo.

Apéndice: Texto original de «El cuento de una bruja»

Alfons Maseras

El conte d'una bruixa

Una vegada, en lo més salvatge i profund d'una vall, hi havia una bruixa, lletja, encorbada, amb els ulls sortits i les cames garrelles. Havia abandonat a ses companyes per pura presumpció sòfica. Veureu: Les altres bruixes se divertien fent malures per la terra, cavalcant a bandades, sonant esquelles, sondejant els aires, ficant-se per les xemeneies, fent sorolls per les teulades, tremolejant les ombres i les llumenetes, bevent-se l'oli de las llànties, tancant de retop totes les portes, i fent en fi gallinejar a tots els mortals que podien.

Eren la temença dels pobles i maledicció de la gent, mes allí anaven elles, contentes i rialleres, fent com els gats, anant de nit i afilant-se les ungles i obrint els ulls de tots colors per tot allí on hi havia tenebres. Mes a la bruixa del nostre conte no li plaïa aquesta vida, aquesta gatzara errabunda i demoníaca amb la qual ses companyes atemorisaven als homes i les abandonà. Creia que el geni del mal i del misteri no devia ser una cosa de per riure, i posseïda així d'un cert ascetisme fantàstic es reclugué en la vall boscana i salvatge, on vos he dit que estava.

I allí començà a pensar en la banalitat de les coses de la terra, en la injustícia de les bruixes, en els zels i petiteses de tots els reialmes, i començà a pensar en totes les coses pregones que tant les bruixes com els homes no han pogut assolir. Mes ¿qui sap? Era que els homes no tenien el poder de les bruixes i únicament els homes havien tingut la pretensió de sondejar les coses pregones; era que fins ara cap de la seva raça s'havia detingut un moment en pensar tot això i encara cabia el dubte i la esperança de lograr-ho. El seu domeny natural podia permetre-li coses que al home no son permeses.

Reclosa en sa gruta, escarbotant ner-

viosament la terra amb ses ungles llargues, contraent les cames tortes, embolicada tota ella amb un drap llarg i negre, calba la testa i el nas arran de la barba, allí mateix va venir la idea lluminosa d'arribar fins al centre de la terra, de veure tot lo que allí havia, de meravellar-se de les meravelles que trobaria pel camí i tornat triomfant i genial en mig de ses companyes, per proclamar-se regina i sabedora de tot i fer seriosa i grave la existència de totes les bruixes venidores que per santa i deessa la tindrien. I aquella nit no dormí. Pensà en els medis i manera de fer el viatge. Ella rai, que mossegant la terra podria viure. No més li calia un llum d'oli i una corda. Amb una oració el llum tindria la virtut de no apagar-se mai. Una corda llarga se la fabricaria ella mateixa. I estigué dies i dies en un recó de la gruta, asseguda sempre, sense dormir, mossegant la terra de tant en tant, teixint la corda. I al corda era tant llarga, que el cabdell omplia tota la gruta.

Llavors pensà que ja n'hi havia prou, i començà a escarbotar la terra. Així aniria foradant, foradant, i arribaria al centre del món d'on després vindria triomfant. L'haguessiu vista aquella aranya d'ossos i pell revoltejant com presa d'un vèrtig, fent saltar la terra a trossos i terrossos, amb els peus, amb les mans, amb el cap i de totes les maneres possibles, enfonsant-se dia i nit, endins, endins de la terra. La bruixa havia subjectat en la gruta el gros cabdell de corda, quin cap se suspenia i perllongava a mida que el forat creixia, sostenint un llum d'oli—la ànima de un malvat a qui ella estimà en la seva joventut—llum que no es consumia i que llengetejava amb ses rialles els antres successius de la estància subterrània.

I, com les formigues faent el llur niu,



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

com els cues les carcomes, aquell cuc de bruixot foradava la terra, presidit per una ciència oculta i per una força més que humana. Arribaria sens dubte al eixe i al centre del món, i totes les gorges infernals no la deturarien pas. I certa del seu escòmets, era posseïdora d'una voluntat inflexible.

A mida que baixava per la ferida feta a la terra, estirava la corda perquè el llum d'oli s'enllumenès i es fes cabal—la ànima que tenia de la potència. De tant en tant s'engolia un grapat de terra, llençava una ullada enlaire i tornava a escarbotar amb els peus com en una dansa epilèptica.

I anys i més anys la bruixa treballava, treballava bojament, com si fos un esperit indetenible. Emperò anà veient que sempre trobava terra, com més ne treia ne quedava, cada volta més ofegadora, cada més profunda i més calda, fins que ja li cremava la pell i els ossos i no podia acostar-se-la a la boca. I mirant-se la ànima del seu aïmat—el llumet d'oli—li preguntà a on arribaria, com devia finir el seu viatge, i el llum no més tremolà, com sempre.

I llavors compregué el gran error de la seva empresa; compregué que les bruixes no tenien prou poder per a arribar fins allí, que les gorges del Vulcà s'apropaven per a engolir-la, que si la crosta de la terra era sense fi, sense fi serien els sofriments quan trobaria la pasta coenta de les entranyes del món; i va desesperar-se. Sapigué llavors per la raó de la seva testa calba i estrafeta que eren vingudes a la terra, no per a foradar-la impunement, sinó per a divertir les ombres i els misteris amb cants de cucut i llumenetes de lluerna, amb espantacs de canyes i vestidures de difunt, i que el llur escòmets era la rialla de tot lo seriós. I sentí un gran desig de retornar a la gruta, d'abandonar-la al bosc, de fugir de la vall

i com en la seva joventut anar de nit per les teulades amb seguicis de gats i d'òlibes, entrant pels campanars i xeme-neies i bevent en llurs festins oli de dragons que emborratxa tant, que té la virtut de desfer els miracles que totes les lletanies puguen fer. ¡I quin calvari no començà llavors per la apòstata bruixa!

Al agafar-se a la corda, la corda seguia avall amb ella, el llum oscil·lava, topant d'un cantó a l'altre, a punt de perdre la virtuositat que tenia. Les ungles li relliscaven del cordam, les cames no podien juntar-se-li, i a no ser per les dents, més de cent voltes hauria caigut; però la corda anava cedint, cedint, i ja no sabia si ella pujava de veres, tant la corda baixava. I decidí escalar tota la alçaria a tall de gat; abandonà la corda i abandonà el llum, que trobà manera de emportar-se-l.

Era un veritable suplici caminar d'aqueixa manera forat amunt, les ungles ja sagnantes de tanta força feta, pelats els genolls i els colzes i tota la pell una crosta; així és que la vestida, per miracle conservada, s'arrapà lentament al cos, fent-ne una peça. I no més en la obscuritat del antre, la bruixa sempre amunt, brillaven uns ulls rodons i irisats, de tots els colors temibles, plens d'una maligna esperança.

Amb tot un any de pujar d'aïtal manera, les forces es decandiren molt; sort del esperi animós que tenia, la pobre bruixa, que ja fóra sepulta cent cops cada dia. I ja retornava-s a veure alegre i jolívola entre ses companyes, fent núvols fantàstics sobre la terra; i renaixia en ella un somriure macàbric, ferotge i omniscient a cada esforç que feia, a cada jorn que avançava. La aranya anava amunt amb un suau brunzir de cosa nocturna; i els ulls eren clars, innocents, sens penetració diabòlica.

Al arribar la aniquilada heroi a la boca del forat, quan ja la llum del sol podia



Descubrimientos elementales: dos viajes por las entrañas de la Tierra

signar-li la traça del seu camí, quan casi arribava el cap pel sòl de la gruta; ella tingué el desvaneixement del plaer assortit, de la esperança obtinguda; arribà a la gruta, cova de miracles, i avants de pegar ullada al món, respirà com una condemnada i es va ajeure a dormir. I s'adormí amb una rialla, tant dolça profundament, que el so tenia quelcom d'angèlic. I tant tova i remugada era la terra dintre la gruta oberta al abim i corca i movedissa, que tot fou adormir-se la bruixa i tronto

llar les parets, desfer-se el sòl i precipitar-se ella fins les gorges de Vulcà, que tanta suor li costava fugir-ne.

Caigué atordida, feta un cuc, feta un pilot d'ossos maleïts, estabornida, amb tot un udol ferotge que l'anava seguint. I quan les altres bruixes ho sapigueren, que la ànima del llum d'oli els ho contà, li cantaren una absoluta de rialles i esgranaren una dansa capaç de desteixir totes les lletanies de la terra.

De insectos y hombres: dos microdebates fabulísticos



Las fantasías especulativas protagonizadas por insectos se dividen modernamente sobre todo en dos grandes modalidades de ficción. Por una parte, son equiparables a la ficción científica las xenoficciones entomológicas, consistentes en la presentación de sociedades de insectos, sobre todo de los sociales (hormigas, abejas y termitas), como independientes de las humanas. Los insectos se ven a sí mismos en ellas como seres inteligentes que dudan incluso de la existencia de otras especies capaces también de raciocinio, cuando no las ignoran por completo, como ocurre, por ejemplo, en «Formio XXVI» (1890; *Artículos de fantasía*, 1894), de Sinesio Delgado (1859-1928). Los seres humanos mismos son para ellos una especie extraña y, aunque pueda revelarse inteligente, no alcanza a tener capacidades tan altas como las de los insectos, desde el punto de vista de estos, que es el adoptado en esta clase de xenoficciones, incluso en aquellas en que la humanidad aparece como el «otro», de los insectos, por ejemplo, en «Aus dem Tagebuche einer Ameise» [Diario de una hormiga] (*Seifenblasen* [Pompas de jabón], 1890), de Kurd Lasswitz (1848-1910). En cambio, en las fantasías fabulísticas que se remontan en última instancia al griego antiguo Esopo, insectos y hombres dialogan e interactúan con toda normalidad en un mundo fabuloso en que tanto unos como otros están dotados indistintamente de inteligencia y del don de la palabra, al igual que otros animales, plantas e incluso objetos. Sin embargo, la de esos otros seres no es una inteligencia alternativa a la humana, como lo es en las xenoficciones. Son seres plenamente equivalentes a los humanos, entre otras cosas

porque su antropomorfización es intelectualmente completa. Esto no quiere decir que no conserven algunas características de sus especies originales, pero estas solo se mantienen en la medida en que pueden servir para insistir en alguna diferencia respecto al hombre que pueda entenderse como una diferencia también moral que invite a la reflexión, a mirarse en el espejo de la otra especie para verse a sí mismo desde una perspectiva ajena.

En muchas fábulas esópicas y en sus imitaciones europeas hasta nuestros días, esa diferencia da pie a un debate implícito en torno a las ventajas o desventajas de cada una de las partes en liza. Este debate se independizó a veces de la fábula desde la Antigüedad, cuando dos entidades o especies (el agua y el vino, la primavera y el invierno, el ruiseñor y el cuco, etc.) discutían para elogiarse a sí mismas por sus características propias a fin de imponerse como mejor que el contendiente dialéctico, el cual hacía por su parte lo propio. Como los argumentos tenían similar peso, era a menudo el lector (u oyente) quien había de decidir el vencedor.

Estos debates fabulísticos tuvieron su apogeo en la Edad Media, pero no por ello desaparecieron más tarde. Al contrario, en la Modernidad hay ejemplos que ilustran el desvío creciente hacia la idea de la centralidad del ser humano en el universo por constituir la única especie inteligente según la convicción común. Si la ampliación de los conocimientos científicos sobre los insectos sociales había revelado la complejidad de su comportamiento en comunidad y dado pie a interesantes comparaciones ficcionales entre su orden social y el humano, el debate fabulístico no



De insectos y hombres: dos microdebates fabulísticos

se quedó atrás en la contraposición entre la humanidad, supuestamente superior, y el insecto, clase de animales considerada ínfima y despreciable, además de enfadosa. El resultado del debate invierte a veces los términos tradicionales, tal y como demuestra el muy breve que entablan un filósofo orgulloso de la racionalidad humana y una hormiga cualquiera en «L'uomo e la formica» [*El hombre y la hormiga*], de Terenzi Mamiani (1799-1885), el cual lo recogió en su forma definitiva en *Novelle, favole e narrazioni* [Novelas cortas, fábulas y narraciones] (1883)¹. En este breve intercambio dialéctico, es el insecto quien tiene la última palabra al burlarse cruelmente del intelectual que observa las hormigas y no ve en ellas sino instinto, como si el ser humano se comportara siempre conforme a la razón. Esta se emplea sobre todo para justificar y explicar con posterioridad actos cuyo móvil ignora el hombre. La razón es ilusoria y, en cualquier caso, aparece supeditada al instinto y los sentimientos más irracionales. No otra cosa afirmaría Friedrich Nietzsche en su crítica del autoengaño racionalista de la filosofía.

Desde otro punto de vista, un proceso análogo de destronamiento del hombre acometió Gian Fontana (1897-1935) en su poemilla «La tschitta» [*La mariposa*], que se publicó bastantes años después de su muerte en la edición completa de sus *Ovras* [Obras] (1971)², tal vez porque la

actitud hedonista, de amor a la vida de aquí abajo en sí misma y sin alusión alguna a la trascendencia, pudo parecer inconveniente en un autor que era pastor protestante. Frente a las seculares recomendaciones cristianas de obrar en esta vida para ganar la otra, porque esta no sería sino un valle de lágrimas, Fontana propone como modelo opuesto y claramente más positivo el de la mariposa, cuyo tiempo se pasa en disfrutar de este mundo nuestro fenoménico, visto a través de sus ojos como un paraíso de luz y amor natural. Es verdad que su vida es efímera, como lo es la humana comparada con la eternidad postulada por la religión cristiana y otras de planteamiento antropológico semejante, pero precisamente por ello el tiempo suyo y el nuestro se invertiría mejor en el placer, en el goce de la vida. En cambio, ¿quién podría afirmar que el modo en que pierden el tiempo los humanos es mejor que el de las mariposas? El poema de Fontana no deja dudas en cuanto al tenor de la respuesta, a la que se llega mediante un procedimiento elíptico por el que se da por supuesto el punto de vista humano en el debate, de forma que la posición dialéctica de la mariposa queda realizada y, por ende, también su mensaje, que aparece desnudo y esencial, sin envolturas narrativas o descriptivas que distraigan la atención. Incluso la interlocutora misma la conocemos tan solo por el título, aunque saber de qué insecto se trata es fundamental para entender la clase de existencia que Fontana elogia mediante una lengua magistralmente estilizada, en la que ninguna palabra sobra ni falta. El poema es todo armonía, como la vida de la mariposa, mientras que la hormiga de Mamiani sugiere una fuerza y una du-

¹ La traducción castellana sigue el texto recogido en la siguiente antología genérica: Terenzio Mamiani della Rovere, «L'uomo e la formica», *Favole, apologhi e bestiari. Moralità poetiche e narrative nella letteratura italiana*, a cura de Gino Ruoizzi, Milano, Rizzoli, 2007, p. 370.

² El texto de base para la traducción es el siguiente: Gian Fontana, «La tschitta», *Ovras*,

2 *Poesias, drama, novellas, schizzas*, Cuera, Union Romontscha Renana, 1971, p. 113.



De insectos y hombres: dos microdebates fabulísticos

reza que parecen, en efecto, propias de esa especie. Así pues, en ambos textos es la escritura perfectamente acorde con sus personajes animales, ambos iguales o superiores incluso por su retórica, a los humanos presentes o implícitos. Mamiani y,

sobre todo, Fontana demuestran que se puede decir mucho y bien en pocas palabras, y que la concisión en el debate fabulístico no es óbice a su belleza ni a su hondura.

Terencio Mamiani

El hombre y la hormiga

Un filósofo, tras haber estudiado requete-
bién el paciente ajeteo de ciertas hormi-
gas, dijo: «Vuestro instinto es maravilloso,
pero no iguala un solo pensamiento del
hombre, que sabe la razón y el fin de sus
obras». Le respondió una hormiga: «¡Me-

nos humos, muy señor mío! Que de cien
cosas que haces, noventa lo son también
por instinto y no por razón, y cuando crees
explicarlas y aclararlas, solo consigues
contar en detalle lo hecho, pero del motivo
siempre quedas ignorante».

Gian Fontana

La mariposa

Mi vida es placer y está llena de color. Si pierdo el tiempo tan precioso jugando con mis flores, ¿qué es el tiempo para mí, para

vosotros? Yo he gozado lo bello y más hondo, la luz y el amor de este mundo.

Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias



Existe una clase de discursos literarios en la ficción que no se ha estudiado apenas, tal vez porque, para los lectores actuales y, por lo visto, la mayoría que de quienes enseñan literatura hoy en día hasta en las universidades más reputadas, la ficción equivale a novela, el género muy particular que se ha impuesto desde no hace tanto tiempo (apenas unos siglos, y la literatura cuenta milenios) en Europa y sus colonias culturales a base de cantidad y, a veces y con suerte, también de calidad. Así se ha olvidado que el principal vehículo de la ficción ha sido durante mucho tiempo el drama, y que la poesía narrativa y la descriptiva también han servido y siguen sirviendo para crear ficciones literarias. Aun menos se considera que ha habido numerosos escritores que han recurrido para crear mundos ficticios de cualquier clase a los discursos genéricos y los procedimientos retóricos de formas de escritura propias de diferentes disciplinas científicas o de otros tipos de documentos no ficticios. En estas ficciones científicas (en sentido propio) y documentales, los textos presentan todas las características de estilo de las exposiciones del saber científico y humanístico, desde las matemáticas hasta la historia, o bien de los documentos verídicos de orden privado o público, desde misivas personales hasta informes acerca de una institución, sin olvidar los textos prescriptivos también públicos o privados, tales como los códigos de leyes o los recetarios.

Incluso sin formación alguna en materia de teoría literaria, cualquiera es capaz

de reconocerlos, porque las convenciones de su discurso son prácticamente fijas y designan claramente su carácter funcional, ajeno en principio a la finalidad estética de la literatura y creativa de la ficción. Sin embargo, su ficcionalidad no deja lugar a dudas en muchos casos, y en particular allí donde el contenido comunicado mediante aquellos discursos funcionales y documentales tiene carácter inventado, no con afán de engañar como en la pseudociencia, sino con propósito de creación artística, de contar una historia o presentar un mundo imaginario a través de una escritura que deniega paradójicamente su propia ficcionalidad. Por ejemplo, una historia del futuro escrita con el discurso historiográfico no puede ser sino ficticia, porque conocer el porvenir es una quimera. No menos ficticias son la descripción química de una sustancia inexistente, la demostración matemática de la existencia de Dios, la publicidad de un producto inventado e imposible por tanto de encontrar, o el reglamento interno de unos maquinistas marcianos, cosas todas ellas que han hecho alguna vez escritores que han dejado claro, también pragmáticamente (por ejemplo, mediante la publicación del texto docuficticio en un libro de cuentos), que se trataba de literatura, de literatura de ficción.

Entre las obras que emplean el lenguaje de la exposición objetiva para comunicar un contenido ficcional que pretenden pasar así por documentos auténticos, no muchas han elegido como su objeto la empresa capitalista moderna, pese a su im-



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

portancia fundamental en nuestra civilización. Existen, por supuesto, numerosas ficciones en torno a la vida laboral de los empleados de una empresa y o el auge y caída de empresarios en particular, pero muy pocas que la describan en su historia y funcionamiento como institución, sin elementos personales ni privados, y que utilicen para ello un discurso expositivo aparentemente no literario. Sin embargo, no faltan los modelos retóricos en que se podría basar una ficción documental sobre una empresa inventada por un escritor con fines literarios. Tales modelos son principalmente de dos clases. Por una parte, tenemos la visión que de sí propia ofrece una empresa en forma de informes sobre su funcionamiento y sus productos dirigidos a convencer a los inversores o a la población de su seriedad, solidez y calidad, de manera que esos informes desempeñan una clara función publicitaria, pese a no presentarse como anuncios. Por otra, tenemos las noticias redactados por terceros con cualquier fin (por ejemplo, para informar al público) en los que se exponen su historia, funcionamiento y, a veces, locales. Tanto en un caso como en otro, la existencia de inexactitudes o falsedades no impide reconocer que los informes de que se trata utilizan un discurso que acredita su pretensión de dar cuenta objetiva de una realidad preexistente, no inventada y no ficticia. Sin embargo, esta lo es plenamente cuando la empresa no existe, ni siquiera en proyecto, aunque se presente mediante aquel discurso como sí existiera. Entonces, la ficción documental correspondiente sería una manifestación de microeconomía fantástica como producto de un proceso literario de carácter especulativo que se podría resumir así: ¿en qué tipo de sociedad pueden florecer empresas como aquella que es objeto de la ficción y cómo influyen tales empresas en

una sociedad? Ambas preguntas encuentran respuesta en sendas ficciones que, a su vez, siguen los dos principales modelos de informe empresarial antes indicados.

La voz de la propia empresa, a través por supuesto de sus dirigentes y representantes, es la que se expresa en un extenso informe publicitario en forma de carta abierta al público escrito por el fecundo narrador de lengua francesa Catulle Mendès (1841-1909) en «Le danger pour tous» [*El peligro para todos*] y recogido en su volumen *L'homme-orchestre* [El hombre orquesta] (1896)¹. Esta carta recoge a su vez otras dos remitidas por supuestos clientes haciéndose lenguas del buen servicio de la empresa, a la manera de los testimonios (*testimonials*) con que las empresas quieren demostrar la manera en que sus productos, tangibles o no, hacen felices a sus clientes, con la esperanza de que el infatigable espíritu de imitación de los seres humanos ejerza su imperio. La ironía de Mendès desenmascara el procedimiento al verse que tales alabanzas proceden de los herederos y la viuda más bien alegre de los difuntos respectivos, víctimas del buen servicio de la empresa promocionada. Esta se dedica a ofrecer a sus clientes los sustos que les hagan sentir una emoción muy buscada entonces, a juzgar por la popularidad del espiritismo, las historias de fantasmas y otros procedimientos utilizados antes, y no menos ahora, para hacer sentir a las personas la emoción del miedo. Si las personas están dispuestas a pagar por consumir ficciones que les pongan los pelos de punta, ¿no se-

¹ La traducción se basa en el texto de la siguiente antología moderna de cuentos del autor: Catulle Mendès, «Le danger pour tous», *Exigence de l'ombre et autres contes cruels*, préface d'Éric Vauthier, Talence, L'Arbre Vengeur, 2009, pp. 81-92.



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

ría un buen negocio garantizarles el mismo efecto, pero de forma individualizada y no vicariamente? Este es el razonamiento que siguen los creadores de la agencia que ofrece riesgos reales a una clientela que desea tener miedo de verdad y con motivo. Se trata de una clientela acomodada, a juzgar por el estilo de la cartamanifiesto, cuya sintaxis compleja excluye a un público sin estudios, a la vez que las frecuentes hipérbolas persiguen halagar la vanidad de sus clientes potenciales en su clase y su nación, aunque no es fácil darse cuenta de que tales exageraciones se deben a la ironía autoral. De hecho, la ironía es el tropo más frecuente en este informe, en el cual se trasluce el deseo de aprovechamiento monetario por la empresa de unos fenómenos contemporáneos cuya necesidad se lee entre líneas, igual que su carácter en ocasiones nocivo.

La impresión de imbecilidad que se manifiesta, por su ejemplo, en la credulidad que alimenta el miedo a fenómenos paranormales es patente cuando el informe explica la organización y los procedimientos de la primera de sus dos grandes divisiones, la dedicada a los terrores imaginarios que persigue la literatura fantástica clásica, algunos de cuyos cultivadores se mencionan por su nombre. La empresa hace realidad las presencias fantasmales de modo que los clientes queden mejor aterrorizados; los muy materiales espectros son actores que fingen, pero no por su falsedad manifiesta quedan los clientes menos satisfechos. Si estos se asustan ya de seres imaginarios, la grosería del procedimiento no obsta a su eficacia, antes bien la asienta gracias a la supuesta corporalidad de la aparición, sin que la razón intervenga nunca entre personas que han renunciado a ella por mor de sentir emociones fuertes.

Otras pagan por sentir un miedo ma-

terialmente justificado. Estas desean creer en peligro su vida para que el terror sea mayor. Para ello, la empresa ofrece accidentes variados que bien se podían producir en la vida real, desde atropellos hasta asaltos en la propia casa, desde acosos a caballeros por parte de supuestas mujeres de mala vida hasta incendios en teatros, situaciones que remiten todas a sucesos que acaecían realmente, sobre todo en urbes con profundas divisiones de clase social, en las que el egoísmo se manifestaba, como hoy, en la falta de prudencia al conducir o en el terror pánico que hace que las personas se pisoteen unas a otras al huir de lo que creen un incendio en un local cerrado, en vez de ayudarse para salir todos con bien. El hecho de que la empresa del informe se proponga explotar la frívola actitud de mero temor pasivo ante esos terrores materiales, que pueden tener una solución también material, sugiere hasta qué punto todo se ha convertido en objeto de negocio y también de espectáculo, como si la vida social fuera una mera representación teatral en la que se disfruta hasta sintiendo espanto. Mendès denuncia así la manera en que el sistema capitalista explota los más bajos instintos de las personas, con tanto mayor éxito en la medida en que se les halaga más y mejor. La agencia bien hace en alabarse por ello, porque en este contexto desempeña perfectamente su función social, aunque el resultado sea perjudicial e incluso luctuoso, tal y como descubren demasiado tarde los clientes demasiado bien asustados que aparecen en las citadas cartas testimoniales del final de esta ficción, cuya ironía la lleva por los caminos del humor negro, en la estela de los cuentos crueles de Auguste Villiers de l'Isle Adam (1838-1889). Este fue precisamente uno de los pioneros de la ficción documental o, si adoptamos el cómodo



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

neologismo cinematográfico, la docuficción empresarial con su descripción de los servicios de otra agencia, esta vez matrimonial, en «L'agence du *Chandelier d'or*» [La agenda del *Candelabro de Oro*] (1884; *L'amour suprême* [El amor supremo], 1886). Este texto bien pudo servirle de modelo a Catulle Mendès, pero «Le danger pour tous» está felizmente libre de las enfadosas intervenciones moralistas de la voz autoral de su predecesor. Al confiar la descripción a la propia empresa en el informe de Mendès, queda aún más a las claras la falta de escrúpulos de esta, y de lo que representa y ejemplifica.

En cambio, una voz exterior a la empresa es la que adoptó Alexandru Macedonski (1854-1920) en «*Oceania-Pacific-Dreadnought*», texto publicado en francés en 1911, pero cuya versión definitiva publicó en su lengua materna rumana en el periódico *Flacăra* [La Llama] el 7 de diciembre de 1913². Inspirándose tal vez en la idea de la novela de Jules Verne (1828-1905) *L'île à hélice* [La isla de hélice] (1895), Macedonski imagina una ciudad moviente gigantesca, como expresión de la doble *hibris* de una tecnología triunfante y un clasismo exacerbado en el período de auge del capitalismo imperialista. Como toda *hibris* que se precie, la tentativa de separación elitista y tecnológica del resto de la humanidad acaba trágicamente, al menos para el gigantesco vehículo y, sin duda, para las esperanzas depositadas en

él. La diferencia entre las narraciones de Verne y Macedonski radica en la mayor originalidad discursiva y en la mayor perspicacia histórica del rumano. Mientras que el francés se limitó a escribir una novela muy estimable y eficaz desde el punto de vista de su mensaje satírico, pero convencional en su forma e insatisfactoria en cuanto a sus personajes, Macedonski evitó el riesgo de trivialidad en la caracterización y, por ende, en la representación del mundo imaginario gracias a la adopción del discurso historiográfico. Ninguna trama privada e individual distrae la atención del panorama que se dibuja con la objetividad aparente del tratado histórico o, si consideramos su brevedad, el artículo periodístico narrativo que ofrece a sus lectores unos sucesos presentados como verdaderos. Esto permitió a Macedonski poner en escena unos actantes colectivos equivalentes a las fuerzas que mueven la Historia, con la capacidad de convicción que les confiere el aire de veracidad que se desprende de la retórica historiográfica. En este caso, esas fuerzas no son políticas ni bélicas.

«*Oceania-Pacific-Dreadnought*» es una de las primeras anticipaciones de índole esencialmente económica, al historiarse la construcción de un buque gigantesco y sus consecuencias en la coyuntura mundial, a modo de burbuja especulativa, hasta su estallido catastrófico. Este final pone de relieve sarcásticamente la desmesura de un *ethos* centrado en la ganancia financiera rápida, en vez de en el esfuerzo, el trabajo y el ahorro productivo. Macedonski parece predecir así la actual hegemonía de las finanzas. Este carácter profético, que garantiza la validez contemporánea del análisis que se desprende de la ficción, se ofrece, además, mediante una historia que tampoco descuida la dimensión más propiamente literaria del símbolo. La ciu-

² La traducción española que figura más abajo se basa en la edición crítica siguiente. Alexandru Macedonski, «*Oceania-Pacific-Dreadnought*», *Opere. 1. Versuri. Proză în limba română*, ediție alcătuită de Mircea Colșenکو, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă – Univers Enciclopedic, 2004, pp. 1523-1530.



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

dad flotante y acorazada *Oceania-Pacific-Dreadnought* puede entenderse como una metáfora singularmente eficaz de aquella clase de capitalismo, entonces en ciernes. Frente a la abstracción de la crítica ideológica, Macedonski apuesta por el efecto generado por la concreción detallada, heredada también de Verne, del objeto representativo y, en este caso, sublime por su dimensión y por su incidencia en la sociedad humana, como metáfora también de lo abrumador e inabarcable del sistema económico frente a la fragilidad del individuo y de la sociedad civil, así como de la fragilidad inherente de un sistema asentado únicamente en la codicia humana, una codicia que va pareja con la irracionalidad, a juzgar por el comportamiento

individual y social a que da pie. Pese a la funcionalidad práctica y razonable que pretenden encarnar las empresas descritas tanto por Macedonski como por Mendès, su servicio social aparente apenas disimula su aprovechamiento de unos instintos que el sentido común calificaría seguramente de nocivos, pero que son los que mueven al ser humano contemporáneo. Estas empresas no son la causa, sino el síntoma o, si se quiere, la consecuencia de lo que somos y nos reenvían, pues, un reflejo no demasiado halagüeño de nuestra sociedad, tal y como nos lo presenta la forma original de documentación que ilustran estas dos obras tan atractivas como entristecedoras.

Catulle Mendès

El peligro para todos

Todo el mundo ha recibido o va a recibir esta circular:

AGENCIA CARIBERT, PESTEL Y C^{ía}.

Plaza Vendôme, 26

VENTA Y ALQUILER

DE

PELIGROS

Abonos semanales, mensuales o anuales
(*Se recogen los peligros que hayan dejado de asustar.*)

—

Teléfono

París, 20 de mayo de 1893

Muy señores míos:

No pretendemos pronunciar una nueva verdad al decir que el gusto del peligro fue, y no ha dejado de serlo completamente, una característica propia de nuestra raza. Todo francés verdaderamente digno de ese nombre vibra aún de alegría ante la idea de exponer su vida por una buena causa o incluso por una mala, como un caballo al primer *tarantata* de la corneta, según la feliz onomatopeya del poeta Ennio. Sin embargo, en la época actual, cuando la sutileza de las almas se refina hasta el extremo, este sentimiento se complica, sin duda alguna, con otro sentimiento más nuevo que tiende tal vez a sustituirlo y que se podría llamar el «Deseo del Miedo». No es menester otra prueba de ello que la preferencia de las damas, e incluso de los caballeros, por los escritores que, gracias a la extrañeza hábil, fluida e insinuante de un relato, consiguen hacerles sentir el cosquilleo de un escalofrío, y por las noches, en el campo, con los pies ante los morillos de chimenea, con la pantalla de la lámpara medio bajada, no

hay nada más placentero que una historia de fantasmas, mientras el viento quejumbroso sopla, al otro lado del postigo de la ventana cerrada, como el deslizamiento de un sudario. Hablando en términos más generales, solo el Miedo es lo que puede sacudir, de forma enérgica y tan agradable a la vez, la inercia y el aburrimiento de nuestras vidas, que un hábito demasiado arraigado de las alegrías y los dolores comunes (el amor, la riqueza, la felicidad familiar, las traiciones, la miseria, la muerte de los familiares más queridos) ha desacostumbrado finalmente de aquellas emociones, y los dolores y las alegrías que, por su carácter excepcional o excesivo, podrían afectarnos verdaderamente son tan poco frecuentes en el trajín de las cosas que no podrían tomarse en consideración. Al contrario, el Peligro, y hablamos naturalmente del que nos amenaza personalmente, porque el que corren los demás no merece sino nuestra indiferencia; el Peligro, repetimos, aunque sea mediano, basta para distraernos de la trivialidad de vivir y, si es formidable, nos hace amar la vida por la zozobra de perderla. El Miedo, en una palabra, es el único remedio eficaz de la abulia universal, y de ahí, incluso en los espíritus menos temerarios y más burgueses, la esperanza inconfesada, pero muy real, de trastornos sociales y de tiránicas revanchas; de ahí (para no hablar de política) las manos en las mesas parlantes que tal vez escribirán o hablarán, de las que se alzarán otras manos, sobrenaturales y pavorosas; de ahí esos viajes de jóvenes a los países oscuros, inseguros, misteriosos, en pos del aterrador surgimiento de innumerables negros meneando azagayas. Y ¿quién sabe si el móvil inconsciente, pero principal, de la mayoría de los crímenes no es la ne-



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

cesidad de temer desde más cerca el caldoso?

Sin embargo, la gente, incluso la muy crédula, no tarda en dejar de temblar a causa de los dedos fosforescentes en las sombras, que son los dedos del médium, o de la aparición de un ramo de violetas, que estaba en el bolsillo de aquel. No todo el mundo tiene el tiempo o el dinero para viajar al centro de África; a algunas personas escrupulosas les repele asesinar a un pariente cercano o incluso a un desconocido, aunque fuera para vivir la angustia de la lívida mañana en la plaza del ajusticiamiento. Es verdad que existen los accidentes de tráfico, los choques de trenes, las chimeneas que se derrumban por el viento de la tormenta y la explosión de bombas, pero no es razonable contar con la reiteración numerosa y segura de esos sucesos y nos vemos obligados a reconocer que no puede haber para todo el mundo.

Así pues, faltan al hombre moderno las ocasiones del Miedo, del Miedo que interrumpe la monotonía de la existencia, del Miedo que produce escalofriante deleite, del Miedo que hace falta, del Miedo que aquel exige.

La agencia Caribert, Pestel y C^{ia}. (sede principal en la plaza Vendôme 26, París, con sucursales en Nueva York, Filadelfia, Londres, Berlín y Bruselas, y agentes en todas las principales ciudades del mundo) colma esta laguna.

A precios moderados, a precios que, creemos, no pueden asustar apenas más que a los bolsillos más pequeños (por lo demás, este sustillo ya es una ventaja apreciable y lo damos gratis), a precios que esperamos poder rebajar aún más, ofrecemos al público, sea en venta, sea en alquiler, Peligros de todas clases, entendiéndose por «venta» que el Peligro adquirido por una persona le será reservado a ella sola y que ella sola podrá conocer

desde entonces el Miedo que lleva aparejado, y por «alquiler» que, al contrario, recuperamos, tras un período dado, la libre disposición del Peligro, el cual no estuvo más que prestado, por así decir.

Como hay dos clases de peligros, el sobrenatural y el natural, la agencia se divide en dos grandes secciones, completamente distintas, cuyos jefes son, respectivamente, el Sr. Caribert y el Sr. Pestel.

No creemos faltar a la verdad al proclamar que el Sr. Caribert es el más eminente de los especialistas en lo que respecta a los terrores fantásticos. Todo el mundo sabe que se preparó para el cometido que debía desempeñar mediante las lecturas más pacientes y también por medio de largos estudios experimentales. Si aprendió el temor a lo desconocido en los libros antiguos de los magos y también en las obras de autores como Cazotte, Hoffmann, Poe y Villiers de l'Isle Adam, pasó muchas horas atentas en las encrucijadas prohibidas (según la feliz expresión de Éliphas Lévi), en los cementerios lívidos de misteriosa luna, en las ruinas de las casas encantadas, acechando las brujas que acuden al aquelarre precedidas por huidizos fuegos fatuos, las altas formas blancas que se levantan de los sepulcros y los conciliábulos cuchicheantes de los espectros entre las viejas piedras. Se puede decir que ahora, con la ayuda de pequeños decorados fúnebres fácilmente transportables y de un personal muy experto escogido en su mayor parte de entre los enterradores y los antiguos empleados de pompas fúnebres (gente plenamente apta para dar un carácter naturalista, porque hay que ser modernos, a lo sobrenatural), es capaz de llevar a cabo todos los encargos de una clientela que, creemos, estará compuesta sobre todo por jóvenes damas emorfinadas, por viudas o madres me-



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

lancólicas, llorosas por un esposo o hijo, y por cabalistas apenas alcohólicos. Destaca en las apariciones que, por partida doble, juntan al terror espectral algo de sadismo de ultratumba; en las lejanas resurrecciones de seres queridos entre el ruido de cadenas, en lo que no tiene rival, y en las póstumas gestas de Apolonio de Tiana evocado, a quien le falta el pie izquierdo, en opinión de los más célebres autores. Añadamos que el Sr. Caribert se mantiene constantemente a la disposición de las clientes y los clientes; aunque sea a medianoche, aunque sea a las dos de la madrugada, basta una llamada de teléfono para que, no más tarde de cuarenta minutos después, una persona, despertada de pronto, experimente el delicioso terror de algún fantasma acostado en la cama, a su lado, mientras las cuatro paredes de la habitación gesticulan con risotadas infernales. Por un módico suplemento se consigue la música de una orquesta invisible que, en general, toca un vals misterioso de Chopin; si se reclama Wagner, es más caro, debido a las dificultades de ejecución.

En cuanto al Sr. Pestel, su especialidad, como hemos dicho, son los peligros materiales. Ofrece a las damas y caballeros que deseen confiar en él pitidos lejanos, y luego más próximos, a la hora en que se vuelve a casa tras el teatro o después, en calles desiertas; mujeres de mala vida que amenazan si no se les da limosna o no se las sigue; ataques nocturnos; ruidos de señores, por la noche, en la cerradura de la puerta de la calle; paso por la habitación de personas encorvadas, furtivas, que se llevan algo bajo el brazo o, únicamente, el movimiento de alguien escondido bajo la cama. Gracias a acuerdos con un alto número de vendedores ambulantes y con la mayoría de los cocheros, puede poner en venta o en alquiler empu-

jones contra una pared con patadas en el vientre, ruedas de coches que rozan (o atropellan, según el precio) y, en general, todo lo que puede hacer temblar en la vida cotidiana. A las familias burguesas que, los domingos en el campo, se pasean en barca, ofrece el brusco hundimiento de las tablas de aquella y, a las que prefieren las funciones de la tarde en un circo o café cantante, el grito «¡fuego, fuego!» que hace que la multitud enloquecida de espectadores se precipite de golpe hacia las puertas cerradas. El Sr. Pestel estará pronto en condiciones de negociar con los ayuntamientos a quienes gustaría que se produjeran en sus ciudades algunos casos fulminantes de cólera asiático. Con este fin, bajo la dirección de un médico especialista que ha vivido en La Meca en la época de las grandes peregrinaciones, payasos practican cada día, desde hace tres meses, las dislocaciones más abominables; dentro de poco serán capaces de aparentar perfectamente las ansias del cólera. Mientras tanto, podemos señalar una innovación muy interesante del Sr. Pestel. Todo el mundo sabe por experiencia hasta qué punto languidecen, hacia el sexto mes, las citas en los pisos de soltero o cuartos alquilados: gracias al Sr. Pestel, se acabó el fastidio de los besos ya demasiado habituales, porque llama a la puerta violentamente, exclamando «abran en nombre de la ley» y se presenta... ¡como comisario de policía!

Todo lo que acabamos de decir no podría dar más que una idea escasa e incompleta de los medios que empleamos para proporcionar a nuestra clientela el Placer del Miedo. Afirmamos que no existe ninguna posibilidad de asustarse que no podamos poner en venta o en alquiler, y nuestro surtido corresponde a todo lo que se puede desear.

Anticipamos una objeción. Se nos dirá:



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

¿cómo sentir verdaderamente la inquietud de un peligro que se sabe que es ficticio y artificial, y cuyos detalles hemos acordado nosotros mismos y cuyo precio hemos negociado?

Quienes hablan así no saben lo que dicen.

Sin aludir siquiera a la satisfacción del orgullo que se puede sentir al salir victoriosos, ante un número determinado de personas, de una aventura de la que estas ignoran el engaño, responderemos que, en la mayoría de nuestros coetáneos, la cobardía equivale al menos al Deseo del Miedo y, de golpe, esta cobardía se azara hasta tal punto que, si se manejan con habilidad las circunstancias que deben causar el miedo mediante algunas variantes imprevistas (esto es el deber de nuestra industria), nos olvidamos casi por completo de la transacción a la que lo debemos. Cuando se grita «¡fuego!» en la sala llena, las familias burguesas son las primeras que se precipitan y se asfixian en una esquina; el amante se dice: «¿y si fuera con todo el verdadero comisario de verdad?», el paseante que pasa por la plaza de la Concordia piensa, mientras insulta al cochero: «¡rediez, y si me hubiera atropellado de veras!», y tenemos el ejemplo de un caballero muy serio que, habiendo deseado que se hiciera como que lo tiraban al Támesis desde lo alto de un puente, estranguló a tres de nuestros hombres por el temor a que lo tiraran en realidad.

Por lo demás, de entre la innumerable correspondencia que nos agradece cada día haber satisfecho una de las necesidades más perentorias del alma humana escogeremos dos cartas que, creemos, bastarán a convencer a los más incrédulos. Tenemos a la disposición del público los originales de estas cartas, cuyas firmas han sido legalizadas por los alcaldes y los comisarios de policía.

Primera carta, referida a la especialidad del Sr. Caribert:

Sres. Caribert, Pestel y Cía.
Directores de la agencia de venta y alquiler de Peligros
Plaza Vendôme 26, París

Castillo de Blessival, cerca de Fleuriot (Eure)

12 de mayo de 1895

Muy señores míos:

Me alegra sumar mi testimonio a tantos otros que militan a favor de la empresa que han inaugurado. Mi abuela, la marquesa de Blessival, de sesenta y cinco años de edad y que se consagraba desde hacía mucho tiempo a las prácticas del espiritismo, no habiendo obtenido más que resultados más o menos negativos, tras haber oído hablar de su Agencia, les escribí para que le reportaran el placer de ver pasear por la terraza de nuestro castillo dos fantasmas, uno de marqués y el otro de marquesa, vestidos como en la época de las viejas cortes. Ustedes aceptaron distraerla de ese modo con un desinterés casi completo al que me complace rendir homenaje. Pero fue tanta la verosimilitud de sus espectros, seguidos de un pajecillo que sostenía la cauda de la marquesa, que mi abuela sufrió un síncope y, desde entonces, no ha podido abandonar su sillón, paralizada y despavorida, y esperamos su muerte de un día para otro. Les escribo esta carta para le den el uso que deseen y les transmito mi más sincera admiración.

RENÉE DE BLESSIVAL

La otra carta se refiere a la especialidad del Sr. Pestel:



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

*Sres. Caribert, Pestel y C^{ía}.
Directores de la agencia de venta y alquiler de Peligros*

Plaza Vendôme 26, París

Burdeos, 12 de mayo de 1895

Muy señores míos:

Me alegra enviarles mi testimonio.

La semana pasada, mi marido y yo cenábamos juntos en una sala privada del restaurante de Bayona. Pese a la avanzada edad de mi marido, le gustaban a veces estas escapaditas. Mientras comía un plato de setas porcinas (esa especie de champiñones es una de las glorias de nuestro país, como saben, y lamento por mi parte no poder sufrirlas), mi marido me contó, para asustarme un poco y también para asustarse a sí mismo, que se había dirigido a la agencia Caribert, Pestel y C^{ía}. Un médico iba a entrar de repente en la sala y gritar, con gestos de prisa y espanto: «¡Desgraciado señor! ¡No coma esas setas, están envenenadas! Acaban de hacerme llamar, demasiado tarde. ¡Tres personas que se las comieron esta mañana han

muerto entre las más horribles convulsiones!» Mi marido se reía a mandíbula batiente, yo me desternillaba de risa. Se abrió la puerta, se precipitó por ella un médico gritando: «¡Desgraciado señor! ¡No coma esas setas, están envenenadas! Acaban de hacerme llamar, ¡demasiado tarde! ¡Han muerto tres personas que se las han comido!»

Mi marido rodó de la silla bajo la mesa, los camareros lo levantaron, se lo llevaron y, tres horas después, sucumbía entre las más horribles convulsiones.

Les escribo esta carta para que la den el uso que deseen.

Con agradecimiento,

La viuda GAILLAC

Así pues, nadie podrá dudar que, en verdad, ofrecemos el miedo capaz de surtir los efectos más definitivos, el miedo delicioso que se ha convertido en la única esperanza de las generaciones modernas. Tenemos nuestros precios corrientes a la disposición del público.

Reciban, señores, el testimonio de nuestra alta consideración y de nuestra perfecta consagración a su servicio.

Alexandru Macedonski

Oceania-Pacific-Dreadnought

Eran las vísperas del año 1952 y se iba a inaugurar, botándolo en las aguas del océano, el buque gigantesco, este acorazado de la paz que la alta finanza franco-anglo-americana había empezado a construir hacía unos veinte años.

Aún surgían críticas aquí y allá, de palabra o en la prensa, hacia la obra increíble que se había acometido. Pero, gracias a los dos millardos que las navieras de mayor peso, tras asociarse, habían pedido por suscripción de acciones al público de todo el planeta, quedó encarrilada la realización de la extraña idea. En el fondo, esta no se tradujo en un buque, sino más bien en un puente transbordador, cuya plataforma se asomaba desde muy arriba a las olas, porque las dominaba desde una altura de cincuenta metros, y su superficie era comparable a la entera de París.

Sostenida por un bosque de pilares de acero, entre cuyos acoplamientos había, a distancias calculadas, ruedas de un diámetro de veinte metros, las cuales solo se hundían en el agua por la mitad, porque su biconvexidad panzuda contenía aire comprimido, la balsa espantosa parecía, sobre las olas, una bestia apocalíptica.

Los pilares de acero, además de ser muy sólidos, estaban también reforzados entre sí por vínculos consistentes en cadenas y cintas de acero que parecían lianas, por lo enmarañadas que estaban por todas partes y por la manera en que desafiaban cualquier colisión y sacudida.

A una altura de treinta metros había otra plataforma (inferior) cerrada por los lados hasta una altura de cinco metros.

En este llamado subsuelo de la balsa se habían instalado numerosas centrales de generación de la potencia reunida de más de diez mil motores.

Estos motores movían las ruedas que,

al llevar en su panza aire comprimido, sostenían por encima del agua la guindola entera, mientras que ellas solo se sumergían hasta los cubos.

El sistema expuesto no era, a decir verdad, nada nuevo. Ya a finales del siglo XIX, un ingeniero francés llamado René Bazin lo había propuesto y hasta había procedido a varias tentativas entre Francia e Inglaterra.

La velocidad, como había demostrado el ingeniero, tan solo podía aumentar por el hecho de que las ruedas, al carecer de cucharas y palas como se hacía hasta entonces, ya no sufrían la resistencia del agua, sino que deslizaban sobre ella.

Ni que decir tiene que, para la construcción del maravilloso acorazado de la paz, los cañones y hasta los fusiles de las naciones europeas habían tenido que ser confiscados y fundidos hasta transformarse finalmente en esa masa de acero que se había levantado y avanzado año tras año cada vez más lejos sobre las olas. Y tampoco hará falta decir que los ingenieros, los arquitectos y obreros de todos los países habían encontrado allí la manera de ocupar su tiempo y un buen salario por su trabajo.

Pero después de completarse este enorme proyecto que iba a conectar los continentes y que ninguna tormenta habría podido bambolear siquiera (sobre todo porque las olas más altas no superaban los treinta metros y, siendo así, no encontraban resistencia alguna, sino que atravesaban la malla de la guindola), se acometió otra obra, aún más increíble.

Por toda la superficie de la plataforma, que se extendía desde el litoral hasta el horizonte, las empresas de construcción de viviendas se pusieron a erigir largos palacios en una sola hilera, hechos de aluminio o de una piedra ligera llamada



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

espuma de mar. Sobre esta plataforma empezaron a trazarse calles hacia los cuatro puntos cardinales y avenidas cortadas por plazas anchas, jardines y parques con tierra traída al efecto, entre los cuales corrían riachuelos de aguas cristalinas, mientras otras brotaban de estanques y regaban la hierba y las flores como polvo prismático.

Aquellos dos millardos bastaron de sobra para dar cabo a las obras. Y hacia finales de 1952, el tremendo acorazado de los océanos se extendía a lo largo de las costas donde lo habían construido, mientras servía de base, a su altura de cincuenta metros, al caos de una ciudad cuyos límites se perdían en la distancia. Por otra parte, los muelles que lo rodeaban estaban plantados de árboles sombríos y los alegraban bosquecillos de rosales en flor.

En cuanto a la ciudad misma, comprendía, además de los jardines y monumentos, edificios distintos y de gran tamaño que servían de almacenes para las mercancías, así como otros, más numerosos y aún mayores, reservados a los cereales y el ganado. Había a cada paso teatros y cafés, casinos para jugar a la ruleta y a otros juegos de azar, así como salas de fiestas y de reuniones. La comodidad de los apartamentos, que se alquilaban por meses, semanas y hasta por días, llegaba al colmo.

Un millón de pasajeros se encontraba finalmente a sus anchas en la extensión de la ciudad sin par. Pero los pasajeros inscritos superaban en mucho el millón y se preveía que, cuando el buque se pusiera en marcha, la apretura sería como en las mayores ciudades. Las mercancías y los cereales llenaban los almacenes hasta los topes, mientras que, para prevenir cualquier desgracia, se había decidido que las calles, cubiertas de placas de alumi-

nio, pudieran dividirse por la mitad y moverse solas sobre ruedas y raíles colocados bajo ellas (una sección en un sentido y la otra en el opuesto), con una velocidad de seis kilómetros por hora. En las calles más estrechas, se habían puesto en circulación carruajes pequeños y ligeros de pleita, encañizado y junquillo.

Tiraban de estos carruajes por la ciudad a grandes velocidades unos ciclistas que se enganchaban a ellos o los empujaban con pedaleo vigoroso en las direcciones deseadas. Así se había acabado con el ruido ensordecedor de los autobuses (recordados como si fueran mastodontes prehistóricos) y de los pesados automóviles que los industriales no habían modificado deliberadamente para poder aprovecharlos luego como chatarra, así como con la tracción a caballo, que de todos modos habría sido imposible en la medida en que la humanidad, que había evolucionado entre 1900 y 1952, se había comido todos estos brutos llamados nobles, sin dejar a la orden del día más que a los bueyes y los asnos.

El subsuelo de la ciudad incomparable era tan asombroso como su superficie. En su interior, la energía que distribuían numerosas centrales por todos los suburbios mantenía el movimiento día y noche, transformándose tanto en luz cegadora, como en calor o brisas refrescantes cargadas de perfumes.

Hicieron falta, naturalmente, otros dos millardos para poder construir la ciudad y para equipar el subsuelo de dínamos y hornos, canalizaciones y las demás obras que no pueden faltar en ninguna aglomeración humana.

Pero estos dos millardos encontraron también suscriptores en un abrir y cerrar de ojos.

El señor de Grégois, que era quien había tenido la idea de hacer este acorazado,



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

era un ingeniero cuya fama se había extendido por el mundo y que había hecho los cálculos con tal seguridad que se daba crédito inmediatamente a todo lo que decía, solo por haberlo dicho él.

Y, de hecho, ¿qué significaban esos pobres millardos frente a los ingresos que iban a generar y a los avances que iban a registrarse en los cuatro puntos cardinales de la noche a la mañana?

Vencido para siempre, el océano iba a desencadenar en vano su poder. Las olas más destorcidas, los aullidos más horribles, las furias de los tigres y las acometidas de los elefantes no iban a significar ya nada frente al gigante que iba a someter a su voluntad las profundidades en las que montañas como el Himalaya se habrían hundido y desaparecido como témpanos de hielo.

Este titán llevará con la misma tranquilidad de un mundo al otro, sea malo o bueno el tiempo, la prosperidad de su interior, y restablecerá las corrientes espirituales debilitadas entre los pueblos, ligará a los seres humanos en una misma y única confederación, la de la marcha ininterrumpida hacia el progreso. Si se añade a esto que tan solo los doce viajes que haría el *Oceania* de un continente a otro al año, transportando cada vez un millón de pasajeros, a cien libras por cabeza, generarían unos ingresos de un millardo doscientos mil millones cada uno, cualquiera es capaz de entender que los dividendos que tocarían a cada accionista serían disparatados. Otros ingresos de un millardo como mínimo se cobrarían todo el año por las mercancías y productos agrícolas confiados al buque. Por último, las viviendas de su plataforma, que se habían cedido a varias sociedades inmobiliarias, debían arrojar para los titulares de las acciones, gracias a los impuestos fijados por la empresa fundadora, sumas que superarían

también de nuevo y rotundamente el importe de un millardo. Las cifras, como puede verse, rebosaban como el río salido de madre, de manera que ni era cuestión de los capitales en juego.

Con todo, aunque todo parecía listo, pese a que en las calles ondeaban las banderas de los tres grandes Estados aliados, a saber, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, el *Oceania-Pacific-Dreadnought* seguía sin moverse de su sitio, permanecía flanqueando la costa del golfo de Gascuña.

Como arrastradas por una locura, las acciones alcanzaban cotas fabulosas. Sus fracciones, cada una de un valor de unas 500 libras, se mantenían desde hacía un mes en todos los centros financieros a unos 480.000 libras cada una y pareció por un momento que alcanzarían el medio millón. Los accionistas consiguieron, pues, fortunas mareantes.

Pero se acercaba el otoño y, con él, llegó también el día previsto para la botadura o, dicho de otro modo, para la salida hacia Nueva York de la ciudad móvil.

Para facilitar la llegada de los viajeros que habían acudido de todo el planeta para asistir a este acto solemne, se construyeron unas cien vías férreas paralelas, que transportaban diariamente viajeros a la costa de Gascuña en cantidades que no se cifraban en cientos de miles, sino en millones. Se dice que los visitantes oscilaban desde hacía más de una semana entre los doce y los catorce millones.

Las empresas participantes en la construcción del buque habían tomado tempranamente medidas para poder ofrecer alojamiento a tal migración de pueblos. Habían construido, a lo largo de más de sesenta kilómetros de costa, hoteles y más hoteles y chalés sin parar. Las casas italianas, inglesas y rusas hechas de materiales ligeros, y hasta viviendas árabes e



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

indias, así como casones rumanos, se extendían alternando a veces con casas chinas y japonesas.

Este nuevo golpe financiero del señor de Gégoire lo exaltó de una vez a la categoría de emperador de la paz y de rey del oro.

En lo que se refiere a este oro, también es verdad que ni siquiera cabía ya en los arcones de hierro de los socios de la empresa. Se puede decir incluso que, por la gran abundancia de dicho metal, Francia estaba a punto de sufrir una gran catástrofe.

Ya no quedaba nadie que no se hubiera hecho rico y quienes todavía querían trabajar eran ya muy pocos. Los agricultores y los comerciantes, los industriales, los obreros y hasta los golfos que antes solo habían sido unos zarrapastrosos tenían grandes depósitos en oro en el Banco de Francia y otros grandes bancos. Los más previsores no habían esperado a que el precio de los terrenos y las casas aumentase, sino que unos se habían comprado fincas y otros castillos, viñedos y viviendas para especular.

Con todo, a la vez que la acumulación de oro, fueron aumentando también los precios de las cosas, de manera que el kilo de carne no se vendía por menos de cien libras y la barra de pan, por veinte.

París, como se había quedado vacío porque todos habían corrido al golfo de Gascuña para hacer dinero, se quedó sin automóviles, autobuses y taxis. Ya no había nadie que se montara en ellos, ni que los condujera. Ni siquiera funcionaban los tranvías, mientras que las tiendas estaban todas cerradas, y la ciudad sin límites moría calle a calle. Parecía como si hubiera pasado la peste y como si cualquier actividad humana se hubiera acabado en ella para siempre. Quienes la habían abandonado en primer lugar habían sido

los ministros y las autoridades, que se precipitaron allí donde brillaba y tintineaba el oro por todas partes. Los guardias tampoco tenían qué hacer, porque nadie tenía apuro por robar y los delincuentes que asustaban a tantos ricachones se habían convertido en grandes propietarios de barriga prominente.

Pero llegó el gran día. Su llegada fue saludada por mil cañonazos disparados en torno a todo el golfo.

Millones de respiraciones que jadeaban en aquel momento frente al mar se transformaron en un ala de tormenta que pasó de repente por las olas y las levantó alborotadas. La bóveda del cielo se estremeó y tembló tres veces.

Pero cuando el *Oceania-Pacific-Dreadnought*, bajo el sol cálido y joven de los primeros días de abril, se puso en movimiento gracias a los motores cuya construcción había apasionado durante veinte años a las poblaciones más distantes de la Tierra, y cuando se vio que avanzaba con su ciudad, en cuyas calles bullía el gentío como en el París de antaño, millones de voces se alzaron estentóreas y, chocando con los muelles de la ciudad, volvieron, devueltas por el choque, y barrieron de la superficie de la tierra una multitud de casas y hoteles construidos ligeros y a toda prisa.

No obstante, el *Oceania-Pacific-Dreadnought* siguió su camino tranquilamente, avanzaba con sus anchas avenidas adornadas de cerezos en flor, de castaños en cuyas ramas los pétalos de rosa formaban una nieve primaveral, viajaba hacia el nuevo mundo, y Nueva York y el universo entero lo saludaron, y durante años y años este acorazado de la paz y la felicidad transportó la alegría y la buena vida (todas las satisfacciones espirituales y materiales) de un continente a otro.



Microeconomía especulativa: dos informes sobre empresas imaginarias

Con todo...

Con todo, llegó un día en que nadie quiso trabajar ya. Y como nadie quiso poner más la mano en nada, pronto dejó de haber, aun pagándose a cualquier precio, el mínimo trozo de pan que uno mismo no hubiera amasado y fermentado.

Por esta razón, el comercio, la industria, el arte, el trabajo de la tierra, todo se fue deteniendo y todos los pueblos fueron hundiéndose poco a poco en la barbarie. No había por las calles ni albañiles, ni faroleros que encendieran las luces, ni tiendas donde se vendiera nada, ni policía, ni ladrones, ni funcionarios. Tampoco había ya tabernas y, mucho menos, teatros. ¿Dónde podían encontrarse todavía locos que cocinaran, que sirvieran la comida a los parroquianos, y otros locos aún mayores que subieran a escena, a gritar, a llorar, a

cantar, a aullar o a contornearse ante el público? Todos eran ricos.

Por fortuna, un sindicato de banqueros, y no sería de extrañar que entre ellos se encontrara el constructor del *Oceania-Pacific-Dreadnought*, se unió para transportar en distintos lugares del subsuelo del barco una cantidad enorme de dinamita y, prendiéndole fuego, lo hizo saltar una noche por los aires.

El resultado fue que la gente se puso a trabajar de nuevo; reaparecieron los panaderos, los tenderos, los cocheros, la policía y hasta los rateros, y la gente volvió a ser, como antes, rica y pobre, feliz y desgraciada.

Pero no le guardes rencor, lector amigo, a ese sindicato.

Di más bien conmigo:

Descanse en paz este *Oceania-Pacific-Dreadnought*.

El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra



Según la conocida teoría de Darko Suvin, además de por la presencia de al menos de un *novum* de carácter técnico o científico como elemento fundamental del desarrollo de la trama, la literatura de ciencia ficción se caracterizaría por la perspectiva adoptada. Esta sería una alternativa a la de los lectores, cuyo propio mundo real se vería reflejado en el de la ficción de tal forma que quedarían resaltadas las diferencias entre ambos. La conciencia de tales diferencias implica un «distanciamiento cognitivo» (*cognitive estrangement*), en el cual radicaría una buena parte del efecto crítico de esa clase de ficción. El procedimiento consistiría en refutar aquello que se da por sentado en el orden de la propia sociedad mediante el señalamiento de su carácter contingente. Al mostrarse en la ficción un orden distinto, aquel que se conoce queda inevitablemente relativizado. Se observa entonces que no es el único posible y que cabe concebir uno alternativo, al menos en la esfera de la imaginación.

Sin embargo, el distanciamiento cognitivo no es exclusivo de la ficción científica. De hecho, la fantasía animal, fabulística o xenoficticia, llevaba practicándolo desde hacía siglos. Lo mismo podría afirmarse de otras modalidades de ficción especulativa que presentan sociedades no humanas en sus mundos secundarios, por ejemplo, las constituidas por seres sobrenaturales de cualquier clase. Sin embargo, si Suvin señala la ciencia ficción como vehículo privilegiado del efecto cognitivo que describe es tal vez porque tiene un

potencial de verosimilitud mucho mayor que intensifica aquel efecto. Aunque se puede *jugar* a creer en la existencia de una sociedad de hormigas sentientes de un modo análogo al humano o en otra constituida por espíritus elementales, la conciencia racional avisa de que esas sociedades no pueden existir en esos términos, porque no existen de forma positiva los seres racionales de la índole que se postula en las ficciones correspondientes. En cambio, el raciocinio no se opone a la posibilidad de que una sociedad futura funcione de manera distinta a como lo hacen las sociedades actuales, ni tampoco a lanzar la hipótesis de la existencia de seres sentientes e inteligentes en otros cuerpos celestes del gigantesco universo físico, unos seres adaptados a su medio, que es con toda seguridad distinto al terrestre, y cuyas sociedades funcionarían asimismo de manera diferente de la nuestra, por razones de medio e historia.

El número de posibilidades de ordenamiento alienígena que, una vez respetadas las leyes naturales del universo y la coherencia interna del mundo ficticio, pueden postularse como racionalmente verosímiles de forma plena es enorme, y no se limita a la literatura, pues existe una disciplina científica consistente en el estudio de exoplanetas y de su posible ambiente natural derivado de sus condiciones físicas, incluida su exobiología. En cambio, la inexistencia de un determinismo social probado hace que las hipótesis sobre una comunidad civil alienígena sean prácticamente imposibles de fundar



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

según el método científico, pero eso no impide a la fantasía ejercer su poder ficcional para subcrear mundos sociales extraterrestres muy variados. Ese es, de hecho, uno de los grandes atractivos de la ciencia ficción ambientada en otros planetas para numerosos escritores y lectores. Sin embargo, no abundan tanto como se podría creer las sociedades plenamente alienígenas que protagonicen de forma exclusiva una ficción concreta. Pese a la frecuente búsqueda, consciente o no, del distanciamiento cognitivo, el procedimiento se opone a la necesidad psicológica de ligar la ficción a la realidad humana de su público, para que este no choque a este una alteridad radical, que podría dificultar e incluso impedir la comprensión del mundo descrito, a falta de referencias humanas inteligibles. Por eso, de no existir personajes humanos, los alienígenas suelen ser lo suficientemente humanoides en su comportamiento como para que los lectores puedan entender sus usos, costumbres y modos de pensar. A menudo, el resultado es decepcionante desde el punto de vista especulativo, ya que la novedad de los alienígenas se suele limitar a lo accesorio y lo cosmético, tal y como ocurre en la mayoría de las series televisivas de *space opera*. La literatura, que estimula en mayor medida la fantasía y confía más en ella, presenta un mejor balance a este respecto y bastaría para sugerirlo recordar los extraños alienígenas inventados por H. G. Wells (1866-1946) en *The War of the Worlds* [*La guerra de los mundos*] (1897), aunque estos se nos presentan desde fuera, pues la mirada humana es la que determina la perspectiva.

Esta perspectiva se invierte cuando es la de los seres sentientes extraterrestres frente a los humanos la que se adopta, por ejemplo, en algunas historias de contacto. Esa inversión, ahí parcial por la presencia

misma de los terrícolas, es completa cuando estos no aparecen más que como una especie cuya existencia sospechan o conocen los alienígenas, sin mediar un contacto real. Con ello se invierte también por completo el propio proceso especulativo que alimenta el distanciamiento cognitivo en la ficción científica *galáctica*. La voz narrativa humana finge a veces desaparecer y, en su lugar, parecemos tener únicamente la extraterrestre, de modo que la humanidad queda representada como una alteridad absoluta e irreductible, a la manera como lo son los alienígenas cuya existencia barruntamos y representamos en la ficción. Con todo, aquellos alienígenas se hacen una idea de nosotros, y la diferencia entre su concepción de los hombres y la nuestra tiñe de sátira el distanciamiento cognitivo resultante. Los errores y prejuicios extraterrestres señalan en negativo los límites del conocimiento humano, cuyas ilusiones quedan así desmentidas por la analogía con el desajuste entre lo que somos y lo que creen los alienígenas que somos. Así ocurre, por ejemplo, en varios relatos breves en que estos últimos proyectan en nosotros sus ideales eutópicos o sus temores distópicos, dibujando así imágenes contrapuestas de la Tierra como planeta del bien o del mal. Por ejemplo, en el cuento «Pământul a vorbit!» [¡Ha hablado la Tierra!] (*Fară suflət* [Sin aliento], 1912), de Victor Eftimiu (1889-1972), un científico marciano que descubre señales terrestres está convencido de que, a diferencia de lo que ocurre en Marte, los seres sentientes de la Tierra no conocen ni el hambre, ni otras frustraciones marcianas como la de la imposibilidad de proseguir ampliando la ciencia. Al contrario, los marcianos del relato de José María Salaverría (1873-1940) «El planeta prodigioso» (*El oculto pecado*, 1924), luego titulado *Un mundo*



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

al descubierto (1929), consideran a los terrícolas una especie llena de defectos e incapaz de alcanzar la armonía social. No obstante, el desajuste entre la realidad terrícola y su percepción por los extraterrestres no resulta en ningún caso favorecedora para la humanidad, directa o indirectamente.

Años después, a comienzos de una década en que ya se veía venir que la Gran Depresión económica facilitaría el enfrentamiento bélico en Europa y el mundo, la oposición entre visiones alienígenas anti-téticas de nuestro planeta y sus habitantes aparecerá de nuevo en un par de ficciones científicas de gran interés. En la vertiente eutópica, Giorgio Cicogna (1899-1932) presenta al extraterrestre cuyo nombre da título a su cuento «Hrn» [*Hrn*] (*I ciechi e le stelle* [Los ciegos y las estrellas] (1931)¹ como un ser aún más exótico que los marcianos de Eftimiu y que abriga la convicción de que los terrícolas, habitantes de un planeta más cálido que el suyo y de más antigua civilización, conocerían los secretos naturales y tecnológicos que se le escapaban a él (el ser es de género gramatical masculino, pero no se conoce su sexo, de tener alguno). Además, su desarrollo habría permitido que ya no tuvieran guerras. Los lectores humanos saben hasta qué punto Hrn está equivocado, y en qué medida se compara nuestro desarrollo científico y moral con el de las poblaciones del planeta subcreado por Cicogna. Ni en 1931 poseíamos, ni tampoco poseemos hoy los aparatos científicos y bélicos tan adelantados de que dis-

pone Hrn. En cambio, si nos pudiéramos comparar con este alienígena por el afán por destruir a nuestros enemigos colectivos y por la crueldad con que los tratamos, aunque nuestras carencias tecnológicas nos impiden (aún) someterlos al trato espantoso que sufre la víctima de aquel, condenada hasta el fin del mundo a una conciencia lúcida de todo lo que la rodea, pero sin capacidad ninguna de actuar, ni siquiera para darse muerte. Tal refinamiento infernal no dice nada bueno del uso que Hrn y su especie hacen de su tecnología. Como para los terrícolas, y a diferencia de lo creído por aquel, el avance en la materia no ha facilitado alcanzar la paz. No obstante, esta analogía tiene en el relato unas limitaciones dictadas por la índole del mundo imaginado por Cicogna, el cual plantea indirectamente la cuestión de si la ética es universal o si no dependerá más bien de las condiciones del medio.

Si bien el comportamiento de Hrn parece moralmente dudoso por el grado de crueldad innecesaria que hace sufrir al intruso en su observatorio, su lucha muy física da a entender que el enfrentamiento se produce entre dos especies sentientes rivales en el planeta. Por otra parte, la alusión a los siglos de lucha hace pensar en un origen histórico de una rivalidad que otros detalles harían creer de una irracionalidad incomprensible. Ambas especies o razas parecen sujetas, además, a la depredación por parte de otra rapaz, que los caza coincidiendo con un ciclo astronómico. No obstante, lo contado no siempre presenta la suficiente claridad para nosotros como para orientar la imaginación por caminos trazados. Con plena coherencia con la perspectiva alienígena adoptada, el narrador cuenta la historia dando por conocido mucho de lo extraño para nosotros y natural para los habitantes del planeta de Hrn. Apenas hay expli-

¹ La traducción se basa en el texto publicado en la antología genérica siguiente: Giorgio Cicogna, «Hrn», *Le aeronave dei Savoia. Fantascienza italiana 1891-1952*, a cura di Gianfranco de Turreis con la collaborazione di Claudio Gallo, Milano, Nord, 2001, pp. 69-72.



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

caciones dirigidas a los humanos, como aquella en que se señala el alcance cósmico del pensamiento del alienígena. Lo demás ha de deducirse indirectamente a partir de unas descripciones cuya escasa concreción intensifica la impresión de verosimilitud interna, de adopción generalizada del punto de vista propio del extraterrestre acostumbrado a su propio mundo. Paradójicamente, esta vaguedad resulta muy sugestiva e invita a los lectores a llenar creativamente los huecos de información, lo que a su vez intensifica la atmósfera poética del texto.

Lo expuesto bastará para demostrar la originalidad del innominado planeta de Hrn como mundo ficticio y la riqueza de la propia especulación acometida por Cicogna. Por ejemplo, revisten una gran novedad la configuración astronómica o la existencia de distintos medios naturales bastante distintos al terrestre, además de ser de una hostilidad aparente tal que podría contribuir a justificar la dureza de los actos de los personajes, cuyo aspecto y capacidades corporales también denotan un carácter muy poco humanoide, lo que tampoco era muy común en la ciencia ficción temprana. También es original la historia de la especie alienígena, que se sugiere mediante breves alusiones, de las que se desprende que hubo un tiempo de actividad volcánica que siguió a las migraciones de unos monstruos desde uno de los cuerpos de su sistema solar, que Hrn y sus congéneres tenían un hábitat subterráneo, tal vez para defenderse y sobrevivir a los monstruos, y que anhelan escapar a las duras condiciones del planeta viajando por el espacio, seguramente hacia esa Tierra que creen una utopía, pero una que les queda tan lejos que no podrán seguramente llegar a ella, de modo que no tendrán la oportunidad de desengañarse. Así podrán mantener duran-

te sus seculares existencias su ilusión engañosa, cuyo carácter trágico queda subrayado por la atmósfera generada por los acontecimientos con una escritura moderna y sencilla, pero de una gran complejidad y pericia narrativas que pueden justificar la alta consideración que merece Cicogna en la historia de la ciencia ficción italiana y europea, sobre todo por «Hrn».

El planteamiento distópico aplicado a la visión alienígena de los terrícolas puede ilustrarse mediante un cuento publicado unos años después que el de Cicogna y, concretamente apenas unas semanas antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. El relato «Sur la planète Mars» [*En el planeta Marte*]², de Maurice Renard (1875-1939), se publicó el 5 de agosto de 1939 en el diario *Le Matin* [La Mañana], dentro de una serie del autor titulada «Les mille et un matins» [Las mil y una mañanas]. Este texto de Renard es el último fictocientífico dentro de su obra, muy variada, pero dedicada en su parte más célebre al llamado *merveilleux scientifique* [maravilloso científico]. Esta modalidad coincide en el tiempo con los *scientific romances* [novelas científicas] de H. G. Wells, con los que tiene mucho en común. Renard la promocionó sin desánimo tanto mediante sus novelas y relatos como por medio de diversos artículos teóricos, pero sin conseguir que alcanzar en el campo literario francés la importancia que adquirió el *scientific romance* en el británico. Los motivos sociológicos contribuyen sin duda a la explicación de esta diferencia,

² El texto de la traducción se basa en el de la edición siguiente: Maurice Renard, «Sur la planète Mars», *Les vacances de Monsieur Dupont suivi de Eux, Quand les poules avaient des dents, Sur la planète Mars*, postface de Claude Deméock, Bruxelles, Grama, 1994, pp. 101-104.



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

pero tampoco hay que olvidar que el propio Renard abordó la literatura maravilloso-científica con un humor que puede hacer creer que, en realidad, no se la tomó tan en serio como J-H. Rosny aîné (Joseph Henri Honoré Boex, 1856-1940), cuya estética de lo sublime se ajusta mejor quizás a la esencia literaria de la ciencia ficción que las especulaciones teñidas de una comicidad a veces costumbrista de Renard en novelas como *Le péril bleu* [El peligro azul] (1911). No obstante, ese humor no está reñido con la originalidad y la consistencia especulativas de su imaginación, tal y como sugieren las características no humanoides de la apariencia de los alienígenas con lo que se produce el primer contacto en esa novela, y también de los que protagonizan el debate científico e intelectual que estructura «Sur la planète Mars». Los extraterrestres de este último cuento son, de hecho, incluso más extraños que los arácnidos traslúcidos de *Le péril bleu*, pues se trata de dos marcianos con forma de lente cuyos contornos se difuminan en una neblina, de manera que Renard rechazó creativamente la alternativa común en su época de describir a los habitantes del planeta rojo sea como humanoides, sea como seres de aspecto, para nosotros, monstruoso. Además, el aspecto de esos marcianos de Renard no parece ser un mero ejercicio de xenobiología fantástica. Su figura combina el rigor geométrico y la vaguedad del contorno, lo que sugiere intuitivamente algo que la conversación entre ambos marcianos irá confirmando, esto es, el equilibrio entre la razón (científica y moral) y las emociones. Estas últimas se manifiestan mediante movimientos giratorios y, sobre todo, la coloración más o menos intensa de los marcianos lenticulares, sobre todo del más joven y vehemente, el cual comunica entusiasmado a su maestro un descubri-

miento de los que hacen época, a saber: que el planeta vecino, la Tierra, está habitado por seres inteligentes con los que se podría entrar en contacto.

Al entusiasmo del joven astrónomo descubridor se opone la tranquilidad, también expresada por la inalterabilidad de sus colores, de su jefe anciano, quien no se muestra sorprendido por la noticia y que, al contrario, procura devolver a su subordinado al camino de la razón, que en este caso es también política. Frente a la extrañeza que provoca al joven el hecho de que los marcianos ya conocieran desde hacía mucho tiempo la actividad humanas en la Tierra y que tal descubrimiento se hubiera mantenido secreto, la voz de la experiencia se hace cada vez más convincente, en un *crescendo* dialéctico no desprovisto de humor, por el contraste entre la animosidad generosa del joven con la desconfiada prudencia del anciano, que actúa en esta situación como portavoz y miembro de la dirección científica y política del planeta. Finalmente, la doble autoridad de que esta investido vence la resistencia del joven, si bien la razón que se ofrece del rechazo que suscita la relación interplanetaria reconocida con la Tierra es bastante vaga. El ideal civilizatorio del joven marciano choca con la convicción de su superior de que el contacto con los terrícolas no traería nada bueno para sus potenciales civilizadores. Queda confiada a los lectores la tarea de imaginar causas más concretas a la pobre idea que se hacen los marcianos de nosotros. Las tensiones prebélicas imperantes en 1939 podrían contribuir a explicarla, pero Renard se guarda de rebajar el efecto sugestivo de su relato mediante un mensaje moralista demasiado explícito.

Otra causa sugerida podría ser que, para una sociedad que ha alcanzado un equilibrio eutópico como parece haberlo



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

ha hecho la marciana dentro de sus posibilidades reales, el contacto con otra sociedad supondría una influencia mutua que sería negativa para ella, porque la humanidad terrestre carece de ese equilibrio y, en consecuencia, vive en una situación que, para los marcianos, es distópica. Por otra parte, su espléndido aislamiento sugiere que entre ellos, o al menos entre sus dirigentes, impera el egoísmo y los prejuicios. El hecho de que los terrícolas podamos entenderlos a la vista de los males que la humanidad no ha cesado de infligirse a sí misma y a su planeta nos pueda hacer simpatizar con los marcianos, pero ello no impide reconocer a la vez su xenofobia especista, anticosmopolita y, en el fondo, contraria a un verdadero conocimiento y comprensión. Renard plantea esta contradicción de forma el humor

irónico aleja el peligro de la prédica y el moralismo, y demostrando así una sutileza que tal vez no esperaríamos en lo que se presenta en apariencia como un mero esbozo cómico y sin pretensiones. Mediante un procedimiento opuesto a la sublimidad emocionada del cuento de Cicogna, Renard nos confronta virtualmente con una civilización alienígena desde la perspectiva de esta, de manera que resaltan nuestras deficiencias, de las que somos conscientes, al tiempo que se nos sugiere que estarían bien repartidas entre los habitantes del cosmos, incluso en aquellos aparentemente más distintos a los terrícolas. Por encima de las diferencias, la ética sería universal. Esta conclusión paradójicamente humanista mancomuna estas visiones ciertamente originales de la otredad que nos ofrecen Cicogna y Renard.

Giorgio Cicogna

Hrn

Estaba a punto de acabar la noche azul; la amarilla, aún no victoriosa, coloreaba el horizonte cerca del signo de la Quimera con una claridad difusa que invadía el cielo poco a poco, cuyos iris jugaban con las nubes altísimas y raras, inmóviles en la remota esfera de las aureolas.

El basalto, el cuarzo y el esquisto centelleaban en el inmenso silencio de la montaña.

Bandadas negrecentes se elevaban a ratos, intercalando entre el silbo de las membranas el aullido lúgubre, semejante a un sollozo, con que saludaban, a cada retorno, el satélite amarillo testigo de su despertar y de sus incursiones.

Descendían vertiginosamente sobre la llanura desde los picos desiertos, con ímpetu y audacia formidables para la caza breve y terrible de la noche amarilla.

Hrn lo sabía y vigilaba. Encajado en la roca, envuelto en las duras escamas de la piel que lo ceñía como protección, apoyaba todo su peso sobre los dos bordes de la hendidura, para no resbalar, y esperaba. Una vez pasado el peligro volvería a subir a lo alto, al observatorio.

Cuando llegó a la cima, tiró la piel y se detuvo, feliz. Sentía cómo el aire lo penetraba, vaso a vaso, por todas las fibras, ligero y vivificante. Arriba, en la fosforescencia dorada de mil aureolas concéntricas, la luna triunfaba con fulgores de topacio.

La montaña era ahora una tempestad de resplandores lanzados en desorden sobre el fondo lejano y brumoso de la llanura. El observatorio, bajo y redondo, le quedaba cerca. Entró. La oscuridad más profunda guardaba los diminutos y perfectos aparatos con los que él violaba los secretos de los mundos.

Se movía en las tinieblas sin hacer

ruido, con exactitud y precisión, atento a un misterioso trajín de observaciones, y miraba las estrellas. O más bien no las miraba. Las imágenes de los astros le llegaban a la conciencia directamente desde los instrumentos, sin que intervinieran los sentidos; soles, nebulosas y universos se comunicaban, por medios que nos son desconocidos, con la esencia misma de su vida.

Y él, Hrn, meditaba.

En la vastedad infinita de lo existente, en la variedad sin límites de las vidas, una sola energía, una sola imagen activa y operante de la divinidad une lo grande y lo ínfimo, los arcángeles y los embriones: el pensamiento. Nacido del ardor mismo de la vitalidad, encaminado hacia la misma meta, instrumento de todo devenir, utensilio que la criatura misma se forja sin saberlo cuando su ley la empuja a salir de la grisura de los instintos para avanzar por los caminos del conocimiento, el pensamiento también trabajaba allí arriba, entre la hilaza de los nervios y el entrelazamiento de los vasos, en aquello que nosotros habríamos llamado el cerebro, o casi, de Hrn. También él, Hrn, pensaba, y se dirigía, desde el mundo de los tres satélites, en la noche amarilla y silenciosa, al más allá, más allá de los confines de su conciencia, allí donde la sabiduría enmudecía, y poblaba la oscuridad de imágenes palpitantes y vivas, como si la fuerza de su deseo pudiera llevarlo a lo desconocido bajo la angosta bóveda de la cúpula y arrancarle el velo y ofrecérselo.

Un mundo, una estrella amarillenta, desde la infinita distancia de los espacios, lo llamaba: era el Sol, nuestro Sol, el único sol que le había podido mostrar la grey entera de sus planetas. Y de estos, tan so-



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

lo de estos entre los millardos de hermanos que poblaban los universos, había podido él, gracias a la posición de su observatorio, penetrar sus secretos.

Neptuno, Urano, Júpiter, Marte, la Tierra. Las radiaciones irrefrenables del Sol eclipsaban el centelleo chispeante de los otros e inferiores astros. La Tierra giraba sin pausa, última Tule del pensamiento de Hrn, abrasadora y calcinada por los torrentes de luz y calor, a ochocientos diámetros de distancia de aquella que Hrn calculaba ocho veces más cálida que Alahabis, «su» sol. Seres fabulosos la poblaban. Tal vez, debido al gran calor, blindados con cortezas incombustibles. Tal vez, debido a la juventud del astro, parecidos a aquellos monstruos que la leyenda decía descendidos del satélite azul, en las migraciones prevolcánicas de antes de la historia. Y el sueño de su vida, de los primeros siglos de su vida ya declinante, volvía a presentarse a su fantasía; el gran sueño orgulloso por el que se había mortificado durante tanto tiempo en las entrañas del planeta, allá abajo, a lo largo de los túneles que conducían a los subterráneos del saber. El sueño que tal vez la generación siguiente habría visto hecho realidad: salir, precipitarse fuera de la esfera de los vientos, de la esfera de las aureolas, abandonar el reino de Alahabis, el cúmulo del que formaba parte y adormecer la vida para volverla a despertar allá lejos, cerca de aquel otro sol, cerca de aquellos otros planetas...

Tan solo faltaba un eslabón para la gran cadena: el artefacto para el despertar. Y había varado durante siglos a los sabios, limitando las exploraciones entre los estrechos límites de la vida: setecientos, ochocientos años. No se podía ir más allá. Para llegar a la Tierra habrían hecho falta sesenta mil.

Y de pronto, de la sombra profunda surge el siseo de una cosa viva que corre entre los precisos mecanismos, que llena la cavidad, se pierde por el laberinto de túneles y galerías que penetraban en la montaña; es la presencia viva de otro ser oculto, exhausto por el esfuerzo del disimulo, que se revela en un estremecimiento incontenible.

En la oscuridad absoluta, Hrn percibió al intruso.

Un davis, un enemigo, un miembro de la raza implacablemente hostil contra quien él y su estirpe luchaban desde hacía siglos. ¿Cómo había subido hasta allí? ¿Cómo había podido esconderse en el observatorio, justo en el momento en el que la montaña, debido al mudar de las lunas, era más inaccesible y las bandadas de rapaces caían de las cumbres, ávidas de presas?

Temió un instante que hubiese traído consigo la flor espantosa a la que no resiste ningún ser vivo y le relampagueó el miedo. Pero no. El intruso estaba inerte y ya se sentía perdido. El ritmo de su siseo se hacía grave e irregular, parecido al crujido de una llama azotada por el viento. Era suyo. Hrn se acercó cautamente entonces al más pequeño de los aparatos que interceptaban los rayos de los astros infinitamente lejanos y convirtió en ofensiva la serie de sutiles artefactos y mecanismos de observación. De esta manera, tal y como había quedado preparado mucho antes, con anterioridad al inicio de la guerra entre los davis y su gente, el observatorio se transformó en fortaleza. Sin embargo, no tocó los grandes aparatos, capaces de precipitar un ejército por las peñas; tampoco las armas letales: quería vivo al enemigo, vivo e impotente, vivo y derrotado para siempre, incapaz de moverse, de obrar, de reaccionar, fijado para el resto de su vida en la desesperación.



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

Y tras alcanzarlo, asirlo e inmovilizarlo, le apretó con toda su fuerza los lazos irresistibles. El otro, sabedor de su suerte, forcejeaba bajo el apretón, lanzando locamente, desde cada intersticio entre célula y célula, chorros de aire helado, y la lucha en la cavidad aérea del monte, entre el abaniqueo de las membranas y el flagelar de las fibras, entre los chasquidos y las sacudidas, parecía una batalla de águilas. Luego pudo Hrn zafar un miembro y, tras tocar levemente un mecanismo que tenía al lado, fulminarlo.

El davis, horrendo, transfigurado, braceó en el aire como un dragón creado para aterrorizar, y la desesperación que le atenazaba el espíritu buscaba, loca, una salida en el llanto, en la ira, en la muerte. Pero todo había terminado; se cumplía el destino; ya nada en el mundo habría podido salvarlo de la condena que Hrn le había infligido. Comprendería durante siglos, con lucidez espantosa, todo lo que ocurriría a su alrededor, pero la conciencia

intacta no podría dar ya fuera de sí, al exterior, otra señal que no fuese de delirio. Acabado para los otros, acabado para las cosas, sufriría dentro de sí, hasta el fin, el martirio sin poder recibir socorro. El día de la gran llamada, ni siquiera podría darse, como era el derecho de todos y hasta de los más humildes y desdichados, la muerte.

Tendría que esperar, ruina inútil y sufrimiento, que concluyera la disolución.

Y Hrn, pronto y ágil, despreocupado de la víctima, reanudó el trabajo interrumpido. Soles, planetas... La Tierra. Última Tule, la Tierra. Donde había tal vez seres fabulosos... Pero no. En la Tierra, en su tórrido clima, la evolución se había producido quizá con mayor rapidez, y sus habitantes, ¿quién sabe?, más sabios y adelantados, conocían los secretos que él perseguía. Allí, la guerra, todas las guerras debían de haber desaparecido hacía mucho tiempo.

Maurice Renard

En el planeta Marte

—Señor director —dijo el habitante del planeta Marte, dando muestras de una gran agitación—, ¡la Tierra está habitada! ¡Ahora estoy seguro de ello!

—¿De verdad? —replicó el otro marciano con la mayor tranquilidad.

Así podemos transcribir, para uso de los cerebros humanos, este inicio de diálogo extraterrestre, pero el lector tendrá a bien admitir que la realidad no correspondía en absoluto a las imágenes sugeridas por lo indicado.

En primer lugar, este intercambio de pensamientos no había hecho vibrar con ningún sonido la atmósfera del planeta. Ni una sola palabra había salido de los labios de los dos marcianos; habían conversado mediante ondas silenciosas que seríamos incapaces de definir mejor. Por lo demás, ¿tenían boca? No era visible. A nuestros ojos humanos parecerían tener la forma geométrica de dos lentes, de un diámetro aproximado de dos metros, que se mantenían de pie sobre el suelo gracias al aplanamiento momentáneo de su base. Esas lentes, una rojiza y otra azulada, se presentaban muy espesas y completamente opacas en su parte central, pero ese espesor se volvía progresivamente más fino hacia una periferia que, por decirlo así, no existía, porque la lente no estaba delimitada por un borde preciso y cortante, sino que se perdía poco a poco en el espacio, como una nebulosa.

Imaginen dos núcleos lenticulares, de diverso color, cada uno de los cuales irradiaba una neblina desvanecida del mismo tono, y se harán una idea aproximada de los dos marcianos superiores de que hablamos. Sin rostro y, por lo tanto, sin fisonomía, y si nos hemos permitido afirmar que uno de ellos (el rojo) daba muestras de una gran agitación, es por-

que su color así lo indicaba, de hecho, mediante un brillo inusitado.

—Sí —continuó—. ¡Habitada! No descuido desde hace días los aparatos de observación y he observado con claridad luces intermitentes que no pueden ser sino señales. Señales procedentes de seres inteligentes, abiertos a las matemáticas.

—Amigo mío —dijo el marciano azul, cuyo cuerpo se tornasoló hermosamente de ondas concéntricas con reflejos verdes—, ¿es usted joven!

—Le aseguro, señor director, que no sufro un engaño de los sentidos. Se trata de *señales* que nos mandan desde allí, a nosotros, y a las que podemos responder sin esfuerzo, dado el adelanto de las ciencias en nuestro Marte.

—Bah, bah, bah —dijo el director—. ¡Quimeras y pamplinas!

El tono rojo de su interlocutor se descoloró de pronto, antes de volverse, transcurrido un momento, más oscuro que antes.

—Maestro, con todo el respeto que le debo por su edad y ciencia —dijo—, no puedo aceptar su escepticismo y conformarme. No tengo ese derecho. La cuestión nos sobrepasa, a usted tanto como a mí. ¡Piénselo! ¡La pluralidad de los mundos habitados! ¡El problema de las relaciones entre los pueblos del universo! Pues, maestro, tenemos hermanos en la Tierra, le presento la prueba y ¿permaneceríamos indiferentes a sus esfuerzos, sordos a sus llamadas?

Al expresarse así, el joven marciano, del que no podríamos dudar que fuera algún astrónomo adscrito a algún observatorio, se animaba cada vez más e iba y venía girando sobre sí mismo como una rueda, que es la manera de avanzar de sus semejantes.

—¿Cree usted ser el primero en descu-



El planeta del bien o del mal: dos miradas alienígenas sobre la Tierra

brir que la Tierra está habitada? —respondió despacio el viejo marciano.

—¿Cómo...? —replicó el joven, desconcertado, cesando de golpe de girar.

—Esas luces, otros las han observado también. Otros han deducido de esas manifestaciones terrestres las consecuencias que se imponen... Déjeme decirle, además, que no habíamos esperado que se produjeran para descubrir lo que usted ha creído descubrir hace un rato... Hace muchos años que sabemos que la Tierra está habitada por una gran cantidad de animales diversos, de los cuales una especie domina a las demás, desde hace milenios, por la potencia de la mente. Es la humanidad. Ella es allí lo que nosotros somos aquí. Algunos aparatos de observación, cuyo alcance ni siquiera sospecha usted, nos han permitido saber con mucha precisión lo que pasa en la *Tierra*.

—¿Qué dice? ¿Qué aparatos? ¿Se mantienen entonces secretos?

—Pues sí. Únicamente los ancianos como yo saben toda la verdad acerca de la Tierra. No ignoramos nada de las costumbres de los seres humanos y de su historia.

—¿Cómo es posible? —exclamó el neófito, en el colmo de la estupefacción.

—Tiene que olvidar, joven amigo, esas señales que ha descubierto. Júreme que no hablará nunca de ellas con nadie. Porque el gran consejo ha decidido que no se responderá, bajo ningún pretexto, a las solicitudes de la Tierra.

—Pero ¿por qué? —replicó el otro, casi con desesperación.

Transcurrido un tiempo, el viejo marciano continuó en su lenguaje mudo:

—Si usted fuera un hombre de la Tierra, le sería difícil creer que los habitantes de nuestro Marte son pacíficos, pues los terrícolas han dado a nuestro planeta el nombre de su dios de la guerra y están convencidos de que somos belicosos. Admitirá usted, sin embargo, que la vida es agradable aquí y que nada altera nunca la concordia que reina entre nosotros... ¡Ay, hijo mío, no podría decir lo mismo de las cosas de la Tierra! Es verdad que no todo es perfecto en Marte. ¡Pero allá...! ¡Si supiera...!

—¡Razón de más, señor, para comunicar a los terrícolas los beneficios de nuestra civilización!

—¡Hum! Es que, mire usted, el gran consejo decidió otra cosa. Y no sería más que prudente, joven amigo, si acatará sus decisiones. Créame, no tendríamos nada que ganar del trato con los hombres, sino perderlo todo. Vamos. Repitamos juntos: ¡la Tierra no está habitada!

Dándose cuenta de la indecisión que provocaba, el marciano azul continuó paternalmente:

—Acéptelo. Se trata de órdenes que no se discuten. Ya no estamos en el terreno de la ciencia, sino en el de la salvación pública. Los hombres: ¡peligro, peligro! No deben existir para nosotros.

Durante un instante, el joven marciano contempló el astro Tierra que brillaba en el cielo con una hermosa claridad pura. Y como reverenciaba la sabiduría de los mayores:

—Está bien —dijo—. La Tierra está deshabitada.

Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución



Las conjeturas sobre el fin del mundo constituyen uno de los temas más populares de la ficción especulativa. En esta categoría, el *Apocalipsis* de San Juan es quizá la narración más conocida sobre el final de las cosas e incluso ha dado nombre al género de ficción cuyo esquema narrativo conduce ineluctablemente a una catástrofe cósmica, cuya causa varía. Durante siglos, se creyó que sería Dios u otras entidades equivalentes quienes decidirían poner término al universo o, al menos a lo que más nos importa, a nuestra especie. A partir de la Revolución Industrial, a la hipótesis de la voluntad destructora divina se han ido sumando otras muy variadas que achacan a otras causas más materiales y sensibles el proceso de acabamiento. El rápido desarrollo tecnológico, con la capacidad de alterar mucho más deprisa que antes el entorno y con la de mejorar continuamente los artificios para matar en masa, ha inspirado numerosas historias en que la humanidad, a manos de uno o muchos individuos, se destruye a sí misma de manera más o menos voluntaria. Otro gran conjunto de hipótesis tiene que ver sobre todo con la naturaleza. Al descubrirse en la misma época la entropía, los tiempos largos de la Tierra y el universo entero, y la transformación lenta y continua de las especies, el fin del mundo dejó de ser una expectativa teológica o un fundado temor antropológico para convertirse también en una perspectiva natural que no por su previsible lejanía cronológica resultaba menos angustiosa. Al contrario, la voluntad divina

podía propiciarse mediante la oración y, en cualquier caso, prometía una vida más allá del término apocalíptico, mientras que la conciencia del peligro podía hacer a la humanidad reaccionar para evitar su suicidio. En cambio, la naturaleza sería para nosotros tan implacable como indiferente, y de ahí el pesimismo lúcido que caracteriza las ficciones en que los hombres futuros perecen a consecuencia de las leyes naturales, sea por una catástrofe súbita (por ejemplo, el choque de la Tierra con algún astro), sea por la degradación de las condiciones de vida debido a la inevitable entropía, principalmente por enfriamiento del planeta cuando el Sol tendiera a apagarse, según las teorías científicas predominantes hasta bien entrado el siglo XX. En el primer caso, los escritores solían narrar las vísperas de la inesperada y rápida catástrofe, haciendo hincapié a menudo en el carácter extremo de la experiencia y de los actos a que daría lugar. En el segundo, la lentitud del proceso favoreció las visiones melancólicas de una humanidad reducida a su mínima expresión, por ejemplo, a su último ejemplar o a sus últimas comunidades en lucha inútil contra el destino cósmico pese a su progreso tecnológico (por ejemplo, en «Le suicide du monde» [*El suicidio del mundo*], cuento de 1904 de André Saglio).

Con el heroísmo de ese combate final en estas narraciones contrasta en otras ficciones apocalípticas de inspiración científica el espectáculo de una humanidad degenerada que la entropía natural somete a un proceso de desevolución, al menos



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

mental. Ya no es posible heroísmo alguno, porque la individualidad misma parece haberse perdido junto con la inteligencia. Esto tiene su correlato narrativo en el abandono del discurso novelístico, basado en personajes actantes, por otro de aspecto objetivo capaz de plasmar el destino de la especie en su conjunto. La historia del fin se cuenta entonces recurriendo a los dos principales géneros de escritura documental dedicados a la narración de procesos colectivos (supuestamente) reales, de manera que la visión profética del final natural del mundo disimula su ficcionalidad intrínseca mediante la objetividad del discurso historiográfico o del futuroológico, los cuales se diferencian sobre todo por el uso de los tiempos verbales, pretérito o futuro. El empleo de los tiempos verbales del futuro sugiere que lo anticipado no es una historia o ficción, sino algo que ocurrirá realmente, de acuerdo con la hipótesis adoptada. A la vez, el futuro verbal confiere al informe profético una paradójica potencialidad objetiva: el fin no se ha producido, pero se producirá, y se producirá tal como se describe. De este modo, el texto reclama un pacto de lectura distinto al de la ficción, ya que se nos pide *creer* de verdad que ese futuro será el de nuestro mundo primario fenoménico, no que *juguemos a creer* en el mundo secundario presentado. De ahí que los textos futuroológicos, incluidos los de asunto apocalíptico, no se categoricen dentro de la ciencia ficción, ya que faltaría el segundo componente sustantivo de esa fórmula. Sin embargo, la ficción suele encontrar vías para reafirmarse, aun cuando haya sido rechazada aparentemente en su discurso en aras de la positividad científica.

Muy positivista aparenta ser, en efecto, una breve visión apocalíptica de tipo científico incluida como texto autónomo por António Gomes Leal (1848-1921), con

el título de «Os sobreviventes da Terra» [Los supervivientes de la Tierra], en la serie de poemas narrativos y dramáticos en portugués que constituyen la segunda versión de *O Anti-Cristo* [El Anticristo], que se publicó en 1907 con el subtítulo añadido de *As teses selvagens* [Las tesis salvajes]¹. Este monumental conjunto literario anticristiano (o, si se prefiere, anticlerical) se caracteriza por su marcado pesimismo. La negación del cristianismo y de sus mitos se superpone a una concepción muy negativa del ser humano, del que la divinidad cristiana derivaría sus opresivas características según la perspectiva adoptada por el autor. Esa negatividad es también patente en «Os sobreviventes da Terra». Siguiendo tal vez el ejemplo de la descripción ensayística hecha por Anatole France (Anatole François Thibault, 1844-1924) en *Le jardin d'Épicure* [El jardín de Epicuro] (1894) de una humanidad final degradada intelectualmente a la vez que el planeta perdía su calor por el entrópico enfriamiento del Sol, Gomes Leal escribe un texto en forma de informe en el que se declara expresamente que se han seguido las enseñanzas de la ciencia para su redacción. La retórica empleada persigue ciertamente dar una marcada impresión de objetividad, pero eso no quiere decir que el texto no sea ficticio. Desde el punto de vista pragmático, su inclusión en una serie de poemas sugiere su ficcionalidad literaria. En cuanto al contenido, puede observarse que no se ajusta a las hipótesis coetáneas de fin de nuestro planeta por congelación progresiva. Al contrario, se dice que el

¹ La traducción sigue el texto de la edición crítica: Gomes Leal, «Os sobreviventes da Terra», *O Anti-Cristo. II parte – As teses selvagens*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 394.



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

mundo acabará quemado, al tiempo que se ofrecen otras causas internas y externas al planeta cuya acumulación es inverosímil e incluso contradictoria, si consideramos que intervienen tanto el fuego como el agua... Esto es claramente defectuoso desde el punto de vista científico y nos indica que la anticipación es más bien una visión más poética que profética, pese al empleo constante del futuro verbal. La apariencia positivista disimula una fantasía expresionista (piénsese en la imagen del planeta rapado a navaja) dirigida a comunicar la final decadencia humana, con los escasos supervivientes entregados al canibalismo para prolongar precariamente sus miserables vidas. Sin embargo, a diferencia de los apocalipsis de inspiración teológica, no existe ninguna dimensión espiritual o ética que prometa una salida. El final será definitivo y devolverá la Tierra a su estado original de aguas y tinieblas, combinación que remite al mito hebreo de la creación y concretamente al segundo versículo del primer capítulo del Génesis hebreo. Pero esta vez ya no habrá Dios creador. El estado final alcanzado será inacabable, esto es, nos encontramos en una versión invertida y atea, con Dios eternamente ausente, de la historia judeocristiana de la creación. A este efecto de inversión se supedita el supuesto criterio científico, que realmente no sustentaba tal hipótesis en esa forma y en esa época. De esta manera, el discurso adoptado pretende hacer pasar por ciencia lo que es más bien una profecía poética, un ejercicio de la fantasía y, en suma, un relato de imaginación, una ficción sublime por su amplitud y perspectiva cósmica que contrapone la implacabilidad de la naturaleza a la precaria pequeñez de la humanidad.

También reviste carácter ficticio el discurso historiográfico por el que optó otro

escritor que fue a la vez un científico eminente. Hoy se recuerda a Charles Nicolle (1866-1936) sobre todo por sus trabajos de microbiología, por los que mereció ser galardonado con el premio Nobel de Medicina en 1928. Igual que había ocurrido antes con Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), Nicolle también probó suerte en la literatura, aunque no alcanzó el renombre literario de aquel, y sus novelas quedaron en el olvido. Si hay algo que podría sacarlo de su purgatorio como escritor es quizá su única incursión en la ficción especulativa racional, la breve historia apocalíptica titulada en su original francés «Le crépuscule des hommes» [*El crepúsculo de los hombres*], que vio la luz en el semanario *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* [Noticias Literarias, Artísticas y Científicas] el 25 de agosto de 1934². El proceso de la degeneración humana sigue ahí un esquema parecido al propuesto por Anatole France y de quienes se inspiraron en él (António Gomes Leal, Guillermo Valencia, etc.), pero en la historia de Nicolle se ha roto el vínculo entre la entropía natural y el creciente entumecimiento intelectual de la especie humana, lo que a su vez tiene consecuencias en su planteamiento narratológico. El punto de vista del narrador no es humano en el fondo, lo que permite sortear la paradoja inherente al uso del discurso historiográfico para narrar el fin del mundo. El uso de los tiempos del pretérito o el presente (histórico o no) genera la ilusión de que el

² El texto de la traducción sigue el de esta publicación: Charles Nicolle, «Le crépuscule des dieux», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, XII, 819 (25.8.1934), p. 1. Como no se ha reeditado nunca y no resulta cómodo leerlo en la prensa digitalizada, lo reproducimos en apéndice para facilitar su difusión.



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

fin del mundo se está desarrollando ante nuestros ojos, con lo que se indica al mismo tiempo que se trata de un mundo secundario de orden ficticio, pues aquel fin ni se ha producido ni se está produciendo, al menos en la forma descrita en la obra que leemos. La ficcionalidad y la objetividad histórica ofrecidas por el discurso chocan lógicamente, porque una perspectiva narrativa humana sería imposible tras la muerte de los últimos hombres, que es lo que se cuenta. Sin embargo, la frase final de «Le crépuscule des hommes» postula la existencia de una suerte de Espíritu natural que se sentiría aliviado por la extinción de la especie humana, si es que no había contribuido incluso a rematarla. Esta intervención, activa o pasiva, de una entidad sobrenatural permite releer toda la historia desde la perspectiva de esta, de manera que no solo la objetividad científica, que parecía haber inspirado esa historia hasta entonces, se matiza con una dimensión simbólica y se rebaja consecuentemente la paradoja narrativa, sino que también permite explicarse la misantropía que se trasluce bajo el aspecto de informe historiográfico del texto. Si bien el final de la humanidad es natural, porque son los animales y una inundación final de su medio lo que la destruye, se sugiere desde el principio que son determinadas decisiones colectivas las que determinan ese fin, en un proceso por el que una tecnología y orden sociopolítico dados tienen consecuencias fatales.

La narración empieza con la presentación del primer síntoma de degeneración. Se trata de una incapacidad progresiva de utilizar el lenguaje, justamente una de las características fundamentales que distingue la humana de otras especies. De la historia se desprende que, una vez perdida la palabra, el intelecto entra en declive, cuya consecuencia es una incapacidad

creciente de mantener la tecnología industrial y, más adelante, la agrícola y ganadera. Sin hombres que puedan repararlas, se derrumban todas las construcciones artificiales, incluidas sus chozas. Al irse perdiendo su capacidad de modificar la naturaleza, los seres humanos se ven expuestos a una naturaleza contra cuyos embates no tienen ya defensa alguna. A falta de la superioridad técnica resultado del ejercicio de su mente, queda al descubierto su inferioridad física a consecuencia de su degeneración evolutiva. Esta parece seguir un curso natural y lógico, pero no por ello sus causas lo son también. La degradación humana es antropogénica. Si los hombres han perdido el lenguaje, es porque han dejado que se pierda primero la escritura. La comunicación no se hacía sino mediante imágenes, con lo que el empobrecimiento de la capacidad lingüística había sido cada vez mayor. Se empieza por no escribir y se acaba por no hablar. Cuando se produce la avería de un sistema tecnológico que parece estar tan centralizado como una sociedad que en la historia contada por Nicolle es uniforme a escala mundial, no existen tampoco grupos humanos con culturas distintas que puedan sostener una recuperación cultural ulterior, igual que tampoco existen variedades genéticas que hagan posible que determinadas poblaciones escapen a la larga a la degeneración común. Esta hipótesis es sin duda exagerada en términos científicos y sociológicos, pero la historia, que es en primer lugar un texto literario, tal y como prueba su exquisito cuidado del estilo y de su simbolismo interno, utiliza la hipérbole para mostrar qué podría ocurrir si se llevaran a un extremo dos tendencias que ya se barruntaban en la década de 1930, pero que solo hoy en día parecen haberse desarrollado hasta el punto de estar prácticamen-



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

te fuera de control, a saber: la mundialización y el triunfo de la imagen sobre la palabra (escrita). Si acabamos o no como en la historia de Nicolle, cuyo valor especulativo queda subrayado por el acierto del fundamento de su profecía, solo depende de nosotros. Esperemos que haya aún en el futuro personas capaces no solo de leer «Le crépuscule des hommes», sino también de apreciar su arte de la palabra.

Esta le permitió en esta fictohistoria conjugar la objetividad aparente con la expresión de una emoción profunda ante nuestro destino, haciendo coincidir así perfectamente dos de los grandes atractivos de la especulación fictocientífica y de la ficción en general: el *sense of loss* [sentido de pérdida] y el *sense of wonder* [sentido de maravilla] o, si se prefiere, lo melancólico y lo sublime.

António Gomes Leal

Los supervivientes de la Tierra

Si aplicáramos la lente de nuestro criterio científico a quienes puedan sobrevivir a un último cataclismo planetario, veremos que la suerte de quienes se hayan librado es, de todas las víctimas, la más lúgubre e implacable. Es verdad que, durante cierto período de tiempo, en el Planeta arruinado y quemado, y a pesar de todos los cataclismos cósmicos, sísmicos e incluso del fuego central, los desafortunados seres humanos que sobrevivan a esas catástrofes podrán subsistir algún tiempo, en las regiones bañadas por los ríos o los mares. Mucho mejor que otros, a falta de la verdeante Flora, de la antigua y abundante Fauna o de los frutos sabrosos de los Árboles, podrán alimentarse de peces, moluscos o crustáceos, como los antiguos pueblos lacustres. En cuanto a los demás,

difícilmente podrán hacerlo... Y aun haciéndolo, sucumbirán de todos modos, tras mil suplicios, de hambre, enfermedad o por las inundaciones sucesivas, sobre el esqueleto de un planeta carcomido y como rapado a navaja, o emponzoñado por las exhalaciones de carbono y óxido de carbono, consecuencias fatales de la ausencia de cualquier vegetación y follaje. Pero, al final, tanto unos como otros recaerán en un estado degradante de *barbarie* y hasta de canibalismo, *disputándose, palmo a palmo, un mísero alimento*. Y este estado angustioso durará hasta que, finalmente, la falta de flora atraiga las Grandes Aguas y que los Océanos, rompiendo sus barreras, cubran todas las cosas con su líquido y postero sudario. Y entonces solo habrá aguas y tinieblas, interminablemente.

Charles Nicolle

El crepúsculo de los hombres

La tristeza se adueñó por primera vez de los hombres cuando conocieron que la palabra vacilaba en sus labios.

No les habían turbado las advertencias de los compañeros cuyo talante inquieto denunciaba las consecuencias empequeñecedoras de cada uno de los progresos de la monstruosa empresa humana. ¿Cómo habrían podido escucharlos? Aparte de esos espíritus ariscos, ¿quién no sentía el orgullo de la terminación de la obra milenaria? Los hombres gozaban de la comodidad de ser simples piezas en un conjunto tan bien regulado que la máquina ya funcionaba sin cerebro que la dirigiese.

Cada uno en su lugar sentía la plácida tranquilidad que proporcionan la seguridad del presente y la despreocupación por el porvenir. Aquellos mismos que pretendían sentir malestar o temor, ¿qué resistencia habrían podido oponer? Revuelta, parada inconsciente, vuelta atrás, todo cambio se había vuelto imposible.

Asimismo, ninguna inquietud conmovió a la sociedad humana cuando murió la escritura. Hacía mucho tiempo que los sonidos se transmitían sin que hiciera falta que mediaran signos. En un mundo en el que todo era sensaciones e imágenes, ¿para qué servía esa supervivencia de las épocas inferiores? La tradición ya no tenía la excusa de servir de ejemplo o de lección. El futuro sería como el presente. No merecía la pena retener nada de un pasado obsoleto, ni tampoco de sus métodos. Hacía mucho que la fábrica humana economizaba lo útil.

* * *

La palabra era un bien tan antiguo, estaba ligada tan estrechamente al pensamiento que, al sentirla huir, los más in-

sensibles del rebaño sintieron confusamente que su inteligencia quedaba disminuida por esa pérdida. La inquietud fue pasajera. La palabra se retiró lentamente. Al expresarse con menos facilidad, incluso en su lenguaje interior, los hombres notaron menos la horrible privación.

Sin embargo, de ese día dató su tristeza. No hay alegría en el silencio. Ningún gozo animal sustituye a la música del intercambio de los labios.

* * *

Fue en un pueblo mudo y apático, como lo son los animales, que hizo estragos la catástrofe. Por fallo, desgaste o lo que fuera la naturaleza del accidente, llegó un día en el que la máquina se detuvo. No hay obra de razón que no tenga fin. Solo la vida se perpetúa, porque la renuevan fuerzas ciegas.

La crisis había golpeado casi igual, al mismo tiempo, a las diversas sociedades humanas. Estas no se distinguían apenas entre sí. Todas se habían levantado y evolucionaban según un sistema parecido desde que la extensión de la civilización, al destruir cien pueblos diversos, había fundido cien otros en una misma raza.

Algún grupo sufrió bruscamente el golpe y, desamparado, desapareció. Reducidos lentamente, otros pudieron resistir.

Los supervivientes se dispersaron en clanes, y el hombre quedó aislado ante la naturaleza. Había mantenido sus fuerzas físicas mediante la práctica disciplinada del ejercicio. Sus músculos le permitieron luchar.

Mucho tiempo después de la gran catástrofe, los seres humanos siguieron habitando viviendas de piedra o adobe. Incapaces de reparar, más que por medios



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

cada vez más toscos, los desperfectos inevitables, tuvieron que abandonar un día esos retiros. Indiferentes al crepúsculo de los hombres, los gatos se mantuvieron allí. Retomaron una vida nocturna en lucha con los roedores, debilitados por la privación de las comodidades de su existencia parásita.

La humanidad se construyó chozas. Se encaminó de nuevo hacia las cavernas y los abrigos en las riberas de los cursos de agua perezosos. Su industria se había reducido a lo que produce el trabajo manual. Ningún cuidado del perfil, ninguna decoración en las vasijas. La larga esclavitud de la fábrica había destruido toda originalidad. A su vez, el gusto por la simetría siguió a la lógica en su caída.

Los brutos humanos hacían avanzar a grandes gritos sus pobres rebaños. Olvidados del regreso de las mieses, llevaban a pastar a los animales por las huertas verdeantes o las espesuras llenas de hojas tiernas. Miles de insectos devoraban animales y personas; algunos se instalaron en su piel. Al recobrar la vida silvestre, los toros se rebelaron. El hombre tuvo que ponerse a combatir con ellos. No siempre salía vencedor. Cansado de correr, dejó que huyeran cabras y corderos. El caballo había desaparecido desde la era del motor.

Llegó el día en que los perros se separaron de los hombres. Un pacto, renovado fielmente a lo largo de los siglos, unía el destino de ambas especies. Los perros habían aceptado la miseria común. Seguían macilentos al rebaño nómada; velaban de-

macrados por la noche fuera de las chozas, disputándole a la avidez de las fieras los restos y las osamentas. Las hembras traicionaron uniéndose a los lobos. En sus descendientes tuvo el hombre a sus más crueles enemigos.

* * *

Abandonados por su compañero, incapaz de retener los animales domésticos, que los carnívoros exterminaron, la raza vivió de frutas, de caza menor acorralada en sus agujeros, de caracoles, de huevos robados en el hueco de los nidos. Hostigada por las fieras, sin más armas que porras, buscó su seguridad en los árboles.

Allí se confinaba cuando, bajo el peso de las largas tormentas, los ríos, mezclando sus aguas, invadieron los bosques donde se habían refugiado los humanos. Las bandas aterrorizadas vieron cómo las aguas rodeaban el pie de los árboles. Un viento horrible azotaba los ramajes. Uno tras otro, arrancados por la tormenta o paralizados por el frío, los críos, las mujeres, los varones resbalaban, se desplomaban en las aguas. A los últimos supervivientes les parecía que, movido por una cólera monstruosa, el Espíritu de los árboles sacudía los racimos humanos para acabar más deprisa con esa chusma destetada.

Entonces, en la tierra liberada, en los mares salvajes, en los libres campos del espacio, en toda la naturaleza desde entonces armoniosa, recomenzó el reino de los seres sin razón.

Apéndice: Texto original de «El crepúsculo de los hombres»

Charles Nicolle

Le crépuscule des hommes

La tristesse s'empara pour la première fois des hommes lorsqu'ils reconnurent que la parole hésitait sur leurs lèvres.

Ils n'avaient pas été troublés par les avertissements des compagnons dont l'humeur inquiète dénonçait les conséquences amoindrissantes de chacun des progrès de la monstrueuse entreprise humaine. Comment les auraient-ils écoutés ? Hors ces esprits revêches, qui n'éprouvait l'orgueil de l'achèvement de l'œuvre millénaire. Les hommes goûtaient la commodité d'être de simples pièces dans un ensemble, si bien réglé que, désormais, la machine fonctionnait sans cerveau directeur.

Chacun, à sa place, éprouvait le calme béat que procurent l'assurance du présent et l'insouciance des lendemains. Ceux-là même qui prétendaient ressentir gêne ou crainte, quelle résistance auraient-ils pu opposer ? Révolte, arrêt conscient, retour en arrière, tout changement était devenu impossible.

Aussi, nulle émotion n'avait agité la société humaine lorsque mourut l'écriture. Il y avait beau temps que les sons se transmettaient sans qu'il fut besoin du truchement des signes. Dans un monde où tout était sensations et images, à quoi bon cette survivance des âges inférieurs ? La tradition n'avait plus l'excuse d'être exemple ou leçon. L'avenir serait conforme au présent. Rien d'un passé désuet, aussi bien que de ses méthodes, ne valait d'être retenu. Depuis longtemps, l'usine humaine économisait l'utile.

* * *

La parole était un bien si ancien ; elle se liait si étroitement à la pensée que, la sentant fuir, les plus insensibles du trou-

peau éprouvèrent confusément que leur intelligence se trouvait diminuée par cette perte. L'émotion fut passagère. La parole se retira lentement. S'exprimant moins aisément, même en leur langage antérieur, les hommes ressentirent moins l'affreuse privation.

De ce jour, toutefois, data leur tristesse. Point de gaieté dans le silence. Nulle joie animale qui remplace la musique d'échange des lèvres.

* * *

Ce fut sur un peuple muet, apathique, comme le sont les bêtes, que sévit la catastrophe. Fissure, rouille, usure, quelle qu'ait été la nature de l'accident, un jour vint où la machine s'enraya. Nulle œuvre de raison qui n'ait sa fin. Seule, la vie se perpétue parce que des forces aveugles la renouvellent.

La crise avait frappé sensiblement, en même temps, les diverses sociétés humaines. Elles ne se distinguaient guère. Toutes avaient été édifiées, elles évoluaient d'après un système pareil, depuis que l'extension de la civilisation, détruisant cent peuples divers, en avait fondu cent autres en une même race.

Tel groupe subit brusquement l'atteinte et, désemparé, disparut. Réduits lentement, certains purent résister.

Les survivants s'éparpillèrent en clans, et l'homme se retrouva isolé devant la nature. Il avait entretenu ses forces physiques par la pratique disciplinée des exercices. Ses muscles lui permirent la lutte.

Longtemps après le grand désastre, les humains continuèrent d'habiter des demeures de pierre ou de boue séchée. Incapables de remédier, autrement que par de



Humanidades degeneradas: dos historias apocalípticas de desevolución

moyens de plus en plus grossiers, aux dégâts inévitables, il leur fallut, un jour, quitter ces retraites. Indifférents au crépuscule des hommes, les chats s'y maintinrent. Ils reprirent une vie nocturne en lutte avec les rongeurs qu'affaiblissait la privation des commodités de leur existence parasite.

L'humanité se bâtit des huttes. Elle reprit le chemin des cavernes et des abris sur les berges des cours d'eau paresseux. Son industrie s'était réduite à ce que produit le travail des mains. Nul souci du galbe, nul décor des poteries. Le long esclavage de l'usine avait détruit toute originalité. À son tour, le goût de la symétrie suivit la logique dans sa chute.

Les brutes humaines poussaient, à grands cris, leurs maigres troupeaux. Oublieuses du retour des moissons, elles menaient paître les bêtes par les marais verdoyants ou bien les fourrés aux feuilles tendres. Des milliers d'insectes dévoreraient animaux et gens ; certains s'installaient sur leurs peaux. À reprendre la vie sauvage, les taureaux se rebellèrent. Il fallut que l'homme engageât des combats avec eux. Il n'y prenait pas toujours l'avantage. Las de courir, il laissa s'enfuir chèvres et moutons. Le cheval avait disparu depuis l'ère des moteurs.

Le jour vint où les chiens se séparèrent des hommes. Un pacte, renouvelé fidèlement au cours des siècles, unissait le destin des deux espèces. Les chiens avaient accepté la misère commune. Hâves, ils

suivaient le troupeau nomade ; décharnés, ils veillaient de nuit au dehors des huttes, disputant à l'avidité des fauves les débris et les squelettes. Les femelles trahirent en s'unissant à des loups. Dans leurs fils, l'homme connut ses ennemis les plus cruels.

* * *

Abandonnés de son compagnon, incapable de retenir les bêtes domestiques que les carnassiers exterminèrent, la race vécut de fruits, de menu gibier forcé dans ses trous, d'escargots, d'œufs dérobés aux creux des nids. Pourchassée par les fauves, sans armes que de gourdins, elle chercha sa sécurité dans les arbres.

Elle s'y confinait quand, sous le poids de longs orages, les fleuves, mêlant leurs eaux, envahirent les forêts où s'étaient réfugiés les humains. Les bandes terrifiées virent les flots entourer le pied des arbres. Un vent affreux fouettait les branchages. L'un après l'autre, arrachés par la tourmente ou paralysés par le froid, petits, femmes, hommes glissaient, s'abattaient dans les eaux. Il semblait aux derniers survivants que, mû par une colère monstrueuse, l'Esprit des arbres secouait les grappes humaines afin d'en finir plus vite avec cette vermine détestée.

Alors, sur la terre affranchie, dans les sauvages mers, aux libres champs de l'espace, par toute la nature désormais harmonieuse, recommença le règne des êtres sans raison.

The Xanas



Salvador Rueda

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

© Mariano Martín Rodríguez, 2021

© Álvaro Piñero González, 2021, por la traducción

Fairies are probably some of the best-known elementals. Although they are not counted among the Paracelsian ones (gnomes, undines, sylphs and salamanders), they are described in very similar terms to those both in literature and in popular belief. They are, indeed, natural beings endowed with powers superior to humans ones, but devoid of soul and often limited to particular functions and behaviours in their natural environment. Unlike men and gods, their agency shows limited diversity, and their acts seem to obey to an imprinted instinct rather than to be the product of free will. Both Paracelsian elementals and the elementals from European folklore (e.g., dwarves, giants, dragons, elves, fairies, etc.) are often able to intervene in the lives of humans in literature, from fairy tales to modern fantasy focusing on those supernatural beings. However, their rather fixed nature allows for their description, as they were just members of a natural species. There are today many encyclopaedias on all known kinds of elementals and on their 'natural' ways, for instance, Dugald Steer's *Dragonology: The Complete Book of Dragons* (2003). There are also some descriptions of their supposed physical features and their customs written with rather literary purposes, using a rhetorically rich and ornate language in order to convey some of the perceived poetry and mystery

featuring in different species of elemental beings. This is the case, for instance, of the Symbolist piece in prose titled "Vie des Elfes" ('Life of elves,' collected in *Les Danaïdes* in 1903, and again in *Le mystère du visage* in 1906) by one of the most unfairly forgotten masters of the Aesthetic Movement in Europe, Camille Mauclair (*nom de plume* of Camille Faust, 1872-1945).

In that same Movement, one could also mention regarding the literary 'natural history' of elementals another writer who also described a species of elemental between science and literature, and who is now being reappraised as a significant Parnassian poet in his home country Spain. Salvador Rueda (1857-1933) used highly musical and ornate verse in order to describe a particular kind of fairies (the female beings from European folklore, not the tiny and slightly ridiculous creatures from Victorian and Edwardian tales!) according to the popular lore of the Spanish North Western region of Asturias, where they are called 'xanas' in the local *Kulturdiialekt*. Rueda described in the poem "The xanas" ("Las xanas" in the Castilian original text)¹ their natural

¹ The translation is based on the original text from the following edition: Salvador Rueda, "Las xanas," *Obras completas: Poesía II (1891-1900)*, edición, introducción y notas de Antonio Aguilar y Antonio A. Gómez Yebra,

The xanas

environment in the valley streams of a mountainous region whose location is not described with any geographical accuracy. Thus, Rueda was able to depict the ‘xanas’ as elementals not linked to a particular region, but potentially present in any place having features similar to those of the beautiful, and beautifully described, setting of his poem.

Its first lines are devoted to the scene of the awakening of the xanas from their nocturnal slumber. The description is focused first on their natural scenery, from where they emerge as beings endowed with supernatural beauty, a beauty matching that of their landscape. The xanas’ appearance expresses their positive and material existence. This can be seen in the use of mineral similes in their description. Also their supernatural and rather spiritual features manifest themselves in their relating to fog and the mention to their “ideal transparencies.”

The description of their works follows using a rhetoric structure based on a generous use of similes and other tropes. While everything sleeps in nature, they weave colours, forms and lights to create the most delicate beauties of nature, from the sky to the waters, from flowers to the heraldic animal of the Aesthetic Movement—the swan. The purpose of their existence is, indeed, this: “to make the beauties of the world and its marvellous adornments” thanks to their art and science, this is to say, the combined powers which Rueda has

succeeded in showing as proper to beings who are both material and spiritual in his poem, the ending of which is symmetrical to its beginning. The initial scene of awakening is echoed by the final peaceful sleeping of the xanas, after having perfectly fulfilled their magical task. There is a periodically reoccurring work that follows the rhythms of undisturbed nature. Consequently, their eternal return keeps working an idealised kind of natural world, from which all ugliness is banned. Humankind is also fully absent, as well as all human creations. Unlike the fairy stories where elementals help or punish humans, or even fall in love with them, as it also happens in most oral tales about the xanas themselves, the setting of Rueda’s poem seems to be a fantasy secondary world which is fully balanced and entirely beautiful. To be more accurate, it is a fantasy world still located in ours, as the allusions to queens and virginal brides show, but it appears to be a parallel place to our artificial world, a place that can nonetheless be accessed through fiction and poetry. Despite its origin in folklore, Rueda’s imaginary world of the xanas is rather a literary subcreation in the Tolkienian sense. As such, it is one of the earliest and best-written ones in Spain, and it deserves therefore to be better known, if only to demonstrate that fantasies with elementals existed with their own features in Southern Europe as well.

Málaga, Universidad de Málaga, 2016, p. 102-105. We thank Jonathan Deroo for his revising both the introductory note and the translation.

Salvador Rueda

The Xanas

The fog is rising from the valleys, seeking refuge through leafy hillsides in mountains' peaks. The moon shimmers on the fountains' waves and its light dances on the romping waters. In the air, the trembling molecules, which in the stillness of night have their invisible party, are throbbing. Out of the spring resounding threads of water splash onto the rocks, while the frog croaks on its crag.

Everything sighs in silence and now out of the restless waters, drowsily swaying amidst the verdure, the xanas emerge to weave their skeins, singing, their eyes green and their manes hanging. Their eyes are of gold, their fingers of pearl and their tiny figures of nacre. Necklaces of fresh water reflecting the twinkling of moonlight glitter on their necks. A wisp of fog tightens to their vaporous bodies as if it were a fine robe of ideal transparencies.

* * *

As everything lies asleep, they awake and ready their looms to undertake their work. Behold how the thin needles, the fine silk, the threads of beautiful colours, the thimbles and the scissors come out of the water – sundry colours shining on their balls of yarn, from hyacinth's blue to cherry's red.

Lazily poised on cushions of foam, the xanas weave and spin the weft and warp of their very light fabrics. They embroider the veils of dawn with carmines, intertwine in the stitches the dew with the strand, and with their little hands they fold the purple mantle of the evening

and place there with magical art a bright star. The blue arch of the waves they embroider with silver and snow so that these can blanket the soft sands. They brush and comb the swan's light wings with the greatest care and shine them by caressing them against their ivory cheeks.

The xanas softly prune and embellish the white lilies growing in pots, and weave the veil of fine gemstones enriched, in which pure virgins enter shrouded their wedding bed. They also curl and raise the spiral of the winged incense and make the sparkling dress of fairies and queens. Out of their long manes they take brilliant strands and make the distant stars' tassels of light.

The sleepy moon, which presides the night time, lends them its glare and comes down to play with them. A deep silence reigns in the clear night as their mysterious works spread across the restless ponds. The xanas dedicate their art and science to make the beauties of the world and its marvellous adornments.

As the night comes to its end and the light of a new day breaks the horizon bringing the Asturian peaks into clarity, so go the gracious and beautiful xanas into their slumber under the waves – the first sun's golden arrows already piercing the fog. They go to their abode's beds and half-close their eyes until weariness finally shuts them. When the moon's eternal lamp shines again at its fullest, the xanas will come out once more and begin their labour. Until then the flowing waves, as if hammocks were, will sway them and the song of the water splashing on the crags will lull them.

The Veiled Goddess



Luis Valera

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

© Mariano Martín Rodríguez, 2021

© Álvaro Piñero González, 2021, por la traducción

The legend of Atlantis is one of the main root texts of secondary world fantasy in Western literatures. Plato's subcreation in the Tolkienian sense used the historiographical discourse — recently invented by Herodotus— for fictional purposes. Plato feigned to tell a true history using the particular rhetoric devices of the new historical writing to convince readers (and listeners) of the veracity of the narrated events, as well as of the geographical location and setting of the Atlantean island-empire. His fiction masquerading as non-fiction did not deceive the Ancients, who were knowledgeable enough about the workings of literature to tell apart fiction from historical truth. In the modern age, however, it deceived less literarily-endowed minds, when historiography progressively turned positivist and “scientific”, instead of remaining a particular genre of literary narrative focusing on the real past (or at least allegedly). For instance, American Ignatius L. Donnelly (in)famously believed that Atlantis had been a real place, and mistook Plato's legend of Atlantis from *Timaeus* and *Critias* for serious testimonies of oral history. His misled pseudo-historical method has been followed by all too many in this contemporary age, where all kinds of crackpots always find at least a few avid listeners. However, his influence on

cultural history was not always misleading. The success of his book *Atlantis: The Antediluvian World* (1882) brought about a huge number of purely literary rewritings of Plato's legend, such as C. J. Cutcliffe Hyne's *The Lost Continent* (1899), which is perhaps one of the main forerunners of the high fantasy genre.

Those rewritings usually faithfully followed Plato's outline of events, from the rise to the flooding of evil Atlantis. Other were more original, especially in those countries where Atlantomania never took deep roots. In Spain, for instance, Jacint Verdaguer's Catalan poem *L'Atlàntida* (1877) is really a version of some of Hercules' labors uneasily mixing Classical and Biblical mythology. No less unorthodox is a story set in that mythic isle by Luis Valera¹

¹ Luis Valera is not as famous as his father, Juan Valera (1825-1905), one of the leading 19th century novelists in Spain. Luis is now being reappraised thanks to his book on the Boxer uprising in China, of which he was an eyewitness, and to his fantasy. He was, indeed, one of the first Spanish writers of high fantasy or depicting secondary worlds, especially known for his long novella “Djusandir y Ganitriya” (Djusandir and Ganitriya), collected in the volume *Visto y soñado* (*Seen and Dreamed*, 1903). It is set in an imaginary Aryan empire in Ancient Asia called Puruna.



The Veiled Goddess

(1870-1927) from his volume of fantasy-like tales and novellas *Del antaño quimérico* (1905), a notoriously difficult title to translate that could be rendered as *From the Fanciful Days of Long Ago*. The Spanish title of his Atlantean story read in the Spanish original “La diosa velada” and, in the English translation that follows, “The Veiled Goddess”.²

Valera’s version of the Atlantis legend eschews any idea of hubris and punishment. Atlantis is in the middle of the Atlantic, the Sea of Darkness of the ancients, but it is not a weird place of perversion. It does not have any expansionist or imperial ambitions, either. On the contrary, Valera’s Atlantis is rather suggestive of the Baconian one, although the advancement of arts, morals and the sciences of the mind is given precedence over technological prowess. Both versions seem utopian compared to other lands, but in Valera’s story there is no significant difference between Atlantis and ancient Greece as it is described in its first chapter. Both regions appear as being abodes of art, love, morals and, generally a good place to live according to classical ideals. At least, it was a good life for the main character of the narrative, the rich and handsome Sophanes, who feels nevertheless the urge to understand the enigma of the universe. In order to know the essence of things, he visits many regions of the world to find an answer, navigating even waters unknown, where he discovers Atlantis. He

finally finds an answer there thanks to his courage to unveil the goddess who is the source of all truth and beauty, according to Atlanteans. That answer is a mystical vision that seems, nevertheless, to occur in a physical, concrete way. It is a life-changing event that prepares Sophanes for the final enjoyment in the afterlife of an eternal bliss of beauty and knowledge. This is a paradise that would have pleased many ancient Greek philosophers, including Plato. Although he does not adhere perfectly to the letter of the Atlantis legend, Valera’s “The Veiled Goddess” is nonetheless faithful to Platonic ideals regarding intellectual happiness in an immaterial dimension. In the mystical and philosophical odyssey of Sophanes, Atlantis is at the same time a real isle, albeit in the realm of fiction, and also the allegorical abode of the transcendent Goddess, the only place where she can be reached and “unveiled.” Valera turns the Atlantis legend upside down, going from a hubristic empire finally abandoned by the gods to an idealised land where a supreme state of being on Earth can be attained.

Although Sophanes’ adventures include travels in faraway lands, his quest is spiritual in nature; the fantasy in “The Veiled Goddess” is interior rather than exterior. As such, it might not satisfy those seeking action and melodrama in modern Atlantean fiction, although Valera’s story is properly paced to secure readers’ interest in Sophanes’ spiritual growth through his travels. Descriptions are rich and varied, but not obtrusive. They contribute instead to the poetic atmosphere of the story, which culminates in the last episode of the tale describing the final revelation of the goddess using simple but sublime language. Valera’s style is, indeed,

² The Spanish text used for this translation is the following: Luis Valera, “La diosa velada,” *Del antaño quimérico*, edited by Mariano Martín Rodríguez, Valencia, Gaspar & Rimbau, 2021, pp. 59-69. We thank Jonathan Deroo for his revising both the introductory note and the translation.



The Veiled Goddess

masterful, at least in the framework of the contemporary Aesthetic Movement in Europe. Further literary features could also be mentioned to underpin the status of “The Veiled Goddess” as a significant piece of modern speculative fiction on Atlantis in Europe or, at least, in Spain. However, suffice it to say Valera introduces a radically original variation in the Platonic legend. This proves at least that he felt original enough to withstand the pressure of the popularity of its theme and propose a utopian Atlantis with few parallels in literature.

His liberty in re-writing Plato’s fiction could only be compared with Paul Valéry’s “L’île de Xiphos,” written in 1896 and only posthumously published in 1950. Valera’s story is, however, a finished work, whereas Valéry’s sketch remains a promising torso. Both works probably deserve to be better known and appreciated by historians and fans of fantasy. Valéry’s Atlantean text has already been translated into English with the title of *The Island of Xiphos*. Now it is Valera’s turn.

Luis Valera

The Veiled Goddess

I

Sophanes of Miletus was the city's richest merchant. In town, he owned a spacious house replete with paintings, statues and sundry exquisite things, and countless slaves. Not far from Miletus, in the countryside, Sophanes had a villa, for recreational purposes; from its veranda, one could see the blue sea. An orchard of many delights encircled the villa, awash with flowers in spring. Fruits it gave aplenty in autumn: crispy walnuts, treacly figs and scented apples. One score or more of large ships would frequently enter Miletus' harbour, returning from the edges of the known world brimming with freight, all of them belonging to Sophanes the Rich. He had many close friends, artistic and wise alike. They indulged in his company and his conversation, for Sophanes, besides being rich, was witty and had studied the liberal arts in his youth, and continued to study and was devoted to them with all the keenness of his age. He caught the eyes of women too; not only was Sophanes rich and sensible, his was a virile beauty and was known for his largesse. And yet, he kept himself aloof from the ladies and matrons of Miletus. Ciprina's son had him bound to the arms of fair Tione, a hetaira from Jonia who, enthralled by Sophanes' charms, lived with him and hosted most gracefully his feasts and banquets.

Despite having so many troves and good fortunes, Sophanes was unhappy. His spirit was restless. He craved knowing more than he already knew, elucidating the mystery of things and discovering the supreme truth and beauty. To Sophanes's mind, nowhere in the philosophers' disquisitions could he

find the key to the universal enigma. As for his own works of art or those of his friends the painters and sculptors, as much as Sophanes rejoiced in creating or contemplating them, he also could not help but thinking to himself of the manifold faults he found in them; they were indeed far from the archetype of beauty he could descry, if only vaguely, in his wildest fantasies. Not even in Tione's arms could Sophanes find contentment. In the act of loving Tione, Sophanes envisioned another woman, a Venus of supreme fairness – an ideal creature whom he longed for inanely.

Sophanes thought the orb broad and large; what could not be found in Miletus he would perhaps find in faraway lands. Why should not there be in the world a people superior to the Hellenes, a people who have fathomed the secret of things and comprehended clearly the sovereign beauty, achieving it to perfection? Spurred by such higher thoughts, Sophanes decided to take upon himself the long journey he had so long yearned for. He bade his friends and the sorrowful Tione farewell and one day set sail aboard the largest of his ships from Miletus' harbour.

II

Five years did Sophanes spend traversing the world, be it on foot, by horse or boat.

He visited Asia, due east, until he reached the regions inhabited by the Gangaridai and the Seres. He then proceeded to the frozen plains of Scythia and the regions where the strange Arimaspi and the cultivated Hyperboreans dwell. He returned to



The Veiled Goddess

Europe and travelled through Germania, the Gauls, the Etruscan land and Magna Graecia.

Thence he went on to Egypt, to the sizzling Nubia and the wild lands washed by the Eritrean Sea. He then crossed on foot Libya towards the west. He passed by Cyrene, left Mauritania behind and boarded a ship to reach Hesperia.

Forever following the sun's course, Sophanes came at last to the land of the Cinesians, not far from the promontory of Finisterre, shore of the Sea of Darkness, end of the known world.

Many bizarre and beautiful a thing had Sophanes seen in his pilgrimage. In the end, after having conversed with the wisest men from all nations upon the Earth, he had not acquired any knowledge that was in essence new.

As for the ideal beauty, its likeness was nowhere to be found, yet Sophanes, despite his gloomy disposition, did not waver in his endeavour.

"There is a beyond," he said to himself and, by way of gifts, he convinced the oarsmen of his boat to take him towards the unknown through the vast and dark expanse of the ocean.

For fifty days did Sophanes sail.

Only sea and sky were in sight. Victuals and fresh water were becoming scarce, and the rowers, turned into mutineers, were intent on killing Sophanes and returning to the coasts of Cinesia. Then a storm pushed the boat west until it ran aground on the beach of an unknown territory.

He found himself on a large and bountiful island. The climate was delectable and there lived a breed of men and women of great beauty and much ingenuity. They dwelled in magnificent cities, ripe with all sorts of handicrafts that rendered life easy and pleasant. The

island was called Atlantis and Atlantis was its capital also.

The Atlanteans aided Sophanes and were utterly solicitous with him. Sophanes was indeed almost content. He studied the language of the land, which he spoke when he conversed with the knowledgeable Atlanteans. A thousand unheard-of things he learned shortly about the course of the stars, the laws governing the phenomena of the world and the obscure forces of nature, which the Atlanteans put to use for beautiful and practical purposes.

All of this amazed Sophanes. He also revelled immensely in his contemplation of the marvellous works of art that adorned the temples and palaces of the island.

Still Sophanes was not content. With every new thing he learnt, so the mystery of creation became larger to him. The Atlanteans admitted there could be something more beautiful than what they could attain in their statues and paintings, albeit it was beyond their reach, and admitted their ignorance regarding the origin, purpose and essence of things.

Of philosophy, they knew little more than Sophanes.

"What you are asking after," the wise men replied to the Greek almost every time, "only the Veiled Goddess knows, the one of ineffable name, source of all truth and beauty, whom we worship in the temple in our capital. No man is allowed to know it and no man alive ever will, and yet the worship to the goddess demands that we seek after this knowledge and comprehend it."

And Sophanes, struck by awe, decided to meet the unnamed goddess.

He visited her temple, which was indeed magnificent. Upon the altar was something resembling the bulk of a



The Veiled Goddess

statue, with a thousand overlaying veils draped, which gave off a diffuse and aglow radiance.

The temple's majesty, the solemn appearance of the priests, the mystery by the many veils concealed and the inexplicable brilliance emanating from them, they all impressed Sophanes mightily, who kneeled before the goddess and worshipped reverently for hours on end.

III

Many were the days Sophanes returned to the Veiled Goddess' temple. It grew within him, from mere whim to strong desire, the will to lift the veils and partake of the view of the goddess, source of truth and beauty.

"Thus," thought Sophanes "shall I know everything, even if my sacrilegious daring will cost me my life."

Sophanes made up his mind at last. He entered as a thief the empty and quiet temple one evening. Nobody stalled him. Nobody guarded the goddess.

He gathered up courage and advanced until the base of the altar. With a tremulous hand, he lifted the lower crease of one of the concealing veils.

However, lo and behold, spite and sorrow, there was no figure upon the altar!

From the altar, a luminous cloud went up spiralling mysteriously. Sophanes kneeled down consumed by sobs.

"Oh, you deity, who keep yourself out of my sight," the Greek exclaimed vehemently, "forgive my daring! Show yourself; quench my appetite for wisdom and knowing you. In return, I proffer what little I own and am worth. I renounce my riches, Tione's love and even

life, if it is forbidden for a man alive to contemplate you."

Then Sophanes heard a soft and harmonious voice:

"Renounce not anything that is beautiful and good. Beyond death you will get to know me, if only ahead you have created."

Pondering upon the divine message, Sophanes stood for long hours, spellbound and still, by the altar.

When he left the temple, he did so transfigured; his gait was nobler, his gaze more serene.

He kept to himself what had occurred. He remained in Atlantis yet for some months invested in the study of sciences and arts. He then made a successful journey on his boat back to Miletus, where his friends and Tione, beautiful and faithful, welcomed him crying out of happiness.

Sophanes lived then many a happy year, forever in his homeland.

He took good heed of the ineffable goddess' oracle: he increased his riches by means of prudent agency and used his wealth for the greater good and the noble enjoyment of all. He cultivated and promoted the arts and spread among the Milesians what he had learnt in Atlantis.

His creations, being human, were all imperfect, but Sophanes smiled grateful staring at them, because he had committed his entire will and his wish for good and beauty, but also because the goddess, in turn and as reward, gave them a touch of the sublime truth and beauty.

Sophanes awaited patiently the ultimate accolade for his endeavours.

He received it, already elderly, at the end of one shiny day, by the veranda of his villa, contemplating the blue sea.

He closed his eyes and all became darkness. As he exhaled his soul, the cusp



The Veiled Goddess

of his mind was overwhelmed with intense, bright light. The goddess revealed herself to him in all the splendour of her beauty.

Then, Sophanes' spirit was fulfilled, forever content within the beautiful and omniscient deity's bosom.



Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905

