

Hélice 34

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Edición científica / Edited by

Jonathan HAY
Sara MARTÍN
Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Miscelánea / Miscellany

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Reflexiones / Reflections

Misha GRIFKA WANDER
Alejandro RIVERO-VADILLO
Athira UNNI
Kayla Kruse WEST
Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ

Crítica / Criticism

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Hablando de literatura con... /

Talking literature with...

Rin CHUPECO

Recuperados / Retrieved works

Antonio FLORES
Jiri HAUSSMANN
Miloslav BREUER
Alexandre DUMAS
Henrique Maximiano COELHO NETO
Apel·les MESTRES
PIMODAN
Abílio Manuel GUERRA JUNQUEIRO
Ion Luca CARAGIALE
Arturo GRAF
Mario RAPISARDI
Ovid DENSUȘIANU
Gabriel ALOMAR
Maurice MAGRE
Charles CROS
Jean RICHEPIN
Joaquim RUYRA
Gian FONTANA

Hélice 34

Vol. 9, n.º 1 (primavera-verano de 2023) /

Vol. 9, n. 1 (Spring-Summer 2023)



ISSN: 1887-2905

ISBN: 978-84-18613-34-0

Revista Hélice: Volumen 9, n.º 1 (primavera-verano de 2023)

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Sara Martín Alegre, Mariano Martín Rodríguez. **Guest editor for this issue:** Jonathan Hay

Corrección, composición, diseño y maquetación: Andrés Massa Holroyd-Doveton.

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Portada de ImaArtist. Derechos reservados.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.

martioa@yahoo.com | sara.martin@uab.cat

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados.

Disposiciones legales en www.revistahelice.com

Editado por

Gaspar
& Rimbau

Editorial Gaspar & Rimbau
www.gaspar-rimbau.com

COLABORADORES / *CONTRIBUTORS*

Autores / Authors

Misha GRIFKA WANDER

Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ

Laura LUQUE I BRUGUÉ

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Alejandro RIVERO-VADILLO

Athira UNNI

Kayla Kruse WEST

Traductores / Translators

Carleton BULKIN

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Javier PACIOS

Álvaro PIÑERO GONZÁLEZ

ÍNDICE / SUMMARY

EDITORIAL 9

Miscelánea / *Miscellany*

La ficción especulativa y fantástica en romanche

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ. 15

Reflexiones / *Reflections*

Without Water: Valuing the Wasteland

Misha GRIFKA WANDER 23

Of Posthuman Dragons and Sympoietic Solarities:

An Ecocritical Analysis of the Figure of the Dragon in Early Solarpunk Fiction

Alejandro RIVERO-VADILLO. 36

The Sea is Alive: Navigating Waterscapes in South Asian Speculative Fiction

Athira UNNI 54

She Has Gone to Seed: The Ecofeminist Landscape in Richard Powers' *The Overstory*

Kayla Kruse WEST 69

Las alturas de la fantasía: consideraciones para una distinción genérica

Daniel LUMBRERAS MARTÍNEZ. 83

Crítica / *Criticism*

Recuperación de un importante pionero de la protociencia ficción española: el viaje a la Luna de Abdón de Paz

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ. 101

Hablando de literatura con... / *Talking literature with...*

Interview of Rin Chupeco, Author of *The Bone Witch* Trilogy

Laura LUQUE I BRUGUÉ 107

Recuperados / *Retrieved works*

Antonio FLORES: *The Grand Hotel of the Transatlantic Union*

(Translation by Álvaro Piñero González and
introductory note by Mariano Martín Rodríguez) 115

Jiří HAUSSMANN: -1

(Translation and introductory note by Carleton Bulkin) 123

Miloslav BREUER: *A Contrivance of Life*

(Translation and introductory note by Carleton Bulkin) 128

Alexandre DUMAS: *Constitución de la Nación de los Mosquitos sita en América Central*

(Traducción de Javier Pacios y nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez) 135

Henrique Maximiano COELHO NETO: *Adán y Cía*

(Nota introductoria, traducción y edición de Mariano Martín Rodríguez) 146

Apel·les MESTRES: *El gnomo*

(Nota introductoria, traducción y edición de Mariano Martín Rodríguez) 155

Pequeña antología de poesía especulativa breve moderna en verso de la Europa latina

(Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez). 174

PIMODAN: *La nebulosa terrestre* 186

Abílio Manuel GUERRA JUNQUEIRO: *Evolución*. 187

Ion Luca CARAGIALE: *Finis*. 188

PIMODAN: *El buen químico* 189

PIMODAN: *La destrucción de la Tierra*. 190

PIMODAN: *Último selenita*. 191

Arturo GRAF: *Ejército* 192

Mario RAPISARDI: La montaña fatal.	193
Ovid DENSUŞIANU: <i>Per aspera</i>	194
Gabriel ALOMAR: El genio.	195
Ovid DENSUŞIANU: La muerte del profeta.	196
Maurice MAGRE: La cabalgada del profeta.	197
Charles CROS: Soneto metafísico	198
Jean RICHEPIN: El país de las quimeras	199
Joaquim RUYRA: El ojo del mar	200
Gian FONTANA: El laguito.	201

EDITORIAL

Hélice se desarrolla orgánicamente, como un árbol. Con el tiempo echa nuevas ramas, mientras otras caen o, más bien, quedan en hibernación hasta que pueden volver a florecer. Así ha ocurrido, por ejemplo, con la sección de entrevistas centradas en la literatura, en los escritores y en sus ideas, al hilo de su propia obra o de la de otros. Tras ejemplos memorables como una de las últimas entrevistas que se le pudo a hacer a la gran dama de la ciencia ficción y la fantasía épica, Ursula K. Le Guin, diversas circunstancias ajenas a la voluntad de los editores impidieron mantener esta sección. Por fortuna, y gracias al entusiasmo de una joven investigadora, Laura Luque i Brugué, hemos podido recuperar esta sección con una entrevista suya a Rin Chupeco, quien se explaya con rigor, inteligencia y conciencia literaria sobre su obra fantástica, la cual introduce notas muy originales en la ficción en lengua inglesa, entre otras cosas, gracias a su enraizamiento en su Filipinas natal. Aunque no goza de la fama internacional que probablemente merece (por ejemplo, no existen todavía traducciones al castellano de su obra), dar a conocer sus opiniones en *Hélice* honra a nuestra revista y, además, contribuye a su propósito de aportar al estudio de la ficción especulativa en sentido amplio un cosmopolitismo real, no solo por el origen y la ambientación exóticas de su producción, como sería en el caso de Chupeco (quien escribe en inglés), sino también por algo más decisivo, como sería la atención prestada a las literaturas en lenguas distintas a la inglesa.

A este respecto, nos consta que es el deseo de ampliar los horizontes de la recepción más allá del casi monopolio actual del inglés lo que lleva a Mariano Martín Rodríguez a asumir la

tarea de traducir de las lenguas que conoce a la suya propia (el castellano) lo más que puede de textos de géneros especulativos diversos en sus temas y formas, número tras número de *Hélice*. En el presente, ha interrumpido su serie de pares panlatinos por mor de la variedad y ha intentado refutar mediante las obras traducidas y los estudios que las preceden varios tópicos de los estudios literarios que, en su opinión, son falsos. Por ejemplo, demuestra que la forma lírica o, al menos, poética breve está abierta a veces a la visión creadora de mundos ficticios de muy diferente índole, sin excluir los de la fantasía épica, que pueden caber incluso en un soneto. Otro lugar común falso es que la ficción de dictador es algo meramente hispánico. Su estudio de un curioso texto francés en forma prescriptiva de Alexandre Dumas pretende demostrar que, si bien la ambientación sí es hispánica, el castellano no es el único idioma de escritura de la ficción de dictador; es más, ni siquiera fueron hispanos y, menos aún hispanoamericanos quien crearon tal especie de «distopía castiza». La traducción por Javier Pacios de aquel texto de Dumas, una constitución de un país imaginario de la América llamada latina, así lo demuestra con hechos.

Las otras traducciones hechas o introducidas por Mariano Martín Rodríguez en la sección de Recuperados del presente número no tienen tal afán reivindicativo. Se limitan a dar a conocer, también en la lengua original por no estar en línea ni haberse reeditado, dos obras breves, una española en catalán de Apel·les Mestres y otra brasileña en portugués de Coelho Neto, como ejemplos interesantes de la fantasía y la ciencia ficción tempranas,

respectivamente. Al mismo propósito de dar a conocer obras pioneras poco conocidas corresponde también la traducción al inglés por Álvaro Piñero González de una curiosa topotesia decimonónica del español Antonio Flores, en la que la que hace de un gigantesco hotel automatizado constituye uno de los primeros ejemplos de descripción de un edificio futurista en la literatura.

A estas traducciones se suman dos del checo, hechas por Carleton Bulkin. Se trata de dos ficciones científicas que ilustran sendas tradiciones en el desarrollo de su género. Por ejemplo, tenemos la escrita por autores no especializados con ánimo admonitorio o satírico y forma literaria ambiciosa y a veces innovadora, tal y como se observa en «-1» de Jiří Haussmann, un escritor izquierdista que se burla de los convencionalismos sociales en una historia del mundo al revés que tiene la originalidad, por una parte, de basarse en una premisa económica y, por otra, de estar escrita empleando el discurso historiográfico. A su lado, no brilla por su complejidad temática o estilística el relato de Miloslav Breuer, el cual se ajusta en todo, incluso en su cronología, a la escritura de los *pulps* americanos anteriores a la llamada Golden Age de la ciencia ficción. El hecho de que el autor escribiera su cuento en checo, en el ambiente de la comunidad emigrada a los Estados Unidos, destaca como excepción y sirve al menos para completar la obra de su autor en inglés, la lengua en que escribió su mayor número de *pulps*.

Por lo demás, la literatura no está solo hecha de cumbres. Si solo leyéramos a los grandes autores del canon, a las supuestas cimas de cada literatura, nos privaríamos de conocer obras curiosas que, además, suelen ser más agradables a la lectura de lo que sospecharíamos. Así ocurre, por ejemplo, con el relato bastante breve rescatado en Toledo en forma de un agradable

librillo que reseña Mariano Martín Rodríguez, señalando sobre todo lo extraordinario de un viaje a la Luna de carácter ficciocientífico publicado en un momento en que no abundaban precisamente ni en la literatura española ni en otras muchas, al menos con la atención especulativa que presta el autor, Abdón de Paz, a la descripción de la civilización de los habitantes de nuestro satélite, sin omitir siquiera sus mitos, que el autor inventa de forma novedosa para su época. Además, se atreve a hacer partir a su viajero lunar de Polán, el pueblecito natal del autor, situado cerca de Toledo. Con ello parece decirnos que no hace falta creer que todo lo tecnológico y lo innovador son posibles tan solo en los grandes centros imperiales de ayer y hoy, empezando por los Estados Unidos. En cualquier sitio es posible pensar y configurar el futuro, al menos en el ámbito de la ficción, incluso allí donde no nos esperaríamos más que historias rurales.

La ficción especulativa, sin excluir la científica, aparece allí donde los escritores se interesan por ellas y lo hace hasta en las lenguas más peregrinas. Así lo demuestra el autor de esta reseña al resumir en la sección de Miscelánea la historia de la literatura fantástica y especulativa en romanche, la lengua románica menos hablada. Sorprenderá a más de uno que tan pocos hablantes, limitados además a unos cuantos valles alpinos y sin ninguna ciudad grande en su territorio lingüístico, hayan producido tal variedad de fantasía hasta la actualidad y que no falten siquiera obras comparables a las mejores internacionales en su género. Las causas de tal riqueza son difíciles de explicar, pero sugieren en cualquier caso que debe de haber otras pequeñas lenguas igualmente dotadas, pero que desconocemos a falta de traducciones y así nos quedamos en ayunas, por ejemplo, de grandes novelas de ciencia ficción temprana que sabemos que existen en esloveno o húngaro,

pero que solo pueden leerse por el momento en esos idiomas.

Son las traducciones las que nos permitirán escapar del monopolio casi absoluto de la producción en lengua inglesa, a la cual se traduce demasiado poco, aunque todos seamos conscientes de que, hoy en día, sería la manera más fácil de saber y disfrutar lo que se escribe, por ejemplo, en urdu. Por eso celebramos que un relato en ese idioma hablado por decenas de millones de personas tenga versión inglesa y, además, haya sido estudiado con rigor por Athira Unni en su ensayo «The Sea is Alive: Navigating Waterscapes in South Asian Speculative Fiction», recogido en la sección de Reflexiones del presente número de *Hélice*. Aunque los otros dos relatos comentados están escritos originalmente en inglés, el estudio entero sirve para observar la manera en que la cultura o, al menos, la literatura del subcontinente indio refleja las preocupaciones ecologistas actuales por el medio ambiente de nuestro planeta y aporta una visión alternativa a los planteamientos occidentales *globalizados* que tendemos a creer únicos, simplemente porque rara vez tenemos la oportunidad de escuchar otras voces que no sean las nuestras.

Estas voces diferentes no tienen por qué ser tan solo las de otros habitantes humanos de la Tierra. Otras Reflexiones de este número abogan, mediante la ficción, por aceptar la naturaleza en sus propios términos, aceptándola tal y como es, aunque no nos sirva e incluso nos sea hostil. Igual que, según la teología cristiana, ha de amarse a Dios por su esencia misma y no por la recompensa que nos pueda conceder por su adoración, Misha Grifka Wander propone algo similar frente a la naturaleza en su ensayo «Without Water: Valuing the Wasteland» mediante un amplio y convincente comentario de una narración de KJ Kabza. En ella se ilustra ese principio mediante la relación que

mantiene unos colonos humanos con un planeta completamente seco y estéril, a pesar de lo cual algunos de aquellos alcanzan una comunión casi mística con ese entorno hostil a la vida humana.

Esta actitud contrasta con el antropocentrismo que se manifiesta, por ejemplo, a través de la resistencia a reconocer que los seres humanos no son superiores a la naturaleza, ni siquiera por la inteligencia que supuestamente los distingue, y no siempre, de otras especies de la Tierra, tales como los árboles y los hongos que prosperan en simbiosis con ellos, aportándoles redes de comunicación. Esta resistencia se observa frente a una científica que choca con la institución oficial, dominada por los varones, tanto por su condición de mujer como por sus ideas y sus investigaciones sobre la inteligencia y la comunidad vegetales, son las que cuenta la obra objeto del ensayo de Kayla Kruse West titulado «She Has Gone to Seed: The Ecofeminist Landscape in Richard Powers' *The Overstory*». En este artículo se demuestra la pertinencia científica y moral de esa investigación, tal y como Powers la presenta en su novela, que parece combinar la ficción histórica y la especulativa, desde una perspectiva ecofeminista. Esta última nos podría parecer ahí algo exagerada, porque la explotación abusiva de la naturaleza no tiene sexo, y tampoco han faltado varones que han hablado de los árboles y los bosques como una «comunidad». Así lo habían hecho escritores amantes de la naturaleza y cuya sensibilidad les permitió observar ese hecho antes de que los investigadores profesionales lo demostraran según el método científico. Quien lea la traducción del ensayo romanche de Sep Mudest Nay sobre la vida del bosque, que publicamos en el número 29 de *Hélice*, sabrá de qué hablamos. Dicho esto, no hay que olvidar que West no hace sino estudiar la novela ateniéndose a los principios en que

se funda esta, y lo hace de manera rigurosa y ejemplar.

Algo parecido puede decirse de «Of Posthuman Dragons and Sympoietic Solarities: An Ecocritical Analysis of the Figure of the Dragon in Early Solarpunk», de Alejandro Rivero-Vadillo. El movimiento *solarpunk* es bastante reciente y carece aún de estudios profundos sobre sus características. Esta laguna la colma de sobra Rivero-Vadillo al proponer un estudio muy bien razonado sobre lo que significa el *solarpunk* desde el punto de vista de la ciencia ficción de tendencia ecologista y anticapitalista que tanto abunda en nuestros días. El autor del artículo procede a un análisis político e ideológico del *solarpunk*, sin omitir sus problemas y contradicciones, pero no olvida tampoco su dimensión literaria. A este respecto, nos parece especialmente interesante que haya elegido para comentarlos dos relatos que introducen la figura fantástica del dragón en universos que parecen más bien propios de la ficción científica. Aparte de las atinadas observaciones sobre los dragones como especie en que lo animal y lo humano son indistinguibles y lo que ello supone para un replanteamiento de nuestra relación con la naturaleza y el mundo (si hacemos abstracción, claro está, del hecho de que tal especie no existe materialmente, que sepamos), Rivero-Vadillo señala también que tales relatos superan, mediante su hibridación, las distinciones entre la ciencia ficción y la fantasía.

Este mestizaje de modalidades ficcionales no impide, sin embargo, reconocer que, si entendemos que existe una hibridación, es porque sabemos que hay dos entes distintos que se han combinado. De lo contrario, no habría conciencia de mezcla, y esta conciencia ya existe, pues solemos entender sin grandes dificultades que la ficción de la ciencia no es lo mismo que la ficción de la magia. Por eso sigue

siendo pertinente estudiar, pese a excepciones como las comentadas en el artículo de Rivero-Vadillo, lo que caracteriza propiamente a cada una de esas clases de ficción, así como a otras modalidades de la literatura que los franceses llaman de «lo imaginario» (*l'imaginaire*). Como la preferencia académica actual por el estudio de la ideología de las obras ha hecho que se descuide demasiado a menudo su análisis narratológico, es de agradecer que siga habiendo estudiosos que se preocupen, por ejemplo, por dilucidar lo que es la fantasía épica o alta fantasía (*high fantasy*) y de distinguirla de otras manifestaciones ficticias de *lo imaginario*, al efecto de comprenderla mejor y de disfrutarla con mayor conocimiento de causa. Esta es la tarea que acomete Daniel Lumbreras Martínez en «Las alturas de la fantasía: consideraciones para una distinción genérica» con valentía y, no pocas veces, con acierto, pese a lo espinoso de la cuestión de las taxonomías literarias. Podremos estar o no de acuerdo con las definiciones que propone, pero no cabe negarle el mérito de intentar caracterizar lo que aún hoy dista de tener una definición que, con todos los matices necesarios, sí posee la ciencia ficción.

A la tentativa de Lumbreras Martínez seguirán otras en números futuros de *Hélice*. Así lo esperamos para que vaya creciendo una nueva rama de su árbol. Otras ya han florecido e incluso dado fruto, como la brotada a resultas de la convocatoria de un monográfico sobre el paisaje y la ficción especulativa. Tras los estudios publicados en el número anterior, en este acabamos de publicar los cuatro restantes, cuya calidad creemos similar a la de los anteriores. Conste nuestro agradecimiento a Jonathan Hay por haber querido editar también esta parte en inglés de las Reflexiones del número de *Hélice* que los lectores tienen ahora a su disposición y que deseamos disfruten con salud y plena satisfacción.



Miscelánea /
Miscellany



La ficción especulativa y fantástica en romanche

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Entre las lenguas ultraminoritarias de Europa, hay una, el romanche, que se cuenta entre las más ricas literariamente del continente, al menos en términos relativos. Si nos fijamos en su escaso número de hablantes, apenas cincuenta mil, e indagamos sobre su literatura, nos asombrará no solo el alto número de obras publicadas, sino también y sobre todo la calidad de no pocas de ellas, una calidad que sugieren sus traducciones a otras lenguas, en primer lugar al alemán, pero también a otras como el francés, el rumano e, incluso, el inglés. Una de ellas es ya un clásico indiscutido de la ficción postmoderna de nuestro siglo, *Sez Ner* [*Sez Ner*] (2009), de Arno Camenisch (1978-), al igual que la novela corta sobre la xenofobia rural y su manifestación totalitaria «Il president da Valdei» [El alcalde de Valdei] (1935), de Gian Fontana (1897-1935)¹, lo es de la ficción moderna del siglo pasado. Ambas obras se inscriben en el género de narrativa realista de asunto rural que predomina en la literatura romanche, tal y como correspondería a una lengua que se habla en pequeños pueblos de varios valles del cantón suizo de los Grisones. Sin embargo, la

literatura fantástica y especulativa también se ha cultivado brillantemente en esa literatura o, más bien, literaturas. De hecho, hablar de lengua o literatura romanche no se ajusta por completo a la realidad, ya que existen varias normas lingüísticas regionales con sus correspondientes literaturas. El «romanche grison» (*rumantsch grischun*) que se utiliza en la Administración cantonal y federal es una norma lingüística sincrética reciente que no corresponde a ningún dialecto en concreto y cuya literatura es, en cualquier caso, limitada. La creación literaria romanche se sigue manifestando más bien en tres variantes regionales principales, la surmirana (*surmiran*, en la comarca de Surmeir, en el centro del cantón), la ladina (*ladin*, en Engadina o valle del río Eno, a su vez dividida en dos normas distintas, la meridional o *puter* y la septentrional o *vallader*) y la surselvana o supraselvana (*sursilvan*, en Surselva o valle del Rin Anterior, desde el nacimiento del río hasta las cercanías de la capital cantonal, Cuera).

Estas tres normas guardan entre sí una relación semejante a la que guardan, en el galorrománico meridional, el gascón, el

¹ Gian Fontana es también probablemente el mayor poeta moderno en su lengua. Aunque la inmensa mayoría de su producción poética es de carácter lírico, póstumamente aparecieron breves poemas suyos que se podrían considerar especulativos, al aludir a la existencia de espacios simbólicos que se podrían entender como mundos secundarios, sobre todo en los titulados «Il lag alpin» [*El lago alpino*] e «Il laghet» [*El laguito*]. También escribió fábulas destacables por su concisión y capacidad de sugerencia como «La tschitta» [*La mariposa*] y «Tiara e tschiel» [*Tierra y cielo*].

occitano (que tiene dos normas concurrentes, la provenzal y la languedociana) y el catalán, que es hoy, de ellas, la variedad más potente, estable ortográfica y gramaticalmente, y culturalmente relevante. En romanche, *mutatis mutandis*, el surselvano, la lengua de los citados Fontana y Camenisch, equivaldría al catalán dentro grupo retorrománico, del que también forman parte los dialectos ladinos de los Dolomitas, en el Tirol meridional hoy perteneciente a Italia. Por esa razón, el presente panorama de las literaturas de lo imaginario en romanche se centra en la escrita en lengua surselvana, aunque no hay que olvidar que también existen obras de gran interés en las demás variedades, incluso en las de los Dolomitas. Por ejemplo, ahí tiene su presunto origen la materia legendaria del reino de Fanes, que tiene todas las características de la fantasía épica. Por desgracia, esta supuesta tradición mitológica y heroica, que podría rivalizar con la que inspiró el *Kalevala* finés no parece ser otra cosa sino una muestra de *fakelore*, e incluso de apropiación cultural. Quien la dio a conocer en 1913, el folclorista Karl Felix Wolff (1879-1966), lo hizo en alemán, con el título de *Das Reich der Fanes* [El reino de los fanes], pero no aportó ni una línea en ninguno de los dialectos ladinos en los que se habría transmitido oralmente. Más adelante, ha habido diversas versiones de la leyenda en alemán y en italiano, pero apenas una en ladino de los Dolomitas, la tragedia *Fanes da Zacan* [Fanes de antaño] (1951), de Angel Morlang (1918-2005).

En los *Kulturdiakete* propiamente romanches que son el surmirano y los dos ladinos de Engadina no existen leyendas, genuinas o falsas, que se asemejen a la de los Fanes. La producción fabulosa y fantástica local es más bien de carácter culto. En Surmeir destaca una novela de fantasía liminar (*portal fantasy*) titulada *Sindoria* [Sindoria] (2013), de

Dominique Dosch (1995-), que se desarrolla paralelamente en nuestro mundo primario y en otro secundario designado por el nombre del título. En Engadina, uno de los clásicos modernos es una humorística y acerba novela en clave titulada *La renaschentscha dals Patagons* [El renacimiento de los patagones] (1949), de Reto Caratsch (1901-1978). Los patagones renacientes del título no son otros que los romanches expuestos al activismo de determinados intelectuales que habrían deseado importar a la región las premisas y los métodos del etnonacionalismo europeo, siguiendo sobre todo el modelo catalán. Más que la novela misma, lo más interesante del libro es quizá la serie de informes docuficticios (*fictional non-fiction*) sobre el imaginario país de los Patagones, su ordenamiento y costumbres. Años después, los ladinos de Engadina lideraron la modernización de la literatura fantástica y especulativa en Romanchía gracias a un par de colecciones de relatos obra de Clo Duri Bezzola (1945-2004) y de Anna Pitschna Grob-Ganzoni (1922-2009), respectivamente. En la del primero, titulada *Da l'otra vart da la saiv* [Al otro lado del seto] (1960), destaca el angustioso y magistral cuento fantástico «Tube to nowhere» (título inglés en el original), ambientado en un tren del metro londinense que acaba en un kafkiano espacio indefinido y misterioso, aunque también conviene recordar otros relatos del volumen como «Vitholmen» [Vitholmen], protagonizado por una sirena, y «La sumbriva» [La sombra], que combina lo fantástico (intercambio entre una persona y su sombra) y lo alegórico-político (esa sombra encabeza una revolución en un país moderno imaginario). Por su parte, «Ballas de savon» [Pompas de jabón] (1970), el volumen de Grob-Ganzoni, se compone de un relato casi épico-fantástico titulado «La clav dal paradís» [La llave del paraíso], de la fantasía teológica

«Ormas dal diavel» [Almas del diablo] y de un relato de ciencia ficción muy original, llamado «Inua vi?» [¿Dónde?]. Este último se desarrolla en una nave espacial y su narración, en primera persona, adopta la voz de una mujer cuya vehemencia emocional añade alta tensión lírica al texto, hasta el punto de que este puede considerarse un ejemplo destacado de narración poemática dentro de la ciencia ficción internacional.

En lengua surselvana sí existe una amplia producción auténtica de literatura oral, a veces de origen pagano, tales como algunos breves mitos etiológicos protagonizados por los llamados «hombres salvajes» recogidos por Caspar Decurtins (1855-1916) en 1901, en el mismo volumen en que dio a conocer la «Canzun da sontga Margriata» [Canción de Santa Margarita], el poema narrativo popular romanche más conocido. Pese al título, su protagonista parece ser más bien una diosa de la fertilidad que se hace pasar por un pastor y que, tras ser descubierto su verdadero sexo (hablar de género sería aquí anacrónico), abandona los campos, los cuales se vuelven yermos. Un esquema argumental similar adoptan otros textos de carácter culto, pero que se presentan como obras populares, tal como el poema «La diala» [*El hada*] (1925), de Gian Fontana, cuya brevedad y concisión no hacen sino más atroces su historia de abuso de un hada por unos pastores en un tiempo mítico, y el cuento «Il nurser da Ranasca e la diala nursera» [El pastor de Ranasca y el hada pastora] (1941), de Guglielm Gadola (1902-1961).

Otros cuentos populares recogidos por Decurtins constituyen la base de un moderno

Decameron romanche, ambientado en la Edad Media y titulado *Historias dil Munt Sogn Gieri* [Historias del monte San Jorge] (1916), cuyo autor es Flurin Camathias (1871-1946). Tales historias son en su mayor parte versiones versificadas con gracia de cuentos folclóricos locales que responden a los motivos y esquemas convencionales del relato maravilloso, también en aquellos que narran con humor luchas de caballeros con dragones. Como excepción cabe mencionar «Il sogn cristal», que se centra en una visión mística católica relacionada con el Santo Grial.

Si Camathias versifica cuentos orales en prosa, Sep Mudest Nay (1892-1945)² hizo lo opuesto al desarrollar en prosa una canción popular (incluso en nuestros días) titulada «Il salep e la furmicla» [El saltamontes y la hormiga], que Nay convierte en un tragicómico relato casi neorrealista, pese a su materia fabulosa y sus personajes insectos. Se trata quizá del ejemplo más conocido de todo un conjunto de narraciones protagonizadas por animales en que estos son figuras alegóricas de los humanos, como en el cuento «Corvin e Corvina» [Corvín y Corvina] (1971), de Gian Fontana, o que viven en un mundo secundario inserto en la naturaleza a la manera de las aventuras esópicas narradas por Rudyard Kipling (1865-1936), como en los libros de Rico Tambornino (1950-) titulados *Igl uaul grond* [El bosque grande] (1988) y *Ratuzin* [Ratuzin] (1990), en los que el bosque alpino (*uaul* en surselvano) equivale a la jungla del inglés.

Las fantasías surselvanas mencionadas hasta ahora mantienen una estrecha relación con manifestaciones de la literatura oral,

² Nay fue también un destacado ensayista. Su obra más importante en este género es tal vez «La veta digl uaul» [*La vida del bosque*], que es la recreación poética de la vida de un bosque, entendido este como un organismo colectivo que el autor presenta en términos casi humanos, como si fuera sentiente. Como poeta, es digno de recuerdo su breve poema épico de estilo parnasiano titulado «La puorpra romana» [*La púrpura romana*], que es una fantasía nacionalista heterocrónica que liga el pasado latino y el presente romanche por encima de los siglos.

aunque su escritura no lo sea, ya que los autores se esfuerzan en general por ofrecer versiones cultas, estilística y estructuralmente mucho más complejas que los textos populares propiamente dichos. Son obras de arte literario, no mero folclore transcrito, como corresponden a una literatura que había logrado su normalización a finales del siglo XIX, durante el período llamado de la *Renascientscha*, paralelo en cierto modo al de la *Renaixença* catalana. Esa normalización, que siguió al principio pautas (neo)románticas también en Surselva, se fue modernizando poco a poco. El proceso fue más bien lento. Originales poemas en prosa simbolistas de carácter especulativo y fantástico como los titulados «Verdad» [*Verdad*] y «Buntad» [*Bondad*] se publicaron en 1971, décadas después de la muerte de su autor, Gian Fontana, el cual sí alcanzó a publicar en vida un relato magistral de intrahistoria arqueológica titulado «Ursus e Justina» [*Ursus y Justina*] (1932)³. Un cuento fantástico tan innovador como «L'uldauna» [*La ondina*] (1924), de Gian Caduff (1899-1994), que combina narración psicológica, alegoría y leyenda pagana, pasó prácticamente desapercibido, igual que «La glina zanistrada» [*La luna trastornada*] (1943), también de Gian Fontana, que es un pseudoapocalipsis.

El total acompasamiento de la literatura surselvana con las tendencias internacionales modernas en la ficción especulativa fue algo posterior a la Segunda Guerra Mundial. El principal artífice de ello fue Toni Halter (1914-1986). En 1955 publicó *Culan da Crestaulta* [*Culán de Crestaulta*], una novela ambientada en los Alpes Réticos en la protohistoria. El

héroe, Culan, consigue llevar la tecnología del trabajo del bronce a su pueblo, Crestaulta, que se encontraba tecnológicamente en el Neolítico, tras numerosas aventuras que Halter narra guardando un perfecto equilibrio entre una acción movida, con escenas de caza y de guerra e incluso una intriga criminal, y la recreación de la atmósfera de aquellos tiempos y sitios, teniendo plenamente en cuenta tanto los condicionamientos naturales como los culturales, sobre todo en este último caso las relaciones de poder en las poblaciones, así como la forma en que las costumbres y las creencias configuran las mentalidades y los comportamientos personales y colectivos. Si a eso sumamos la verosimilitud de la caracterización psicológica de los personajes, sobre todo del protagonista desde su adolescencia hasta su madurez, y la riqueza y flexibilidad del estilo, tal vez no sea exagerado considerar *Culan da Crestaulta* una obra maestra mundial de su clase de ficción. En cualquier caso, es un clásico indiscutible y varias veces reeditado de la novela romanche.

Culan da Crestaulta tiene también el atractivo de incluir un par de muestras narrativas de la mitología inventada de los pueblos evocados en la novela, de modo que estos ejemplos de *mythopoesis* acentúan su interés como ficción especulativa. Otro tanto hizo un escritor posterior, Ursicin G. G. Derungs (1935-), en su cuento quizá más famoso, «Il cavalut verd» [*El caballito verde*], que da título a la colección en que apareció, *Il cavalut verd ed auter* [*El caballito verde y otras cosas*] (1988). Ese «caballito verde» aparece

³ Aunque Fontana era un pastor protestante, el narrador adopta en este relato suyo una actitud más favorable hacia al paganismo popular de Ursus y Justina que hacia el cristianismo oficial del tiempo de su historia, cuando Recia era una provincia del reino franco merovingio, pero con su propia administración, directamente heredera de las instituciones romanas. Tal vez pueda entenderse esa actitud como una oposición implícita a la del poeta nacional surselvano, Giacun Hasper Muoth (1844-1906), que se observa en sus dos fantasías hagiográficas en verso «Igl eremit s. Sigisbert» [*San Sigisberto, el ermitaño*] (1885) e «Il tirann Victor» [*El tirano Víctor*] (1887), ambientadas ambas en la misma época que «Ursus e Justina».

un día en un pueblo alpino para asombro y consternación de los adultos y alegría y encanto de los niños, a quienes cuenta su origen en un mundo natural anterior, pacífico y paradisiaco en que todo tenía colores vivos y música. Su aparición y desaparición son fantásticas, pero el cuestionamiento que supone de la realidad primaria no es fuente de angustia, sino de maravilla, además de producir tristeza por el convencimiento de que algo tan hermoso no podría pervivir en nuestro mundo presente. La crítica ahí implícita se hace expresa en otros cuentos especulativos de la misma colección, en los que Derungs dio nuevas muestras de lo sofisticado de su escritura. Por ejemplo, en «Il papa che saveva buca crer en Diu» [El papa que no podía creer en Dios], una narración de apariencia historiográfica expone la hipocresía de una Iglesia católica oficial que acepta a un papa ateo, pero no que el pontífice viva de acuerdo con el Evangelio. En el breve texto de historiografía imaginaria «Ils plats» [Los platos], Derungs describe una enfermedad misteriosa que aplanaba físicamente a las personas y sus consecuencias siguiendo una técnica literaria que cabe considerar fictocientífica. Otros cuentos de aquel mismo libro insisten en mayor medida aún en lo propiamente especulativo, tales como «La sala de spetga» [La sala de espera], que crea un espacio ficticio simbólico de tipo kafkiano, y «Niessegner sper il lag dils siemis» [El Señor junto al lago de los sueños], un magistral cuento borgiano de suspensión divina del tiempo. Sin embargo, Derungs rara vez olvida su actitud crítica general, como puede observarse, por ejemplo, en «Correspondenza cul purgateri» [Correspondencia con el purgatorio] (del volumen *Il saltar dils morts* [La danza de los muertos], de 1982), una visión muy original de los distintos planos de ese espacio teológico desde una perspectiva más bien social, desde el

infierno del egoísmo hasta la utopía que precede al espacio inefable del Cielo.

Otros escritores del grupo generacional de Derungs adoptaron planteamientos similares de confluencia entre lo especulativo y lo crítico, aunque no con la constancia con que lo hizo aquel. Entre los relatos destacables a ese respecto se pueden recordar «Descripziun d'in stabiliment» [Descripción de una fábrica] (1974), de Theo Candinas (1929-2020), que es una docuficción que, para su ataque alegórico al sistema de partidos suizo, adopta la forma muy original de la descripción arquitectónica y topográfica exterior de las instalaciones de un matadero industrial, e «Ils ratuns vegnan» [Vienen las ratas] (1978), de Toni Berther (1927-2015), que es una especie de informe historiográfico acerca de las medidas que toma un pueblecito para atraer al turismo mediante la organización de partidas de caza de ratas y las consecuencias catastróficas que acaban derivándose de la proliferación de esos inteligentes roedores; el humor negro de la historia y su gran fluidez narrativa hacen de esta obra de Berther una eficaz distopía antiturística. A estos se puede añadir, ya en nuestro siglo y en la misma línea, «Ils uors tabuisai» [Los osos tabuizados] (2009), de Lothar Deplazes (1939-2015), una parábola ambientada en un país imaginario sobre los excesos antihumanos del ecologismo oficial.

Tras esta floración extraordinaria del relato especulativo y fantástico en Surselva, que coincidió por lo demás con el mismo fenómeno en Engadina, como vimos al mencionar las obras de Bezzola y Grob-Ganzoni, los años siguientes hasta hoy fueron los del auge del postmodernismo, que supuso allí también un retorno de la hegemonía de la literatura *realista*. Salvo la breve novela *L'umbriva dil temps* [La sombra del tiempo] (2017), de Paula Casutt-Vinzenz (1968-), en la que se recrea con

agradable verosimilitud y desde una perspectiva femenina la vida en una población alpina durante la Edad del Bronce, la ficción especulativa surselvana se refugió sobre todo en el ámbito juvenil, sobre todo en forma de fantasías épicas que siguen las pautas actuales de la *high fantasy* o fantasía épica internacional. Así lo hacen las dos novelas tituladas *Emalio* [Emalio] (2015), de Flurina Albin (1999-) y Stina Hendry (1999-), y *Oranja* [Orania] (2021), de Stella Sennhauser (1991-). Mientras que la segunda parece una fantasía compensatoria adolescente bien escrita, la primera denota una sorprendente madurez en la descripción de los móviles y actos de los personajes y un buen dominio de la narrativa, sin apartarse de la sencillez común del estilo propio de la fantasía épica comercial juvenil de nuestro siglo.

Novelas como las apenas citadas hacen confiar en que la literatura especulativa y fantástica romanche podría salir en algún momento de su crisis actual y, tras haber aclimatado la fantasía épica, acometer la tarea de colmar su principal laguna, la ciencia ficción. No obstante, aun sin hacerlo, podría seguir enorgulleciéndose de tener ya ficciones fantásticas y especulativas de calidad en número suficiente como para confirmar, en efecto, que los romanches tienen proporcionalmente una de las literaturas más ricas de Europa, también en el ámbito que aquí nos interesa⁴.

⁴ Esta es la versión original, corregida y ampliada, de los ensayos correspondientes en inglés y catalán, que aparecieron el mismo día: «Peaks of Imagination: Speculative and Fantastic Fiction in Romansh», *Sci Phi Journal*, 3 (2022), pp. 13-17 (<https://www.sciphijournal.org/index.php/2022/09/21/peaks-of-imagination-speculative-and-fantastic-fiction-in-romansh/>), en traducción propia, y «La ficció especulativa i fantàstica en romanx» (<https://elbiblionauta.com/ca/2022/09/21/la-ficcio-especulativa-i-fantastica-en-romanx/>), en traducción de Sara Martín. Los títulos de las traducciones en cursiva son de obras ya publicadas en castellano y que son todas del autor del presente ensayo, salvo la mencionada en verso del poema hagiográfico de Muoth sobre San Sigisberto, publicada por Ángel Crespo (1926-1995) en *Un siglo de poesía retorromana* (Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1976, pp. 66-71), y la de *Sez Ner*, aunque en este caso la traducción, obra de la germanista Pilar Rosa Blanco, no se hizo sobre el texto romanche, sino sobre el alemán, que es también obra de Camenisch.



Reflexiones /
Reflections



Without Water: Valuing the Wasteland

MISHA GRIFKA WANDER
OHIO STATE UNIVERSITY

Abstract: Speculative fiction has long evoked a variety of fantastic landscapes, but in the era of climate change, seems to have settled into two main camps; nature as terror, the unconquerable oncoming tide that will destroy humanity for its sins; or nature as a partner to humanity, whose disagreements over extractive capitalism will be resolved in a hopeful solarpunk future. The middle path is seldom trod in climate fiction. In the short story “Water: A History”, KJ Kabza chooses to take that middle path, describing an environment which is neither totally hostile, nor totally benign. In this essay, I will analyse the aesthetics of Kabza’s story and landscape, close-reading descriptions of the story’s landscape and the main character’s relationship to that landscape. In the Anthropocene, humans exist in a relationship with nature wherein we depend on nature but kill it with our actions. In “Water: A History”, this structure is reversed — the narrator depends on nature, but it slowly kills her. She is aware of this, but the natural world matters to her enough that she is willing to suffer those consequences, and even introduce a young person to the dangerous landscape. This differs from many depictions of humanity’s reactions to hostile non-Earth landscapes, which often comprise technological and bioengineering adaptation, or struggles of subsistence-level

survival. “Water: A History” showcases a different mode of interacting with nature, one where nature is prized even when dangerous to humans, where humans willingly sacrifice their health for a chance to be surrounded by the natural world.

Keywords: Anthropocene, settler logics, contamination, wasteland

A hostile landscape is one in which humans are ill-adapted to survive, and within which humans would be in mortal danger without extreme precaution. There are such hostile landscapes on our planet right now; Antarctica is one, as is the center of the Gobi Desert, alongside others — their very climatic hostility is why so few people live in those locations. But what if human habitations were situated only in hostile landscapes, perhaps because there were no hospitable ones available? KJ Kabza extrapolates one such potential scenario in the short story “Water: A History,” portraying habitation not in terms of an adversarial relationship with a hostile entity, but instead via a refusal to conflate principles of survival with principles of human enjoyment and care. The story therefore refutes the ethos of utilitarianism that pervades contemporary climate and environmental coverage, arguing for the inherent value of the natural world without foregrounding human needs or desires.

It correspondingly demonstrates a different way of relating to the natural world, through storytelling and emotional entanglement, regardless of whether the landscape in question is abundant in resources, or a wasteland.

In the Anthropocene, hegemonic capitalist cultures create a structure wherein most humans exist in a malignant relationship with nature, wherein we depend on nature, but kill it with our actions. Various alternative terms have been suggested — such as the Plantationocene, the Capitalocene, or the Cthulucene — which highlight in different ways how our negative impact on the earth is not a necessary byproduct of being human, but rather the result of specific systems and cultures which are unevenly practiced by different groups of people. However, I choose to use the term Anthropocene in this paper for two reasons. The first is that in far future speculative fiction, humanity is often treated as a singular culture or force — this is, of course, a drastic simplification, but one that allows thought experiments to play out with higher order categories such as “humanity” rather than “White North Americans living at the poverty line” or similarly specific groups. Secondly, the Anthropocene has been caused by and affects the vast majority of human beings, albeit at different levels and severities. It has attained broad usage across disciplines, and while I believe that alternate terms also do important work, Anthropocene is the most legible and speaks to the global impact climate change has on all humans, regardless of income, location, or ancestry.

In “Water: A History,” the Anthropocenic relational structure is reversed — the narrator depends on nature, but it slowly kills her. She is aware of her impending mortality, but the natural world matters to her enough that she is willing to suffer those consequences. Kabza

thereby portrays an alternate form of interaction with the environment, wherein humans are not able to completely dominate landscapes, nor are they able to be in complete harmony with them, but rather must negotiate a difficult and nuanced compromise with their host environments. The text’s planetary landscape is inimical to human health, but that does not make it evil, psychologically threatening, or deserving of destruction. Instead, its inhospitability serves as a blunt reminder of the physical limitations of human beings, and of the necessity of co-existing with nature even when such a means of relation is not sustaining or pleasant. Marie, the focalised protagonist, understands that not every two-way relationship is a symbiotic one, practicing a form of environmental relationality that extends beyond calls to respect and cherish nature as life-giver, towards instead respecting the environment regardless of its benefits for humankind.

Marie is the only person in her settlement to remember Earth, and her terrestrial recollections affect the manner in which she inhabits the hostile landscape of her new home. The story takes place on the arid world of Quányuán, settled only because erroneous survey data promised abundant water below the surface. Instead, settlers found a world “arid to the point of being uninhabitable” (Kabza, 2019: online), where humans can survive only five minutes outside without special gear, and even those five minutes require water packs and careful preparation. When a young resident, Lian, asks Marie about Earth, she describes it through aqueous imagery: “The whole planet was wet. The oceans tasted like tears, and standing under a waterfall wasn’t like taking a shower. It felt like rocks getting dumped on your head.” Water, the substance most necessary to human survival, is a rare commodity to Lian, and stories of abundant rain and oceans are

fantastical. And yet, Marie's stories of water do not enchant Lian.

At the teenage Lian's request, Marie accompanies her on short trips outside the settlement of Isla, in order to witness the natural wilderness of Quányuán. These journeys echo trips that Marie recalls taking with her father. She tells Lian, "I lived on the edge of a forest, and my father and I would go walking there, every Sunday morning. He'd tell me all about Earth and all about the stars. It's part of the same universe, he liked to say." Just as Marie learned to appreciate the environment as a girl in Earth's life-providing forests, she has "been going outside" three to four times a week "ever since the *Rex* touched down — before we knew the surveyor probe had made a terrible mistake, and before we realized what this parched atmosphere would do to us. And I kept going outside even after we did know." For Marie, the differences between Earth and Quányuán should be appreciated, not rejected, because in her father's words, everything in the universe "is beautiful and worth knowing about." By this logic, world(s) are appreciated for their existence in the universe we all share, rather than purely in relation to their utility, their appearance, or any other external value.

Marie and her father's orientation toward nature shares a common positive affect with, but a distinctly different logic from, the academy's typical conceptualization of the relationship between human and nonhuman in our Anthropocene era. In their article on wicked problems in the Anthropocene (namely, those problems that are particularly complicated, ingrained, and difficult to solve), Arto Salonen and Jyrki Konkka proclaim that, the "basis of our well-being is ecological, or if you want, biological. What is good for plants and (non-human) animals surely is good for human beings" (2015: 22-23). Human well-

being consequently entails taking care of the environment, because we depend on it for our own lives. Regrettably, humans have failed to act in accordance with this knowledge, and yet, if "people properly reflected on their values, especially what is ultimately good for those they care about, most of the wicked problems would be resolved" (Salonen & Konkka, 2015: 19). The solution is therefore caretaking our planet as a natural outgrowth of our self-interest and interest in loved ones. Their phraseological naïvety notwithstanding, Salonen and Konkka's underlying ethos is manifest throughout Anthropocene studies and its related fields. Salonen and Konkka, alongside many other writers, neglect to address the underlying tension that those whom they identify adversarially represent a specific group of humans that have both been culturally educated to see the Earth as pure resource, and have the power to treat it thus. That notwithstanding, the intended lesson of Salonen, Konkka, and similar writers is that humans, animals, plants, and the rest of the world are all connected; it is human folly and the evils of capitalism which have led us to forget this fact.

The most problematic element of this central ethos of Anthropocene studies is not its valuable emphasis upon the interconnectedness of all things (despite its lack of recognition of this theme in existing human cultures), but rather the structure and unstated assumptions of its argument. I fully believe that humans are indeed intimately involved with the greater natural and nonhuman worlds. However, the structure of such arguments asks us to believe that the importance of the nonhuman world lies in human dependence upon that world. Ecological thought is fundamentally self-interested: motivated by our fear that we cannot survive the ecological depredations of the Anthropocene. In an article on the meaning

of liberty in such times, Christopher Orr and Peter Brown write that there is “a deeply unsettling mismatch between the human systems that modern societies have constructed and the natural processes that enable and sustain those societies” and hence, that in the “Anthropocene, with the carbon sink full, every action has impacts on humans and non-humans alike” (Orr & Brown, 2019: 256-257). We might largely agree with this statement. And yet, one notes that the climatic impact upon humans is in prime focus — the Anthropocenic consequences listed include “rapidly rising sea levels, large-scale forced immigration of humans and other species, desertification, and increasing frequency and severity of extreme weather events” (2019: 256). It is not my intention to minimize the human suffering these events cause. However, it seems problematic that, in an effort to appeal to our selfish natures, writers of the Anthropocene instrumentalize the natural world, fixating upon how human beings will be negatively affected by its degradation, rather than understanding that same degradation to be the principal problem. Orr and Brown address this very problem:

The Anthropocene demands not only compassionate retreat, but also a regrounded relationship between humans and nature. We cannot only retreat and leave space for nature because simply withdrawing relies on the same thinking and relationship of separation from nature that epitomizes the Anthropocene. Moving beyond human–nature dualisms, mere human presence is not inherently bad or unnatural; rather, transformation of nature into artefacts through instrumentalization, and human imposition lead to increasing abstraction and domination. The implication is that, more than simply leaving space

for nature, a truly ecological civilization would be in constant conversation and relation with the non-human world. (2019: 258)

Their dual principles of constant conversation and relation are indeed key, but engaging in a relational conversation from a basis of self-centered utility retains the same instrumentalization and abstraction that Orr and Brown identify as problematic. The article proceeds to promote Thomas Berry’s idea of an Ecozoic epoch wherein we see “a mutually enhancing human-Earth relationship [...] in which humans contribute to the flourishing and regeneration of the Earth” (2019: 261). This is certainly a positive goal, and yet, it is a somewhat inferior means of ecological vision than that which Kabza epitomises in “Water: A History.”

The environment of Quányuán does not sustain human life, and neither do humans meaningfully contribute to the planet’s life systems, but Marie and Lian exist in a relationship of appreciation and even love with the nonhuman world of Quányuán nonetheless. Orr and Brown promote a “relationship of resonance” between humans and nonhumans, in which “human actions leave space for non-human nature, its ways of being, and the creative patterns of the universe” (2019: 261), which they propose will allow humans to exist in responsive harmony with the nonhuman. However, it is impossible to exist in comfortable harmony with Quányuán. There is no amount of eco-friendly building, farming, or water management techniques that will change the fundamental fact of Quányuán’s lethality to humans. There are no life-sustaining properties of Quányuán to steward. In fact, there does not seem to be any indigenous life at all. There are no natural resources—vegetative, animal, or otherwise—for humans to use on Quányuán.

Kabza implies that very few humans actively interact with Quányuán at all; this is partially due to the danger of its dry air, but also because some variety of radioactive contamination occurs whenever humans venture outside their settlements. Marie's doctor tells her that she should by all rights have died already, and Marie's wife Sadie indeed died years ago. Marie understands the cost: "Someone like me, who goes outside three or four times a week, ought to have died from cancer by age thirty-five." During the course of the story, Marie does in fact get diagnosed with cancer, and the narrative concludes with her death. Kabza could not make it any clearer that Quányuán is a hostile landscape with absolutely no practical use, and abundant dangers.

And yet, Marie enjoys spending time with Quányuán nonetheless, illustrating that even a hostile landscape has intrinsic value. It raises the question: what does living in harmony with nature mean? When people value environments, what are they valuing? What do they hope to receive from a reciprocal relationship, even as opposed to an extractive one? These questions are critical to the base logic of environmental policy and efforts. Not questioning our basic valuation of the natural world as a resource can lead to the unintentional replication of damaging relationships. Examples of this can be found in accounting and conservation research, such as Thomas Cuckston's article "Accounting and Conservation." Cuckston remarks, "Humanity, it seems, aspires to live in harmony with nature. The difficult question is: how can such harmony be achieved?" (2021: 1). This question is fair. The answer Cuckston proposes, however, is that harmony is achieved by further inserting human actions and decision-making into the working of the natural world. He writes, "Nature is socio-ecological systems. Nature conservation can be understood to

be the work of organising socio-ecological systems so as to protect and sustain ecological processes and biological diversity. Broadly, there are two aspects to this work of what is, ultimately, organizing nature" (2021: 2). Living in harmony with nature means, to Cuckston, that humans must "organize" the natural world into protected and unprotected areas, evaluate which species should be protected, and decide which types of human activities should be permitted and which would not "sustain" ecological processes (2021: 3). This proposal wildly presumes that we have the knowledge necessary to fully understand ecological processes and the possible impacts that humans have on them.

Cuckston's idea also promotes separation and partition of the natural world from the human, something Orr and Brown warn against, since it "relies on the same thinking and relationship of separation from nature that epitomizes the Anthropocene" (2019: 258). Yet, as is illustrated by the mistaken survey data about Quányuán's water resources, humans do not always understand as much as they think they do about nature. Responses to climate change that rely on categorising certain things as either 'necessary to protect' or 'not necessary to protect,' or which assume the possibility of harmless human intervention in natural processes, invoke the idea of harmony between humans and nature while maintaining a fundamentally *dominating* mode of thinking, a categorical system of thought that engages in false dualisms.

For example, Earth's melting glaciers and ice caps are typically portrayed as a negative occurrence because they will cause sea levels to rise, not because we are losing glaciers and ice caps *per se*. Glaciers that are thousands and thousands of years old, whose slow movement has shaped the American Midwest — where

I write from — as well as many other places, are seen as so many tons of water, and little else. Rising sea levels are problematic, yes. But is it not also worthy of grief that a planet once capped by ice will no longer have its ice caps? That the thing known as a glacier will become extinct as surely as the passenger pigeon? Marie's father exhorts her to appreciate the other (non-human) things in the universe because they exist, not because they are alive or because they are useful. We see Marie and Lian on their trips outside:

I show her around. The Four Brothers (rock formation), Little Mountain (big rock formation), the Dais (rock formation you can climb on). There isn't much "around" to show, really, without an exosuit. You can only walk so far in five minutes.

Mostly we sit and look, sipping water between occasional sentences. Lian plays in the dust like a toddler, and sometimes, I join her. We roll pebbles across the Dais. We stack up rocks in the Graveyard, where many walkers, including my past selves, have made rock towers. I point out the ones that Sadie made. Quányuán has no storms to topple them.

Nothing in Quányuán's landscape sounds particularly interesting. It is just rocks and dust, without even stormy weather to lend some drama. Nonetheless, Marie, her late wife Sadie, and Lian all choose to risk themselves in order to commune with this lifeless place. Their orientation toward the natural world is fundamentally different from the logic of

domination or even harmony. They understand the natural world to have *a priori* value.

A similar tension, between environment as resource and environment as intrinsically valuable, was at work in the early days of the American conservation movement. John Muir,¹ known as the "father" of American conservation, argued with Gifford Pinchot in the public sphere about the direction of the environmental movement — should the US promote conservation of resources, or preservation of wilderness? In Pinchot's own words, "There are just two things on this material earth — people and natural resources" (1998: 235). In Pinchot's view, the whole environment was composed of natural resources, and their importance derived from the necessity of fueling human lives with said resources. If they ran out, humans would not survive; thus, natural resources must be *conserved*, carefully stewarded, and used in the most efficient manner. Muir argued, on the other hand, that nature should be preserved in its wildness, because it has an "improving" and moral effect on the human spirit. J. Baird Callicott, in writing about conservation ethics, points out that both rationales are essentially anthropocentric (1990: 17). He posits, however, that Muir's private writings show that he "seems to have been the first American conservationist privately to ponder the proposition that nature itself possessed intrinsic value" (1990: 17). Muir employed a theological logic that allowed him to argue, "that people are just a part of nature on a par with other creatures and that all creatures (including ourselves) are valued equally by God, for the contribution we and they make to the whole of His creation — whether we can understand that contribution or not" (Callicott, 1990: 17). Callicott has also written

¹ Muir also had many notable flaws, including his racist beliefs and policies. Nonetheless, he is part of the history of conservation in America, and has relevant views on the environment, despite my rejection of his social politics. The two are not unrelated, but that is a topic for another essay.

on the land ethic concepts of Aldo Leopold, which ask humans to consider the importance of the biotic whole, the biological community of which we are part. This form of conservation ethics asks human actors to consider the needs and experiences of nonhuman living things as equally important to their own (Callicott: 1999). This is a similar conclusion to the one reached by Marie's father in Kabza's story, though without the theological content. Muir restricts his conclusion to 'creatures', following the Bible's phrasings, and Leopold and Callicott consider living things only, but Marie and her father expand it to all of creation, namely both organisms and non-organisms. However, 'preservation' is not precisely the word I would use to describe Marie's attitude toward the land of Quányuán. She has, instead, an ethic of 'contamination'.

Marie's ethic of contamination arises from the encounter between different entities, and the awareness that in that moment of encounter, there is exchange between the two; they are contaminated. They now carry bits of each other within themselves. This is a term borrowed from Anna Tsing, who has argued against the Pinchot school of nature-as-asset, writing that "Investors' attempts to reduce all other beings to assets have engendered the terrifying ecologies I have called Anthropocene proliferations" (2017: 61), that is, monocultural growth and spreading disease, fragile ecosystems, and rapid contagion. However, contamination is not itself an outgrowth of Anthropocene proliferations. Tsing writes:

In popular American fantasies, survival is all about saving oneself by fighting off others. The "survival" featured in U.S. television shows or alien-planet stories is a synonym for conquest and expansion. I will not use the term that way. Please open yourself to another

usage. This book argues that staying alive — for every species — requires livable collaborations. Collaboration means working across difference, which leads to contamination. (2021: 28)

Survival at a species level requires contamination because it is an inevitable result of the meeting of unlike entities. Marie experiences this viscerally. At the level of the body, she is contaminated by Quányuán's radioactivity and dust, which causes growth inside her — a growth that is cancerous, and will kill her, but one which is nonetheless a type of physical influence and exchange with the planet. Sadie is implied to have likewise died as a result of cancer caused by Quányuán exposure, having gradually become contaminated like Marie is. After her death, Sadie also becomes a contaminant herself. When she dies, "her remains [are] integrated into the community food supply," until "even that pompous asshole Gilberto has part of her inside of him in some way." Through this circuitous route, Quányuán shares Sadie with the rest of the human population. But neither is Quányuán immune to contamination. Marie desired to cremate Sadie in order to spread her ashes outside, but was not allowed to "waste" the biomass, and so instead, "after her remains became thoroughly intermingled with my own chemical compounds, I peed on a rock. Now some of Sadie's chloride will remain in the wilds of Quányuán, even if her ashes won't. Unauthorized atmospheric release of water. They gave me a big fine for that one." Marie is determined to contaminate Quányuán in return, not as a means of revenge — as the negative connotation of the word perhaps suggests — but as a way to ensure that Quányuán is part-Sadie, just as Sadie was part-Quányuán. The act underscores the reciprocal bond between the two relational entities.

Contamination is a challenging word for reciprocal influence, because of its unequivocally negative typical connotations. Tsing nevertheless argues that it is the appropriate word to use for the result of true collaboration, wherein both entities allow themselves to be changed. Contamination is, she implies, the necessary outcome of survival defined in opposition to the imperialistic conquest of the land, a hegemonic trope across American media. Collaboration may come with some costs; Sadie and Marie both get cancer, but Marie believes the cost is worth it, choosing to continue to venture outside nonetheless, choosing even to die outside rather than prolonging her life. She also commits the aforementioned “Unauthorized atmospheric release of water”, which results in a fine — presumably because the community cannot waste water.² She gives that water up, a not-insignificant cost for her community, in order to leave Quányuán with some part of herself and Sadie. This action also foregrounds that Marie engages with Quányuán on a mutual basis, not purely on an aesthetic level. It would certainly be possible to simply enjoy the natural scenery of Quányuán, to take it in as Muir imagined the American population taking in its wild areas; for artistic and spiritual appreciation. That particular perspective portrays the natural world as an object, the human as a subject. Yet, Marie’s perspective is oriented toward mutual subjecthood, an encounter between entities who both change as a result, and who are not necessarily “useful” or “aesthetically pleasing” to each other, but nevertheless form some other kind of bond, one that acknowledges the value of both.

Marie therefore cannot inhabit either Pinchot or Muir’s orientations in her

inhabitation of Quányuán, because its natural world is neither useful nor traditionally aesthetically-pleasing. This is apparent when she shows Quányuán to her young protégé Lian, and when she earlier describes the same landscape as a “ferocious desolation”; she loves it, but not because it resembles a garden or a picturesque vista. Kabza emphasises that Quányuán is not traditionally beautiful, preventing Marie’s motivations from being easily likened to either hedonism or art appreciation. It has no flowers or waterfalls to appreciate. Instead, “Lian plays in the dust like a toddler, and sometimes, I join her. We roll pebbles across the Dais. We stack up rocks in the Graveyard, where many walkers, including my past selves, have made rock towers.” Despite Quányuán’s “desolation” and hostility to human life, Marie and Lian engage in play with the landscape, interacting with the planet itself in the absence of other forms of life. Frequently, environmentalists focus on respecting nonhuman life. Here, however, Kabza removes the possibility of focusing on alien life, in order to more clearly make the point that it is the very environment itself, regardless of life, that deserves respect, that engages in a contaminating, collaborative relationship. Marie and Lian are enacting what Orr and Brown describe when they write that “a truly ecological civilization would be in constant conversation and relation with the non-human world” (2019: 258). This conversation and relation includes storytelling and sharing space, alongside more material actions. Moving rocks around might be discouraged in many Earth nature preserves, but there are no living ecosystems to disturb on Quányuán. In terms of life, the planet is a wasteland, but it is not a valueless one.

² As with the stillsuits worn by the Fremen (and their planet’s colonial invaders) in Frank Herbert’s novel *Dune* (1965), any water extant in human bodies is intended for recycling and future use.

The concept of a wasteland, or worthless land, is in itself an ethically suspect category. For Phil Henderson, the grief of the Anthropocene also includes a presumptive consignment of certain places to the trash heap; “The implication [is] that as the Holocene passes so too will all life worthy of signification *as life*” (2019: 6). This paternalistic attitude echoes the same settler logics that caused environmental destruction of indigenous lands long before the supposed beginning of the Anthropocene. In particular, Henderson argues that “ecological destruction has long been endemic to processes of colonization. [...] The Anthropocene and settler colonialism are deeply interwoven,” with one result of this interweaving being “imperial ruination, or wastelanding” (2019: 8-9). As settlers cause environmental damage, they not only kill extant life, but also change the perspectival outlook on the land, such that it is re-coded as a wasteland. Later settlers may grieve for a lost past of abundance and greenery, but do not question that in the wake of imperial interference, the area has psychically become a wasteland. A wasteland is therefore not just a place where the environment has been damaged, but as Henderson writes, quoting Voyles, a place in which cultural productions “facilitate an active denial of the fact that these wastelands ‘could be sacred, could be claimed, could have a history, or could be thought of as home’ at all, by anyone, *ever*” (Henderson, 2019: 13; Voyles, 2015: 26).

This is the crux of the ethically suspect aspect of wastelanding — the erasure of past, present, and future in landscapes which have been deemed wastelands, regardless of whether or not they are still inhabited. This enacts a concealment that landscapes now designated wastelands were and are the home territories of many people and nonhuman lives. Erica Violet Lee, a Nēhiyaw writer, explains that whilst

indigenous people care for their lands that have been wastelanded, in making “a home in lands and bodies considered wastelands, we attest that these places are worthy of healing and that we are worthy of life beyond survival” (Lee, 2016). Between Henderson, Voyles, and Lee’s writings, it becomes apparent that while the destruction of land and habitat in the Anthropocene is invariably a violence which must be curtailed, writing off landscapes as no longer valuable subtly feeds into unethical settler logics by envisioning humans, nonhuman organisms, and land as assets that can be depleted. In instances where land and nonhumans are discarded once they are no longer useful, human people are often also subject to the same processes, left to fend for themselves in wastelanded areas, particularly if they are non-white, poor, or otherwise marginalized.

Quányuán is clearly such a wasteland under settler logic, but not in Marie, Sadie, and Lian’s perspectives. Quányuán was settled on the basis of faulty data — “before we knew the surveyor probe had made a terrible mistake, and before we realized what this parched atmosphere would do to us.” Its settlers continued to look for water, but soon found that the probe was simply incorrect, and that there was none. Ironically, the settlers of this particular planet landed in a place that had been wastelanded before they could wrest any resources from it. Accordingly, few of the humans in the Isla settlement go outside at all. Marie is aware that her perambulatory activities are unusual, but she also has no regrets, telling Lian, “I got to have plenty of wind and sunshine, and I’ve seen sunrises and I’ve watched the stars come out, and most people in Isla can’t say that. It’s been a good life.” Stars and sunrises are not fungible assets or resources, but Marie values them, and specifically values that they took place in the wilderness of Quányuán. As Lee describes,

inhabiting wastelands is an act that affirms the value of those lands as potentially sacred, as potentially sustaining. Marie certainly regards some places as sacred in some sense of the word — she points out a rock tower that Sadie made when she was alive to Lian, and later says, “I do regret that I can’t have a spectacular death outside by Sadie’s Tower.” There are no doubt also other places she shared with Sadie, such as their house, but the rock tower acts as a monument to both Sadie and their shared love for the wilderness of Quányuán. When she is later given the opportunity by Lian to get her wish and die outside, she takes the opportunity to spend her last moments by Sadie’s Tower, an act that speaks to its deep importance and value to her.

Marie also conveys the value of Quányuán’s landscape through metaphor and storytelling, a uniquely human way of instilling a place with meaning. When she and Lian first pass the rock towers, Marie points them out: “‘This is a game from Earth,’ I say, from around my water tube. ‘I used to make these with my father.’” This passage reinforces that Marie’s father was responsible for cultivating her love of wilderness, and that she cares deeply about him. Despite her distance from Earth and the locations of her childhood, she re-characterises parts of Quányuán as analogous to her childhood haunts, weaving Quányuán into her personal story. When spending time in the “Graveyard” — the location with the rock towers — she muses, “The rock towers glow, shadowless, from the everywhere-illumination of Quányuán’s night sky. I’m reminded of sitting at the bottom of my cousins’ swimming pool, our legs crossed as we faced each other in pairs, miming sipping from teacups with our pinkies extended.” This memory is particularly remarkable for its quality of being submerged in water, the very absence of which substance makes Quányuán

a hostile landscape. To many human residents, the idea of anywhere on Quányuán being like a swimming pool might be ludicrous wishful thinking. However, the bottom of a swimming pool is a hostile landscape in its own way, albeit more easily escaped. Hence, both the Graveyard and her cousins’ pool are places that are valuable to Marie not because of their utility, but because of the meaning, emotion, and relationship history embedded in them. They speak to Marie of her father, her cousins, Sadie, and her past selves.

At the very end of the story, and of her life, Marie collapses the distance between the “nourishing” wet landscape of Earth, and the hostile landscape of Quányuán, wherein Kabza implicitly argues for their equal value. Sitting amongst the rock towers, she is granted her last wish by Lian, who plans to trick the settlement’s surveillance systems so that Marie is able to die outside by Sadie’s Tower, as she desires. The story’s closing lines are “Alone in my forest, under Sadie’s tree, I remove the water pack from my back. There’s still about one third left. I hold it above my head with one hand, then I yank out the drinking tube with the other. I tip my face up to the rain.” Marie is of course aware that she is not really in a forest, biologically speaking. But in another important sense she is — she is in a place where she learned to connect to nature and to respect it as a being with equal worth, just as she did in the forest with her father as a child. The metaphorical forest is here. She pours the water on her face, experiencing the wetness of Earth, the rain that she remembers and which Lian does not, without commenting on the falseness of the imitation, or the lack of water on Quányuán, or drawing any other derogatory comparison. Instead she combines her experiences of place, collapsing Quányuán and Earth into one beloved landscape, for one crucial moment. Plainly, she loves Quányuán,

and also invests it with her memories of other things she loves, such as the home she left on Earth, her family, and her wife.

Marie's loneliness after her wife's death is alleviated by connecting with Quányuán, and by sharing Quányuán with Lian. This comprises an ecosocially healthy way of interacting with the environment, as opposed to the other residents of the Isla settlement, who remain indoors at all times — unless required to move outside for work. As far as we know, the other residents maintain a life completely separate from Quányuán, to the best of their ability. Their reluctance to experience contamination resembles what Henderson identifies as the settler relationship with nature, which is “primarily aesthetic. That is, his view of nature is as pristine, beautiful, and consecrated in its externality to human life” (2019: 24). Accordingly, people with settler logics may experience melancholy, even fatalism, when confronted with landscapes that resemble wastelands, as opposed to pristine natural vistas. This is the same process that causes settlers to “reify and idealize into fixed and objective positions what is in fact relational and processual” (Henderson, 2019: 24). In short, settler logics cannot adjust to a hostile wasteland environment, because nature in those logics is deified as pristine, abundant, and full of life-sustaining resources, whilst interaction is framed as a one-way relationship, from human to nature. There can be no possibility of contamination admitted. However, this logic leads to grief in the Anthropocene, wherein we can now clearly see that nature is changing, becoming harder to keep at arm's length, becoming less “consecrated.” Ecocritical scholar Timothy Clark connects this to another sort of contamination:

Environmental violence, however latent, is thus being read as inhabiting more and

more of what earlier may have naively seemed at least ecologically indifferent, and such forms of awareness enter culture more broadly. For an intellectual or an activist these insights can be illuminating and helpful, for others it may seem like contamination, or inducing a kind of ethical claustrophobia. (2020: 69)

In settler logics, nature is relatively inert. It is for looking *at* or doing *to*, so the encroachment of nature upon the lives and thoughts of humans feels like contamination. The interconnection that comes naturally to Marie and her family is therefore communally interpreted as a threat, the claustrophobic threat of ethical obligation. The other residents of the settlement look strangely at Marie, and sometimes ask her intrusive questions about Earth, as she is their avatar of both the natural world of Earth, which has been lost to them, and the dangerous landscape of Quányuán. No one, other than Lian, goes outside with Marie — it is as though they can only handle interacting with Quányuán through Marie as its interpreter.

Here on our own planet in the early twenty-first century, many people struggle to adequately process knowledge of the changing climate, especially as it becomes more visible to us in shifting temperatures, increased disaster frequency, and species loss. Authors Ross Westoby, Karen E. McNamara, and Rachel Clissold explore how climate grief can be processed, and how healing can start. As they conclude, a vital part of this process is storytelling, since “narrativity is critical for hope and re-envisioning futures” (2022: 69). Within the story, Marie enacts such a technique by embedding her personal narrative into the landscape of Quányuán, reframing the planet as a nourishing and sustaining part of her emotional life, even though it cannot be nourishing to her

biology. As Westoby, McNamara, and Clissold discuss, in an Australian study researchers found that for disaster victims, “healing arose from relationships with their ‘chosen place’ – the local built and natural environment encompassing bushland and ocean” and that “Regaining a sense of place is intrinsically healing” (2022: 69). The landscape of Quányuán, and more specifically the Graveyard and Sadie’s Tower, are chosen places for Marie, with which she builds relationships by passing time in them, introducing them to Lian, and telling stories about them. Emotionally connecting to a natural landscape thereby rejects the settler logic of wastelanding, demonstrating the landscape’s value through a relationship, rather than through use.

Whilst Marie is not specifically mourning anthropogenic climate change, Kabza is writing for an audience that by and large is, and the story thereby draws an alternate route to relating to the environment in these times. Quányuán does not support human life as easily as Earth does, and it is not easy to extract resources from. Accordingly, the other settlers withdraw from it, as it provides neither commodities nor the comforting fantasy of an uncontaminatory natural aesthetic. According to settler wasteland logic, if a landscape provides neither of those things, it provides nothing; it is not a suitable land for humans. Yet Marie (and accordingly Kabza) makes a compelling argument that the value of a natural landscape goes far beyond those two axes, into an emotional and spiritual relationship that does not depend on any notion of usefulness. Ultimately, Marie and Lian interact with Quányuán because they want to be in a relationship with another entity that is their neighbour. They want to appreciate the world that is there — not because it is useful, but because it has inherent value as another entity in the universe. Marie tells stories about it, and

weaves the important portions of her life into it, because that is how humans demonstrate care and attention. She has lost her home on Earth, and her wife, but she has not lost Quányuán, and thus she is able to survive.

Environmental appeals that still rely on capitalist logics will not succeed — instead, “Water: A History” shows us how to engage and be in relationships with the natural world, a logic that is far more enduring. It is true at a basic level that we rely on the natural world of Earth to survive. However, pleas to stop polluting or overextracting on the basis of this fact have proven unsuccessful, as people overwhelmingly elect to prioritise survival and wealth in the *now*, rather than becoming motivated to address potential ecological collapse in the future. In response to resource shortages, companies and researchers simply find different ways to extract the same resource — for instance fracking to extract fossil fuels. It seems that humans struggle to imagine an Earth that does not have use-value. By portraying Quányuán as a planet with absolutely no resources to exploit in a capitalist system, Kabza allows the reader to consider on what other basis someone might relate to the natural world. By acknowledging the inherent value of nature as an entity which one can have an emotional relationship with, an entity which deserves respect and consideration, we can avoid reproducing the capitalist and settler logics that have brought about the Anthropocene and anthropogenic climate change in the first place.

Works Cited

CALLICOTT, J. Baird (1990). “Whither Conservation Ethics?,” *Conservation Biology*, 4.1:15-20.

CALLICOTT, J. Baird (1999). *Beyond the Land Ethic: More Essays in Environmental*

Philosophy. Albany: State University of New York Press.

CLARK, Timothy (2020). "Ecological Grief and Anthropocene Horror," *American Imago*, 77.1: 61-80.

CUCKSTON, Thomas (2021). "Editorial: Accounting and Conservation: To Live in Harmony with Nature, We Must Organise Nature," *Social and Environmental Accountability Journal*, 41.1-2: 1-7.

HENDERSON, Phil (2019). "The Poetics of Settler Fatalism: Responses to Ecocide from within the Anthropocene," *Pivot*, 7.1: 5-32.

HERBERT, Frank (1965, 2007). *Dune*. London: Gollancz.

KABZA, K.J. (2019). "Water: A History," *Tor.com*. <https://www.tor.com/2019/10/09/water-a-history-kj-kabza/> (Access 10 January 2023).

LEE, Erica Violet (2016). "In Defence of the Wastelands: A Survival Guide," *GUTS Magazine*. <http://gutsmagazine.ca/wastelands/> (Access 10 January 2023).

ORR, Christopher & Peter BROWN (2019). "From the Ecological Crisis of the Anthropocene to Harmony in the Ecozoic," Christopher Orr, Katie Kish & Bruce Jennings (eds.), *Liberty and the Ecological Crisis*. London: Routledge, 256-265.

PINCHOT, Gifford (1998). *Breaking New Ground*. Washington: Island Press.

SALONEN, Arto & Jyrki KONKKA (2015). "An Ecosocial Approach to Well-Being: A Solution to the Wicked Problems in the Era of Anthropocene," *Foro de Educación*, 13.19: 19-34.

TSING, Anna Lowenhaupt (2017). "A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability," M. Brightman & J. Lewis (eds.), *The Anthropology of Sustainability*. London: Palgrave, 51-65.

TSING, Anna Lowenhaupt (2015, 2021). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Oxford: Princeton University Press.

VOYLES, Traci Brynne (2015). *Wastelanding: Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*. Minnesota: University of Minnesota Press.

WESTOBY, Ross, Karen MCNAMARA & Rachel CLISSOLD (2022). "Ways of healing in the Anthropocene," *Climate and Development*, 14.1: 67-74.

Of Posthuman Dragons and Sympoietic Solarities: An Ecocritical Analysis of the Figure of the Dragon in Early Solarpunk Fiction

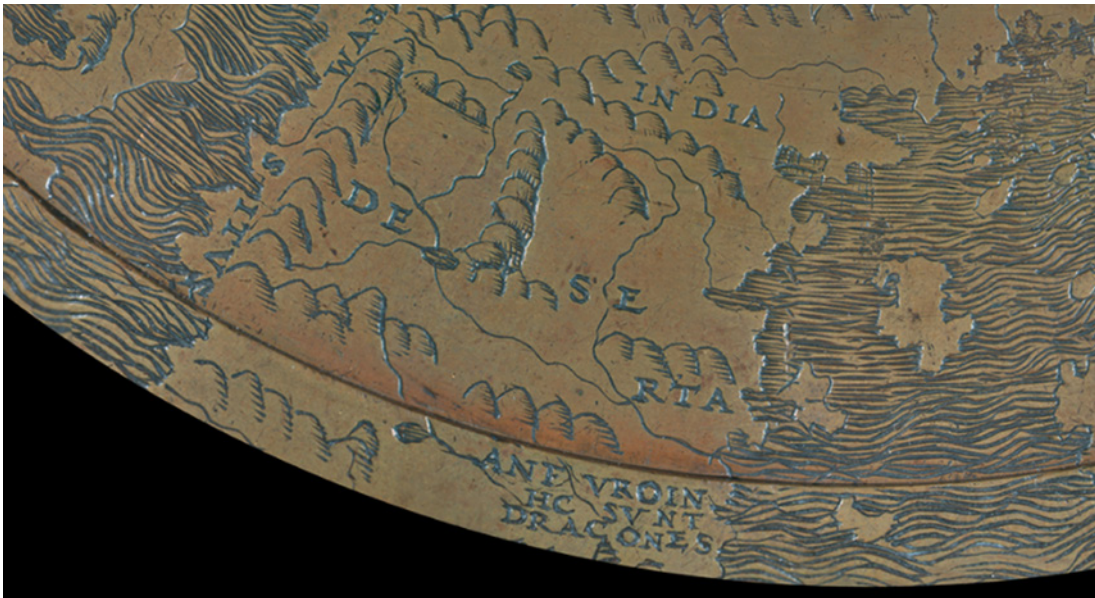
ALEJANDRO RIVERO-VADILLO
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Abstract: This article analyses the posthuman aspects of the role of dragons in the construction of solar-powered architectures within two solarpunk short stories, M. Pax’s “Wings of the Guiding Suns” and Danny Mitchell’s “Dragon’s Oath.” These two stories from the early solarpunk anthology *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology* (2015) mix fantasy tropes with solarpunk eco-optimistic spaces, producing what can be described as “solarity.” These two stories are particularly relevant to discussing posthuman landscapes in science fiction; their dragons are not only “posthumanly” related to humans (and other species), but they are also constructed as landscapes themselves. This article subsequently reflects on how Donna Haraway’s sense of posthumanism (specifically her notions of symposium, kinmaking and the Chthulucene)

may be employed as an analytical framework to understand the ecological proposals and posthumanist debates latent in solarpunk narratives.

Keywords: Posthumanism, solarpunk, chthulucene, dragons, science-fantasy

Hic sunt dracones. Here be dragons. This well-known Latin phrase appears on the famous Lenox Globe (c. 1510) near what seems to be the Melayu Kingdom (modern day Indonesia, Malaysia, and Thailand). This terrestrial globe evidences an early use of that text instead of illustrations of dragons inside the boundaries of uncharted territories — a common “mapmaking” convention just a century earlier. As this implies, dragons have always had an intrinsic connection with territory and landscape, and particularly, as Chet Van Duzer argues, those spaces that Europeans



considered to be “the distant edges of the earth [...] the realm of exotica — of treasures, strange animals, and monstrous beings (2013: 518). The drastically imperfect maps of medieval times regularly assign dragon dominion to all those sections of land humans find dangerous, savage, chaotic or even mythical. In the imaginations of such cartographers, the draconic domains were so opposed to human ways of existence that cautionary advice was due to explorers, merchants, and colonising missions.¹ Had these beliefs been justified, one wonders if the humans entering those allegedly dragon-dominated reigns would have returned home, or if they would have chosen to remain and live with the beasts. Patently, dragons inhabit the imaginations of the past and of the contemporary fantasy genre, yet, as this article proceeds to detail, they can also occupy

the territory of the future — and not just any future, but one whose socio-cultural nature directly opposes the industrialist, extractivist and individualist reality of our present time.

Enter solarpunk, a science fiction amalgamation of steampunk, cyberpunk, and climate fiction narratives, focused on depicting ecologically sustainable imaginaries and socio-politically optimistic scenarios. The literary corpus of the subgenre, mostly consisting of Anglophone short story anthologies, can be positioned as a fictional attempt to explore ideas of “community, respect for difference, cultivation of heterogeneity, social justice, and the use of science for sustainable development” (Więckowska, 2022: 351) — in contradistinction to hegemonic ecological paradigms that either propose submitting to an acritical form of Silicon Valley techno-

¹ And yet, this advice was not a way to deter these missions from visiting those faraway locations. As Van Duzer claims, the “description and depiction of faraway monsters removed the edges of the earth from the realm of the entirely unknown, and the fact that knowledge of those regions and their monsters had been obtained entailed the unspoken implication that the regions could be visited again, this time with knowledge of their dangers” (2013: 515-516).

optimism, or propose a radical return to nature. The subgenre presents a fertile ground for ecocritical analysis, particularly in relation to how its techno-industrial landscapes are presented, and the social consequences of their development for the populations that inhabit them. Through studies into how its sense of ecological technology operates (Williams, 2019), how environmental justice is portrayed (Farver, 2019), or contrasting its sense of progress with apocalyptic fictions (Więckowska, 2022), the subgenre is a burgeoning academic subject of study which critically interrogates neoteric approaches to human/nature relationships.

One dynamic linked to the solarpunk subgenre that is not usually taken into account is its engagement with contemporary posthumanist discourses. Aside from depicting sustainable forms of technology and collective-oriented societies, solarpunk narratives regularly emphasise communion and collaboration with non-human beings, considering the role of technology in connecting not only different living species but also the ecosystems they inhabit. One of the earliest solarpunk collections, *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology* (2015), shows a specific interest in exploring posthuman potential, via the figuration of dragons across its nineteen stories. In this article, I analyse M. Pax's "Wings of the Guiding Suns" and Danny Mitchell's "Dragon's Oath"; both short stories not only present an approach to interspecies relationships conversant with Donna Haraway's relational sense of posthumanism, but also consider how such posthuman relations may condition the material habitats that humans and other-than-human species share. This article subsequently investigates how the

posthuman/dragon assemblage problematises the way in which solarpunk landscapes may be understood, and explores how these two stories elicit a discussion of the possibilities and limitations of different eco-technological models of multispecies coexistence.

Solarpunk Solarities

Solarpunk science fiction has witnessed many different variations of the genre's aesthetics, themes and political proposals.² Most narratives nonetheless tend to reproduce speculative spaces working under the remit of what scholar Imre Szeman terms 'solarity': "a state, condition or quality developed in relation to the sun, or to energy derived from the sun" (2020: 129). For Szeman, the transition from fossil fuels to a solar energy paradigm of energy production — namely, a civilisational solarity — inspires complex reflections on human dilemmas pertaining to the sustainability of Earth's environments, since solarities usually envision human life in a world without limited fuel that, nonetheless, still "requires the use of poisonous and toxic chemicals" in order to create photovoltaic panels (Szeman, 2020: 132). Solarities also promise global socio-political change in which an infinite and environmentally-friendly source of energy determines the way the world operates. In a prospective future within which the plentifulness of solar energy empowers human and more-than-human societies, Szeman asks:

How can one own what is infinite? What happens to property in a world awash with energy? And what is the impact of infinite energy on existing forms of geopolitics, which is defined

² For a detailed and up to date view on the history of solarpunk fiction and its modes, see Więckowska, 2022, and Rivero-Vadillo, 2022.

by a competition over resources and which is assumed (at present) to persist indefinitely? Solar panels need to be located somewhere, of course. And yet, the infinite energy promised by solar can't help but lead one to speculate about how else we might live once we have access to infinite, clean energy. (2020: 131)

Hence, imagining solarities is not (just) an exercise of utopianism, but a way of positioning our societies in a world of energetic abundance that might still maintain association with some of the sins of our petrochemical Earth.³ Solarpunk fictions often depict worlds that in one way or another answer Szeman's questions, evoking a new sense of techno-industrially mediated relationships with non-human matter alongside an optimistic outcome for global geopolitics.⁴

When assessing their optimistic depictions of the future, it is important to acknowledge that solarpunk literatures also present certain issues and problematic assumptions, largely pertaining to the way they frame their sense of utopia. Even though solarpunk is normally defined as a subgenre that "encourages individuals and communities to take charge of the future through a reappropriation of technology and a rejection of any technology that is environmentally or socially exploitative" (Harrison, 2019: 111), elements of its academic reception have gravely problematised its

optimistic tones. As Rhys Williams points out, solarpunk solarities tend to be a literary space in which "advanced technologies are deployed in a relatively pastoral setting that doesn't seem to allow for the production and distribution of such technologies" (2019: 10). Solarpunk is therein not *just* technologically and environmentally optimistic; it envisions societies whose sense of industrial development can hardly fit within the environmental ideal they depict.

This disconnection between solarpunk's desires (peaceful, comfortable and sustainable communion with the natural world) and solarpunk's necessary vehicle for achieving that aim (techno-industrial infrastructure) is a particularly conspicuous issue from the standpoint of Energy Humanities. For some critics, solarpunk narratives defend a sense of utopia that is so detached from our geophysical possibilities that positioning their societies as ideal models only anaesthetises and distracts us from the possible ways in which we can discursively tackle contemporary global ecocide. Perhaps, then, plumbing highly optimistic and idealist solarities for infrastructural guidance might not be the right angle to approach the subgenre — despite there being an increasing literary interest in creating functional solarities.⁵ Solarpunk's material conundrums are obvious, and yet, if one closely looks at the way in which some of its relational aspects operate — namely, the way in which human and non-human models of coexistence are presented — we

³ Solarities are not necessarily optimistic, however. For instance, Reza Negarestani's "theory fiction" book *Cyclonopedia* envisions a sense of solarity aestheticized by esoteric and Lovecraftian motives and deep philosophical jargon, in which it is prophesized that a chthonic demon will eventually devour the world (Negarestani, 2008, 18-19).

⁴ This generally hopeful tone mostly applies primarily to US short story collections. For instance, *Solarpunk: Histórias Ecológicas e Fantásticas em um Mundo Sustentável* (Lodi-Ribeiro, 2012), a Brazilian collection, presents dystopic scenarios in which green techno-capitalism maintains the same power relationship to that of its cyberpunk predecessor.

⁵ Real-world applications are the central premise of the two collections published by Arizona State University's Center for Science and the Imagination (Eschrich and Miller, 2019; Eschrich and Miller, 2021), anthologies which attempt to make solarpunk technically and realistically imaginable, in response to criticism of the subgenre's hyperoptimistic dynamics.

might find some productive philosophical value in its post-capitalist landscapes.

The ways in which solarpunk literature depicts interspecies representations are multiple and heterogeneous, since hundreds of stories published to date do not provide a clear sense of aesthetics or themes. Solarpunk modes have employed diverse visuals; cyberpunk scenarios, space-opera configurations, steampunk-esque settings, and technologically realistic worlds. The great majority of solarpunk, however, operates with tropes traditionally associated with the science fiction/speculative fiction genre, and so, stories tend to feature representations of cyborgs, robots, spaceships or flying cars, which are sometimes combined with more “apocalyptic” visuals (*à la* films such as *Mad Max: Fury Road* (2015)) such as highly desertified zones and reappropriated urban ruins. With their many aesthetic and thematic differences, solarpunk stories envision imaginaries in which core ideas inherent in the philosophy of posthumanist thinkers (like Rosi Braidotti, Cary Wolfe or Donna Haraway)⁶ are imparted a narrative tone. In this sense, the posthumanist (or rather, “compostist”)⁷ thought of Haraway with regard to ideas such as the Chthulucene, sympoiesis, and holobiont alliances offers a very productive framework through which solarpunk narratives can be read.

Haraway’s proposals in *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) argue for a new sense of relational ethics with non-human beings, proposing a need to reincorporate humanity into Margulisian evolutionary patterns — namely, the idea that survival may only be achieved through cooperation with other species. Haraway’s

foremost aim is to generate and recognise symbiotic alliances with other beings. Through multispecies collaboration (which she terms “making kin” (Haraway, 2016: 138) and “sympoiesis” (Haraway, 2016: 125), she suggests that humanity could be able to develop the techno-biotic mechanisms which would allow us to overcome the epistemological restrictions caused by anthropocentrism. This, she asserts, will hopefully reintroduce humanity into the sustainable network of multispecies collaboration that generates non-anthropocentric ecosystems (Haraway, 2016: 101). She names the new age defined by this kinmaking attitude the Chthulucene, whose main characteristic is that, rather than fully invoking previous understandings of deep ecology or degrowth-oriented ecological thought — in which industrial technology is intrinsically linked with capitalist scientific progress — it instead defines a middle ground in which techno-science is seen as a natural and necessary tool to develop both kin and ecologically sustainable relationships.

Communion with non-human subjectivities in the formation of Chthulucenic models is a more or less omnipresent aspect of solarpunk fictions. In a way, posthumanism is to solarpunk what transhumanism was to cyberpunk; a perennial trope through which fantastic elements render cultural, political and ecological anxieties. If, in the case of first-wave cyberpunk, transhumanist currents somewhat apathetically presented concerns about an incoming ecological collapse caused by the burning of fossil fuels (Lavigne, 2013: 98), the posthumanist elements of solarpunk fictions attempt to problematise, reflect, dramatise

⁶ In fact, the collection *Multispecies Cities: Solarpunk Urban Futures* directly mentions “more-than-human ties, relationships and kinship” (Rupprecht et al., 2021: 2) as the main theoretical premise from which its stories depart.

⁷ Although Haraway’s thought is usually framed inside posthumanism, she attempts to distance herself from posthumanist discourses, claiming that she is a “compostist, not a posthumanist” (Haraway, 2016: 97).

and negotiate the possibilities of creating a post-scarcity society in which the ecological and social consequences of civilizational anthropocentrism have been overcome by, above all, changing our toxic relationship with other species, environments and technologies. With the exception of the two deliberately realistic anthologies by Eschrich and Miller (2019; 2021), solarpunk's posthumanism is realised through technological magic; readers are usually introduced to stories in which green technology works because it needs to work, in order to visualise an ulterior moral or philosophical message. The lack of rational explanation justifying the technological infrastructure of such solarpunk stories is not necessarily a problem. As Frederic Jameson comments:

If SF is the exploration of all the constraints thrown up by history itself — the web of counterfinalities and anti-dialectics which human production has itself produced — then fantasy is the other side of the coin and a celebration of human creative power and freedom which becomes idealistic only by virtue of the omission of precisely those material and historical constraints. Magic, then, may be read, not as some facile plot device (which it no doubt becomes in the great bulk of mediocre fantasy production), but rather as a figure for the enlargement of human powers and their passage to the limit, their actualization of everything latent and virtual in the stunted human organism of the present. (2005: 66)

Solarpunk's idealistic solarities can therefore be better approached through their symbolic meaning, and their capacity to inspire new ontological and moral frameworks that —

although impossible to fully adopt in today's world — may become the seed for realistic future considerations of human/non-human interactions.

The Dragon as Posthuman

Across the mélange of stories envisioning potential posthuman solarities that illustrate justifications for the connections between individuals and territories, *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology* is unique in inserting dragons into the already obtuse aesthetical configuration of the subgenre. Contrasting materialist approaches to the creation of solarities, this collection introduces the titular fantastic dynamic to make the magical elements of the subgenre more literal and self-evident, visualising optimistic posthumanist themes outside the field of science fiction. The fact that dragons are the primary protagonists of this compendium is interesting in itself; dragons were the mythological animal that most profoundly oversaturated pop cultural imagination during the 2010s. In televisual media such as *Game of Thrones* (2011-2019), *The Elder Scrolls v: Skyrim* (2011), or the movie franchises *How to Train Your Dragon* (2010-2019) and *The Hobbit* (2012-2014), human and dragon relationships are prominently negotiated — in many cases creating interspecies kin links, and in some others, problematising human-dragon coexistence.

In addition to being the cultural zeitgeist, the figure of the dragon offers a great potential for a posthuman analysis from a Harawayan perspective. Inside a Chthulucenic framework, the dragon inhabits a complex location. On the one hand, they — as far as science can explain — neither exist nor have ever existed, which renders futile any materialist discussion of their potential relationship with humanity.

Dragons are, necessarily, fantastical animals with no real physical translation or animal substitute in the real world. On the other hand, they embody a sense of agency that mirrors humanist comprehensions of the world from the perspective of an “intelligent Other,” interrogating the supposedly innate superiority of *homo sapiens* over other species.

In the European tradition, and specifically in contemporary renderings, dragons are depicted as subjectivities liminally situated between three ontologies. Firstly, they are animals; they tend to live in non-anthropocentric and isolated locations; the Lone Mountain in the case of Tolkien’s Smaug; the mountainous Throat of the World in the case of Paarthurnax from *Skyrim*; and even the Wood of Woden in Fritz Lang’s classic film *Die Nibelungen* (1924). Secondly, regardless of their actual ferocity in the narrative, they are depicted as savage, uncivilised and, in many cases, as threats to human colonisation of the territory. They consequently emblematised an idealisation of pure animal essence, for although they may be subjected to human rule (as in *Game of Thrones* or *How to Teach your Dragon*), they remain unruly, unpredictable and dangerous to human settlements. At the same time, dragons embody some very human characteristics.⁸ Not only do they tend to be able to speak human languages — with the example of Smaug, the *Skyrim* dragons, and even some previous depictions like Draco from *Dragonheart* (1996) — but they also clearly show human-like emotions and behaviours. This may be visually observed in child-oriented productions such as *Pete’s Dragon* (1977; 2016) or *How to Train Your Dragon*, in which dragons show affection and understanding of human actions and relations,

along with more mature products, such as *Game of Thrones*.

For instance, when Drogon — Daenerys Targaryen’s last remaining dragon — melts the Iron Throne after the death of his human mother (“The Iron Throne”), he symbolically puts an end to the sempiternal fight over its control, showing audiences that, firstly, he is able to understand complex human semantics (and even politics); and secondly, that he feels a sense of rage and rebellion against a systemic problem that has killed his beloved human mother, proceeding to provide a solution to that very issue. Thirdly, dragons embody qualities beyond human and animal embodiment, a divine or preternatural aura that allows for their distinctive abilities to be real in the narrative. Their magical power to breathe fire from their mouths, their physically impossible ability to fly, and the magical properties of their blood (used by Siegfried in *Das Nibelungenlied* to make himself invulnerable to his enemies’ weapons) or bones (which can be used by *Skyrim*’s players to forge the most powerful armours and swords in the game) renders them as beings biologically and transcendently superior to humans and non-human animals alike.

This triple ontological condition (a human-animal-divine ontology) situates dragons as a potential incarnation of posthuman subjectivities, something already noted by Jameson, who, commenting on the works of Ursula K. Le Guin, Anne McCaffrey and Samuel R. Delany, argues that they:

incarnate sheer otherness, so that its symbolic capacities well exceed those of inanimate machinery. Indeed, in Delany and Anne McCaffrey the ecstasy of

⁸ Humans are, of course, also animals. In this section of the text, I use the binary human/animal (instead of the usual human animal/non-human animal) to easily depict the different components that compose dragons’ most common representations.

dragons in flight rehearses intensities at the very limit of the human; in *Le Guin* the dragon's preternatural wisdom and knowledge, and its symbiotic relationship with humans, equally make it into a vehicle for transcending ordinary human possibilities. (2005: 64)

In this sense, dragons can be defined neither as animals nor as humans (nor angels or demons) but as an embodiment of all the above that is, however, an Other to them all. They are rational non-humans that tend to live in absolute harmony with the environment they inhabit, and only happen to show up when humans, hobbits, dwarfs, orcs, or elves invade their home to appropriate some aspect of it. Through a Harawayan view, draconic domains represent a Chthulucene reality (sympoietic and harmonic), whereas human(oid) spaces present an anthropocenic (or even capitalocenic) ethos focused on constructing environmentally destructive societies.

Humans in these texts tend to show not only anthropocentric behaviours (they tend to use dragons to accomplish their own materialistic ends, such as conquering a city), but also *anthropocenic* modifications of the environment the dragons inhabit. In the *Hobbit*, the dwarf company lead by Thorin aims to reconquer Smaug's mountain in order to reestablish the mining settlement that once governed the kingdom of Erebor; in *Game of Thrones*, most coexistence issues between Daenerys's dragons and the surrounding humans occur because of their need for hunting and food is not satisfied by her mother. Despite their ferocity, cunning and magical (and so, technological) superiority, dragons do not interact with the environment in the same way humans do, but rather seem to be part of the intricate web of biophysical processes that constitute a self-sustainable nature. Rather than

setting the world on fire, they tend to choose to peacefully sleep in the guts of a mountain, and the calmness is only broken when they somehow feel this connection to nature is in danger.

Dragons are also suitable posthuman candidates via their kinmaking pretensions. Although there is a large corpus of works in which dragons are portrayed as merciless war machines, observing the way they interact with some specific humans (usually, focalised protagonists) uncovers a different, empathetic nature. An early, but paradigmatic, example may be the orphan Lessa, from Anne McCaffrey's novel *Dragonflight* (1968), part of the Dragonriders of Pern saga. In McCaffrey's science fiction/fantasy worldbuilding, some humans (the dragonriders) are telepathically, affectively and even spiritually connected with 'their' dragons, and develop a sense of kin relationship that goes beyond the mere instrumentalization of these creatures. In the case of Lessa, her dragon Ramoth helps her "to come to terms with both her social and sexual states of abjection. She learns to direct her dragon's flight not only from place to place, but forwards and backwards in time. This knowledge enables her to help the dragonriders save the planet and earns her a place among them." (Marchant, 2005, 6). Her connection to Ramoth, in this sense, helps her overcome her childhood trauma, establishing a spiritual connection so strong that she is capable of protecting her environment from the toxic fungus infection threatening her planet.

A more recent example may be Daenerys Targaryen, who does not only take the name "Mother of Dragons" but, most importantly, takes actual care of her three dragons from their very hatching, developing a parental bond that is expressed throughout the narrative. Similarly, in *Pete's Dragon*, the eponymous protagonist is adopted by the film's dragon after his parents

die, creating a father-son bond that persists until the end of the film. Similar elements can be found in *Maleficent* (2014) — a feminist reboot of the Grimm Brothers’ story “Little Briar-Rose” [German: “Dornröschen”] (1812) — in which the witch protagonist eventually transforms one of her animal companions, a raven, into a dragon to protect her and the princess Aurora. Dragons, in this regard, do not only embody a posthuman condition, but also relate with selected humans in sympoietic ways, producing interspecies kin relationships that outdo traditional conceptualisations of families, whilst allowing (posthuman-minded) humans and dragons to thrive together.

What happens, then, when hopeful solarities meet posthuman dragons in the uncanny literary grounds of solarpunk? What kind of fantastical (yet symbolically powerful) speculative futures are imagined when mixing mythical subjectivities with ecologically optimistic prophecies? As this essay proceeds to illustrate, this hybrid admixture of science fiction and fantasy allows for an intriguing reflection on and reconceptualisation of solarities inside solarpunk debates. Specifically, two stories in the anthology *Wings of Renewal* present particularly intriguing configurations of posthuman solarities, emphasising precisely how the fantastic elements of the collection develop a sense of posthuman landscape that may serve to both illustrate and problematise Donna Haraway’s posthumanist theories.

Draconic Gaias from Outer Space

One of the most intriguing representations of Chthulucenic spaces in *Wings of Renewal* can be found in “Wings of the Guiding Sun” (2015), by M. Pax. The story opens with Sita, a dragon recently transmogrified into a human girl, wandering through the halls of a spaceship

she calls “Mother.” The vessel, as readers discover, is actually a gigantic solar-powered biomechanical dragon, Darlig, on a mission to save species in the galaxy about to go extinct. Darlig is presently orbiting the Earth. As it transpires, the mother dragon has transformed Sita in order to better appeal to the humans living on the planet, since her primary aim is to convince them to abandon the planet and join “the Accord” — an intergalactic multispecies alliance led by dragons living in communion with one other. The people on Earth inhabit a slowly decaying solarpunk society, for even though they have managed to develop an energetic infrastructure based on solar and geothermal power (2015: 232), their world is threatened by an unstoppable crisis; the Sun’s eventual collapse. On Earth, Sita meets Cero, the son of the head of the Synod of the last remaining city on the planet, New Chigopolis. Despite humans’ initial rejection of assistance from the dragon emissary, Sita eventually convinces them, and in order to help them migrate to a new world of their own, Darlig transmutes her again into a dragon-spaceship. The story ends with humans happily boarding Sita before leaving for the stars.

Although the events taking place in the story are far from intricately-plotted (Sita simply lands on Earth, meets the human leaders, and eventually convinces them to board her and leave Earth), Pax’s text offers a sound comparison between models of posthuman ecological thought. From a Harawayan perspective, two types of ecological spaces are shown in the story. The first one is the human solarpunk Earth, one that has survived the different environmental dynamics of the planet up until its possible limits, through the use of sustainable technologies. New Chigopolis represents a very optimistic solarly, for not only is society self-sustainable in the harsh conditions

of an Ice Age, but it has also not fallen into the hands of an authoritarian regime, nor an unruly and chaotic collapse of civilization. The synod governing the city is instead a “panel of citizens who make decisions for the survival of us all. They make rules, ration food, allot residences and resources” (233). This human society, nevertheless, replicates some archetypal flaws associated with anthropocentric thought; they are very reluctant to leave a dying planet that they hold property on for the sustainable space that the dragons promise to them, since they would have to coexist with other sentient species in equal conditions. As if this was not enough, humanity’s historical perception of these creatures as “murderous [...] and tricky serpents” (236) makes them unwilling to trust the promised utopian salvation. As Cero claims, “many citizens [would] rather die here on our terms” (236). His Earth is a sustainable environment, but one that only permits human control over such territory.

The second ecological space represented is Darlig herself, who acts as an agentic microplanet. As New Chigopolis, she is entirely powered by solar energy. As the narrator describes:

The great solar wings [...] and the hull absorbed starshine, enabling the ship to hook into the solar strands to travel the galaxy. The spacecraft’s systems were powered by suns and planets rich in hydrogen. Air and biological matter were recycled. Mother could fly forever among nebulae and moons. (226)

Darlig, moreover, is a macroorganism that holds smaller species inside of it; not only her dragon offspring, but also a species of reptilian humanoids, the Uikeas, who decided to join the Accord millions of years earlier. The description of the Uikeas advances and predicts the future

of humans under draconic guidance. This species, evolved from the Earth’s dinosaurs (239), is now part of the Accord and operates as intelligent drones voluntarily submitted to the dragon’s will. As the text explains: “The dark suits the Uikeas wore glowed with energy from distant stars. Conduits throughout the spacecraft fed power to the suits, which linked the Uikeas to Darlig. They knew what needed to be done on the ship without being asked” (227).

The conflict between both solarities pertains, fundamentally, to posthuman nature. On the one hand, Earth’s solarity evokes a catastrophic prediction for *Homo sapiens*, since, in their attempt to maintain an anthropocentric regime, humans are letting themselves be annihilated by a force beyond their control. In this specific case, this event is the Sun’s collapse, but its genocidal consequences gesture to contemporary prophecies and fears of species extinction in an era of climate change whose effects are well beyond possible reparation in the short term. The sun’s impending explosion, in this sense, may be observed as what Timothy Morton calls a “hyperobject,” a process (or object) that does not minimally change in human temporalities but that will affect the special composition of the solar system for eons (or even eternity) (2010: 130-135). Although, for Morton, hyperobjects bear an anthropogenic condition — i.e. literal objects, like plutonium and its radiation, or even processes like climate change — the announced collapse of the Sun in the story incorporates the two most important psychological components of hyperobjects; firstly invoking “terror beyond the sublime, cutting deeper than conventional religious fear”, and secondly, eliciting the dominant ideology to react in only passive ways, discouraging a collective sense of responsibility to save the species (Morton, 2010: 131).

According to Cero, the humans of New Chigopolis have already accepted the dreadful future of the planet and their oncoming extinction (and hence compartmentalised the fear that comes with the idea); they live with that presence in their daily life and prefer not to be toyed with by what seems to be “false hope” (237). When the possibility of salvation is offered, the Synod laughs “in short, loud outbursts” (234), and Sita’s father spits out that there’s no possibility of salvation (and so, of human action) since “[t]here’s nowhere to go. The entire solar system will be obliterated” (234). Despite their sustainable technological communion with the Earth, the human solarly is only sustainable inasmuch as the hyperobject haunting the planet allows it to be — without a strategy to tackle the problem that lies beyond comprehension in the terms of human lifespan, their achieved communion with the planet’s biophysics will eventually be rendered futile. In this sense, the hyperobject summons a fear that co-opts any solution to the problem, for any uncertain solution to the crisis is addressed as magical, impossible, and false.

The only solution posited in Pax’s text is absolute submission to the dragons’ seemingly fair, moral, and egalitarian control, a rule that is presented as utopian — “[t]he suns of the dragons are mellow. We live by the accords of charity and empathy” (235), Sita says. Dragons are presented not as just another species but as a Gaian arcology, as an incarnation of Nature’s self-organising condition that properly administrates biological and technological matter in ways that allow for the survival and thriving of any species in danger of extinction.⁹ At a certain point during Sita’s meeting with the Synod, a dragon hatchling that accompanies

her creates a fire hologram showing “[c]ities and people bustl[ing], smiling, joyful, thriving” (235) in an attempt to convince Nithya to join the dragon-led multispecies alliance. It is only thanks to draconic supervision that humans will be able to “live in peace among other gentle beings of the galaxy [and] flourish and continue to grow” (236), and thus escape the hyperobject menace. Although Nithya originally sees this solution as magic, such magical infrastructure is real in the text’s universe, and poses a potential way to escape the hyperobject’s threat. Hence, after some negotiation (humans will live alone under the supervision of Sita until they are ready to join the Accord), they agree to the dragon’s plan. The inclusion of humanity into this Gaian/Chthulucenic paradigm is depicted at the end of the story, when a parade of human beings appears near Sita and enters her new body, where they will travel to a far-distant planet in order to continue the process of willingly joining the Accord.

In an essay on Charlie Jane Anders’ *City in the Middle of the Night* (2019), Guillermo Guadarrama Mendoza describes the novel’s Lovecraftinesque race as being modelled on Haraway’s famous example of chthonic beings who are ancient, monstrous, tentacular, kinmaking, sympoietic, and perform a type of biogeoengineering that makes them participants of the complex network of material relationships between natural processes (2023: 122). Very similar ideas can be attached to the dragons in Pax’s story. They are “ancient and up-to-the-minute” (Haraway, 2016: 2), tentacular — Darlig connects to Uikeas minds through conduits linking the spaceship and the species’ spacesuits — and although they come from space (and so, they are technically not chthonic

⁹ This “dragon-as-protector” trope is not a unique feature of this story. Others in the collection such as Jaylee James’ “The Last Guardians” or Gemini Pond’s “Fighting Fire with Fire” also feature dragons whose main purpose is to protect a specific community of humans at risk of leaving a pre-existent chthulucenic relational system.

but rather the opposite), their microplanetary condition makes them “chthonic” in relation to the beings they hold inside of them.

Moreover, Pax’s dragons have been uplifting species for eons, and persist doing so to pursue a prospective plan of complete self-sustainable integration. In that vein, they fundamentally desire to create kin with other species as if this was their divine duty, an aspect that also fits with the mythopoetic elements with which Haraway describes the Chthulucene (Haraway, 2016: 53-54). The dragons’ own bodies are a combination of techno-biological configurations operating in sustainable ways (thanks to solar energy), and they do not inhabit a unique body, but rather mutate based on their sympoietic habitat’s needs. In order to attract humans to the draconic Chthulucene, Sita bodily becomes a human, yet once she is required to guide humanity in its transition, she does not return to an archetypical dragon body, but transforms into a “dragonship.” Dragons are not only part of a multispecies network, but instead, their own corporealities dilute into the many strings of the story’s relational paradigm.

“Wings of the Guiding Sun” is a highly conceptual story deeply engaged within the posthuman imaginary it envisions. Firstly, Pax’s text depicts a model of communion with nature that is dependent upon its dragons’ willingness to incorporate us in their entanglement, implying that an external force is ultimately what could grant us a sense of transcendental salvation, and that without it, human agency, posthuman or not, is helpless. More problematically, the harmony promised by this dragon-led utopia conveys a sense of religious totalitarianism in a Gnostic fashion, the dragons being a divine body within which humans must incorporate in order to keep existing. This echoes Williams’ comments on the general tone of solarpunk fictions, in which the “sun

promises and threatens to subsume everyone and everything beneath it, as much a symbol of beneficence as an emblem of tyranny” (2019: 11). At a certain point in the narrative, Nithya asks Sita “[w]hat happens if someone forgets their manners?” (235). Sita answers that this has never happened and implies that those who do not join the Accord are left to die (236). The story’s narrative gives no place for negotiation or middle ground. Either humanity blends into a draconic and draconian Chthulucene (and so relinquishes its own sense of agency in exchange for salvation), or it perishes at the hands of the hyperobject that besieges it.

Reaching Peak Dragonscale

Other texts in the collection are not as totalistic as Pax’s, while nevertheless remaining capable of conveying productive depictions of dragon-human interactions. One of the most conspicuous examples may be found in Danny Mitchell’s “Dragon’s Oath,” set in a small, isolated village situated in an undefined fantasy retrofuturist scenario. The settlement’s energetic infrastructure is predominantly dependent on magical black scales fallen from the migrating dragons that fly over the village’s locale. With them, the community powers its houses (as if they were miniature solar panels), and if they happen to find green ones, they are also able to provide “sugary water, which [i]s a boon for hungry villagers and bees alike” (2015: 192). The text starts with Rashida, a young girl, and her father searching for scales in the outskirts of the village. They are both aware that few dragons have been spotted lately, and so scales have been scarce. In addition to this problem, the village is building more homes to house a migrant population that has recently arrived looking to start a new life (191).

When Rashida and her father finally spot a dragon, they realise that its flight is erratic; eventually the creature falls into a nearby forest. Although Rashida organises a rescue team in order to help the dragon, by the time they reach the beast, the dragon is already languishing. They are, however, not alone. A baby dragon emerges from the belly of the bigger one. The dying mother speaks telepathically to the young girl, and asks her to take care of the dragon and to treat it with “[c]uriosity. Trust. Compassion. Empathy” (198). As she eventually discovers, the dragon had been attacked by a more technologically developed society, far away from Rashida’s town. The story finishes with the villagers scrapping the scales of the deceased dragon as Rashida bonds with her newly acquired friend.

As other critics have noted, “Dragon’s Oath” presents readers with an important contradistinction between solarpunk opulence and the material possibilities of techno-industrial pastoralism, since beyond “its green credentials, beyond its decentralising capacities, beyond its utopian promise, the technology needs to be manufactured and distributed in the first place” (Williams, 2019: 19). Dragons, in this case, are not the salvatory figures depicted in “Wings of the Guiding Suns”, but rather living (and very limited) sources of energy production, whose residues allow humans to establish a fully sustainable solar infrastructure. The problem is, as Rashida states, that “to get dragon scales, you needed dragons” (191) and for dragons to keep existing, humans must allow their population to flourish rather than killing them for their scales. The eco-energetical aspect at stake in the story is clear: resource extractivism eventually leads to societal collapse, whereas a more empathetic sense of relationship with nature, such as the one Rashida’s village performs with their limited territory, might

configure a means of survival in an ecologically fraught age.

Mitchell’s posthuman dragons are very different (and yet, very similar) to those of Pax’s story. In both texts, the dragons’ bodies become an ecologically balanced *housing* for humanity. Whereas Pax’s story presents such bodies as a solar-powered galactic home, Mitchell’s text locates sustainability in the fusion of their corpses with the planet’s matter. Dragonscales operate as the connective tissue transforming photovoltaic energy into green technologisation. However, Sita and Darlig’s bodies are portrayed as being as totalizing as the abundance of energy they represent; their power resides in their capacity to hold a whole civilisation inside them. They are needed alive for humans to survive an assured planetary collapse.

Mitchell’s dragons, on the other hand, offer a sustainability boost for human techno-scientific improvement. Should dragons become extinct, human existence would not be directly threatened; only human technological progress would. Thus in “Dragon’s Oath” dragons are not a Gaian entity, but another holobiont inserted in the network of interspecies sympoietic connections. Dragons are as vulnerable to human agency as any other non-human species on the planet, and far from being divinised, they are merely seen as flying resources waiting to be harvested. In the case of Rashida’s village, humans have opted for a non-intrusive system of recollection — simply waiting for scales to fall off dragon’s bodies, forcing the town to adapt their social and technological development to this resource limitation — whereas the other unseen city, either due to greed or need, has shifted to active collection. Although the story depicts these models as opposed to each other, both solarities, at least at the beginning, seem to show a similar understanding of the

creatures; they are simply “majestic beasts flying over the village or basking on the plains nearby, grooming themselves and shedding loose scales in the process” (191). Before Rashida sights the dying dragon, descriptions of the species mostly focus on valuing the direct service that their scales provide to human communities.

This “dehumanizing” yet nonetheless sympathetic attitude towards dragons uncovers a very posthuman nature. The village’s architectural space is primarily constructed and remains functional thanks to the scales, engendering a sort of necrotic symposium. In the same way that fungi consume dead flesh, humans take advantage of the dragons’ skin surplus, and use it to firstly enhance their quality of life, and secondly, to multiply their numbers (more scales means more houses for wanderers). However, there is no direct interaction whatsoever with the species, and so, no possibility of “kinmaking.” The story here produces a second binary between models of relationality with the non-human. Despite the unambiguous fact that the village’s citizens are not the despicable dragon hunters from afar, their sense of empathy towards draconic life is strangely grotesque.

When Rashida comes back to the village with her new baby dragon, she is welcomed by the town leader, Amelia, and after Rashida tells her they have carried out some variety of funeral service, Amelia states that “[a]ll who pass beyond deserve memory and dignity, dragon or human alike” (202). Right after that line, she encourages the rest of the villagers to quickly prepare their tools to skin the dragon, since the “sooner we get everything harvested, the sooner we can finish houses and improve more things around here” (202). In an act of posthuman cannibalism, she rationalises that the dragon is worthy of human-like ways of respect but that, somehow, profaning its body

to get a huge amount of valuable scales is not disrespectful. The reader is nonetheless left questioning whether, if mutilating a human corpse was technologically profitable, Amelia would agree to do it.

This morally dubious action also reveals a new aspect on Rashida’s apparently-respectful village; there has never been any need to hunt dragons until now. The village’s land development does not only require a one-time bounty of dragon scales, but it will most likely involve some sort of increase in maintenance costs, which will add more pressure for the local administration to obtain scales that are already becoming more limited. Inasmuch as the community can afford the costs, they will be able to passively collect dragonscales, but once the village reaches a critical point of resource demand, they will have to either forcefully embrace a degrowth program, or sacrifice their empathy towards the majestic beasts flying above and start hunting them to enhance human survivability. This is perhaps why Rashida’s contact with the dragon (and the adoption of her hatchling) is so vitally symbolic within the story as a whole. Contrary to any other person in the settlement, Rashida has actually interacted with a dragon, has learned about their feelings and, due to its telepathic powers, has even grasped their sense of species futurism — that of creating care relationships between the two species (198). As tends to happen in many stories featuring dragons, Rashida becomes another “mother of dragons,” a link between human communities and dragon subjectivities that creates a new relational (yet liminal) paradigm of multispecies ethics. At the end of the story, she gives a name to the dragon, Lumina, (re)confirming her intent of creating a relationship with the dragon that transgresses the previous human/resource divide.

In this sense, it must also be noted that whilst the story's humans are reluctant to establish kinship relations with dragons, dragons are just as inclined to create them as they are in "Wings of the Guiding Suns." Even after being mortally wounded by humans, the dragon mother shows a very sympathetic attitude towards Rashida. The creature lets her pet its head (196) and, in fact, trusts the young girl with her baby after a few seconds of contact. Kinmaking is thus fostered not by humans but by dragons, positioning them as a projection of the ideal moral connection with Nature, and linking them to Jameson's view of the dragon as a posthuman entity. Kinmaking, here, is essential in order to avoid the violence between humans and dragons that already affects faraway territories which the beasts are fleeing from. Within an anthropocentric paradigm, nature/human relationships are always going to remain in conflict, since human agency is always going to be driven by the desire to improve our own species' living conditions, without taking into account more-than-human subjectivities.

Making kin with dragons, through this lens, inspires a new sense of coexistence that also includes dragons' needs and sensibilities in the equation, conditioning human territorial development as well. Mitchell's story is a clear example of how kinmaking might potentially operate in our material life, but also offers credence to the many criticisms that may be attached to the biopolitics and necropolitics derived from its embrace. The success of the necro-architectural alliance between dragons and humans in a context of "peak dragonscale" scarcity implies that the population of *homo sapiens* will need be dependent on the production of surplus scales, otherwise some humans will not be able to access the solar

powered technology offered by dragons' bodies — or rather, the general outcome should be distributed, providing less food per individual, and so forth. Contrary to Pax's solarly, in which humanity seems to have unlimited access to solar energy, Mitchell's more realist solarly may leave the system with no other solution than encouraging (not-necessarily-violent) population control.

This conflict is intrinsically linked to posthuman political extrapolations and not just a discursive problem of this specific story. Haraway's notion of kinmaking has been problematised due to the Malthusian implications that Chthulucenic alliances indirectly propose; xenofeminist scholar Helen Hester, for instance, argues that this new sense of kinship:

cannot take the form of a punitive disdain regarding the reproductive choices of others (which would be against all the nuances of intersectional accounts of reproductive justice), nor can it take the form of a single-issue campaign for population control.¹⁰ Instead, it must be grounded in xeno-hospitality, in the opening up of currently curtailed choices, and in the creation of the ideological and material infrastructures required to synthesize new desires as accessible, feasible choices. (2018: 63-64)

"Dragon's Oath" does not provide readers with a specific depiction of infrastructures of posthuman xeno-hospitality (nor does "Wings of Guiding Suns," which portrays an even more materially detached view on this notion). Mitchell's story, in fact, does not even present the multispecies model as a perfect or even

¹⁰ This is actually a direct reference to Haraway's proposed Chthulucenic slogan "Make Kin Not Babies!" (Haraway, 2016: 102).

an unquestionable way of relating with non-human nature. Right at the end of the story, Rashida recognises that although she will try to take care of her new baby, there will be mistakes (203). The posthuman model produced by this story, is, following Jennifer Harrison's definition of the genre, "eutopic rather than utopic; it imagines a significantly better existence for humanity (and for nonhumans) without the drive for perfection and end-of-time impossibility implied by traditional visions of utopia" (2019: 111). "Dragon's Oath," hence, abnegates a flagrant and unconditional defence of posthuman relationality, as there are many debates that still have to be addressed, but remains faithful to solarpunk's spirit of hopefulness and human willingness to actively face the hyperobjective nature of the ecological crisis. "I'll figure out how to take care of you. I promise" (203), Rashida declares right before the story ends.

Conclusions

The study of those draconian architectures and arcologies depicted in "Wings of the Guiding Suns" and "Dragon's Oath" adds yet another analytical horizon to the young (but already convoluted) field of solarpunk studies. In either text, dragons are both Chthulucenic kinmakers and the embodiments of an ideal posthumanist model. Either becoming nature itself, or including themselves as holobionts, they cultivate a notion of multispecies coexistence and collaboration that ultimately overcomes debates over solarpunk's supposed viability in realist terms. The dragon trope, in this respect, catalyzes a deep reflection on abstract conceptualizations of humanity, technology and non-human sentience. Rather than imagining a possible techno-green future, these stories focus on the philosophical debates

that need to be addressed for these still-to-come realities to even start existing.

Both stories agree on something essential; inclusion in a Chthulucenic relational paradigm implies sacrifices in terms of agency, and would also "include mourning irreversible losses" (Haraway, 2016: 101). These losses can be individuals, species, or even planets in the solarpunk imagination, but what would they be in our reality? And what would we be able to sacrifice in the first place? Contrary to popular ideas about the subgenre, the fundamental ambiguity at the heart of these two stories also demonstrates that solarpunk fiction, rather than providing a clear and direct answer to the contemporary ecological crisis, may be better formulated as a narrative space of debate in which conflicting posthuman ecologies attempt to find and occupy a place in our imaginative landscapes. Solarities, like dragons themselves, are magical constructs that only operate in fictional territories, and yet, they may likewise guide us high into the sky, allow us to see our habitat and our relationship with it from a different angle, creating a more complete picture of ourselves and our contradictions. *Hic sunt dracones*.

Works Cited

ANDERS, Charlie Jane (2019). *The City in the Middle of the Night*. New York: Tor.

BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

ESCHRICH, Joey & Clark A. MILLER (eds.) (2019). *The Weight of Light: A Collection of Solar Futures*. Tempe: Arizona State University Center for Science and the Imagination.

ESCHRICH, Joey & Clark A. MILLER (eds.) (2021). *Cities of Light: A Collection of Solar Futures*. Tempe: Arizona State University Center for Science and the Imagination.

- FARVER, Kenneth (9 July 2019). "Negotiating the Boundaries of Solarpunk Literature in Environmental Justice," *Western Washington University Honors College Senior Projects*. https://cedar.wvu.edu/wwu_honors/124/ (Access 4 February 2023).
- GRIMM, Jacob & Wilhelm (1812, 1893). "Dornröschen" *Kinder-und Hausmärchen*. Gütersloh: C. Bertelsmann, 160-164.
- GUADARRAMA MENDOZA, Guillermo (2023). "Making Kin in January: An Ecocritical Analysis of Landscapes and Environment in *The City in the Middle of the Night*," *Hélice*, 8.2: 106-126.
- HARAWAY, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HARRISON, Jennifer (2019). *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction: Negotiating the Nature/Culture Divide*. London: Lexington Books.
- HESTER, Helen (2018). *Xenofeminism*. Medford: Polity Press.
- JAMES, Jaylee (2015). "The Last Guardians," Claudie Arseneault and Brenda J. Pierson (eds.), *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology*. Riverview: Incandescent Phoenix Books, 355-367.
- JAMESON, Frederic (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- LAVIGNE, Carlen (2013). *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study*. Jefferson: McFarland & Company.
- LODI-RIBEIRO, Gerson (ed.) (2012). *Solarpunk: Histórias Ecológicas e Fantásticas em um Mundo Sustentável*. Sao Paulo: Draco.
- MARCHANT, Jennifer (2005). "An Advocate, a Defender, an Intimate: Kristeva's Imaginary Father in Fictional Girl-Animal Relationships," *Children's Literature Association Quarterly*, 30.1: 3-15.
- MCCAFFREY, Anne (1968). *Dragonflight*. New York: Ballantine Books.
- MITCHELL, Danny (2015). "Dragon's Oath," Claudie Arseneault and Brenda J. Pierson (eds.), *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology*. Riverview: Incandescent Phoenix Books, 191-203.
- MORTON, Timothy (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- NEGARESTANI, Reza (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press.
- PAX, M. (2015). "Wings of the Guiding Suns," Claudie Arseneault and Brenda J. Pierson (eds.), *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology*. Riverview: Incandescent Phoenix Books, 223-241.
- POND, Gemini (2015). "Fighting Fire with Fire," Claudie Arseneault and Brenda J. Pierson (eds.), *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology*. Riverview: Incandescent Phoenix Books, 133-141.
- RIVERO-VADILLO, Alejandro (2022). "De lo Fantástico Poshumano a lo Real Ecomoderno: Una Cartografía de la Ciencia Ficción Solarpunk," *Estudios Humanísticos: Filología*, 44: 193-215.
- RUPPRECHT, Cristoph, Deborah CLELAND, Norie TAMURA & Rajat CHAUDHURI (2021). "Introduction," Cristoph Rupprecht, Deborah Cleland, Norie Tamura, Rajat Chaudhuri & Sarena Ulibarri (eds.), *Multispecies Cities: Solarpunk Urban Futures*. Albuquerque: World Weaver Press, 1-10.
- SZEMAN, Imre (2020). "On Solarity: Six Principles for Energy and Society After Oil," *Stasis*, 9.1: 128-143.
- VAN DUZER, Chet (2013). "Hic sunt dracones: The Geography and Cartography of Monsters," Asa Simon Mittman and Peter J. Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Abingdon: Routledge, 514-568.

WIĘCKOWSKA, Katarzyna (2022). "Appositions: The Future in Solarpunk and Post-Apocalyptic Fiction," *Text Matters*, 12: 345-359.

WILLIAMS, Rhys (2019). "'This Shining Confluence of Magic and Technology': Solarpunk, Energy Imaginaries, and the Infrastructures of Solarity," *Open Library of Humanities*, 5.1: 1-35.

Audiovisual Works

"The Iron Throne." *Game of Thrones*, created by David Benioff and D. B. Weiss, season 8, Home Box Office, 2019.

Die Nibelungen. Directed by Fritz Lang. UFA, 1924.

Dragonheart. Directed by Rob Cohen. Universal Pictures, 1996.

The Elder Scrolls V: Skyrim. Directed by Todd Howard. Bethesda, 2011. [Windows PC].

Game of Thrones. Created by David Benioff and D. B. Weiss. Home Box Office, 2011-2019.

The Hobbit: The Motion Picture Trilogy. Directed by Peter Jackson. New Line Cinema, 2012-2014.

How to Train Your Dragon. Directed by Chris Sanders & Dean DeBlois. Paramount Pictures, 2010.

How to Train Your Dragon 2. Directed by Dean DeBois. Paramount Pictures, 2014.

How to Train Your Dragon: The Hidden World. Directed by Dean DeBois. Paramount Pictures, 2019.

Mad Max: Fury Road. Directed by George Miller. Village Roadshow Pictures, 2015.

Maleficent. Directed by Robert Stromberg. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014.

Pete's Dragon. Directed by Don Chaffey. Walt Disney Production, 1977.

Pete's Dragon. Directed by David Lowery. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

The Sea is Alive: Navigating Waterscapes in South Asian Speculative Fiction

ATHIRA UNNI
LEEDS BECKETT UNIVERSITY

Abstract: The Anthropocene has cracked open the possibility of a liminal exchange between water and land. My article proposes that South Asian speculative fiction, with the background of the Vedic figure of Varuna — the Hindu god of water, sky, and the ocean — furthers the possibility of agency and life being attributed to waterscapes. This posthuman reading of an elemental force as ‘alive’ is seen in the short stories of Vandana Singh, Asif Aslam Farrukhi, and Mimi Mondal. While speculative fiction has probed and exposed the bareness of landscapes, few narratives have tackled the much pregnant excess within seascapes. These stories explore the themes of appearance/disappearance and of belonging/Otherness in varied forms of water. They combine climate anxiety with posthuman ontology to explore a unique path of ascribing agency to the hydrosphere itself, not solely through human-waterscape interactions, but also by enlivening the inhabitants of the waterscape. I situate these

stories as constructing the trope of oceanic posthumanism while speculating about the future of landscapes in the South Asian context. By foregrounding waterscapes, these stories underline the relationship we still have with the hydrosphere, question our destructive actions towards water bodies, and finally, break down familiar land-water and human-animal borders. These works subsequently depict a South Asian futurism that can clearly see the sea creeping onto land.

Keywords: posthumanism, waterscapes, oceanic posthumanism, speculative fiction, South Asia

Contemporary South Asian speculative fiction writers are largely cognizant of the manifold influences in terms of cultural references, mythology, and the traditions of Western science fiction that shape their own work.¹ This article proposes that works of South Asian speculative fiction depicting waterscapes can be read from a posthumanist perspective.

¹ See Padmanabhan (2021) for an account of how contemporary South Asian science fiction handles cultural stereotypes, and acknowledges the fusion of different influences — be it local or global.

Cary Wolfe uses the term posthumanism in the sense that it “opposes the fantasies of disembodiment and autonomy” (2010: xv), namely, for Wolfe, posthumanism is embodied. Posthumanism engages with “the problem of anthropocentrism and speciesism,” and is also “generative of openness to the environment” (2010: xix, xxi). Consequently, from Wolfe’s perspective, the human is and has always been “radically ahuman and constitutively prosthetic” (2010: xxvi). Drawing from Wolfe’s insights, this article applies a posthumanist perspective that perceives the human as embodied, prosthetic, and composed of more than the biological — a conception which confronts both anthropocentrism and speciesism. Such a perspective involves looking at boundaries that are both broken and maintained between land and water, and human and non-human bodies. Three stories which tap into the potent potential of waterscapes are ‘Stealing the Sea’ by Asif Aslam Farrukhi, ‘Sea Sings at Night’ by Mimi Mondal and ‘Thirst’ by Vandana Singh.

With reference to these short stories, I define oceanic posthumanism as a critical stance which addresses the breakdown of land-water and human-animal borders, as is expressed via the undercurrents of climate anxiety working through speculative narratives. My article broadly falls under the emerging field of blue humanities, which favours “capacious hydroecological frameworks” instead of terrestrial thinking and epistemological structures (Oppermann, 2019: 445). While thinking discursively and metaphorically about the sea which is “constituted by sociopolitical systems of capitalist regimes,” there is a danger of undervaluing the materiality of all that is oceanic, which is why Oppermann argues that

the meanings of the sea always remain in the “interstice between the *discursive* and the *real*” (2019: 445, 446). Relatedly, the necessity of defining the term oceanic posthumanism arises from a current lack of scholarly research into the waterscapes of South Asian speculative fiction. This term makes space for posthuman spaces where the elements — land and water — expose the unfolding climate crisis alongside its possible consequences.

A posthuman feminist understanding of Farrukhi, Mondal, and Singh’s short stories reveals themes of appearance/disappearance, and of belonging/Otherness in relation to waterscapes. Astrida Neimanis points out that our “inescapable humanness” is always more-than-human, with planetary bodies of water rupturing and renegotiating territory (2017: 2). In stories written in the Capitalocene epoch, climate anxiety is often addressed indirectly, portraying the boundaries between water and land becoming increasingly unstable. For posthuman feminism, I draw on the work of Neimanis and Rosi Braidotti — particularly her figurations of animal, insect, cyborg, and machine. Neimanis’ positioning of posthuman feminist concepts as “figurations” is in turn borrowed from Braidotti and Donna Haraway; according to Neimanis, these figurations can be understood as embodied concepts (2017: 5). Neimanis points out that there is some relationality between the human and the posthuman, but when considering bodies of water, those comprising the proverbial ‘we’ in the adage “‘we’ are all in this together” are not all the same (Neimanis, 2017: 15). Videlicet, climate crises disproportionately affect coastal communities in the Global South.² And yet, scholarly discourses around climate anxiety

² The dangers of sea level rise and exposure to multiple further vulnerabilities including salinity intrusion, drought, tropical cyclones, floods, and rainfall irregularities render the coastal zones around the Indian Ocean under severe risk when it comes to climate crises (Rabbani, et al., 2010: 17). Climate anxiety is worse for such coastal communities given

within South Asian speculative fiction presently remain limited.

In framing the new concept of oceanic posthumanism, it is important to closely delineate its scope of enquiry. Oceanic posthumanism explores the potentialities of utilising a posthumanist approach to highlight climate anxiety in speculative fiction. Posthumanism does not dismiss embodiment, but rather, looks to reclaim the body in new ways, transcending the mind-body dualism. Asserting that “the body is materialized through discourse as both word and practice,” Margaret Shildrick points out that, like postmodernists and scholars of deconstruction, posthumanists have “a way of rethinking bodies and subjects” (1996: 7). For Shildrick, embodiment extends from the humanist to the posthumanist tradition, with feminist theory paying particular attention to the body as a “site of contestation” of sexual politics (1996: 8). The postmodern understanding of embodiment is consequently that “social and biological bodies are not given” but are always changing, and that there are only “hybrid bodies, restless bodies, becoming-bodies, cyborg bodies; bodies, in other words, that always resist definition” (Shildrick, 1996: 9). This epistemological flux around the embodied posthuman justifies my use of the term assemblage over body, implying a corporeal alterity that manifests from liminality and hybridity.

Within this emerging understanding of posthuman embodiment, there has been a movement towards viewing the embodied

posthuman as functioning “less as a substantive entity than a figuration, or *conceptual* persona” (Braidotti, 2019: 34). By the term figuration, Braidotti proposes that the posthuman becomes a “graphic tool” that helps us understand the “processes of undoing the human” or “processes of becoming-subjects” in the Anthropocene (2019: 34). Via this understanding of the posthuman entity as a tool for comprehending the formation of new subjects and new narratives — of which narratives of the oceanic space are one kind — the idea of embodiment becomes less material and more conceptual. Likewise, Astrid Neimanis’ positioning of figurations as embodied concepts establishes that, via the breakdown of the human-animal border, liminality comes to manifest a means of addressing climate anxiety. Characters themselves subsequently become embodied concepts and oceanic posthuman agents, themselves determining how the text’s engagement with issues of climate crisis is presented. Posthumanism seeks to overturn dualist stances on the human and the animal, as well as other aspects of the environment such as physical and nonphysical processes.³ Significantly, the “reductive but effective categories” of nature/culture (Castree & Nash, 2006: 502) are disturbed in oceanic posthumanist texts. When the land-water breakdown occurs, a direct equivalence between land as culture, and water as nature occurs; a paradigm shift vital to the precepts such texts advocate.

their proximity to waterscapes, and the unfortunate crisis-related consequences of such locations. For more on how and why coastal communities are more at risk due to climate change, see Dolan & Walker (2006).

³ Consider how the Vedic figure of Varuna — the Hindu god of water, sky and the ocean — furthers the possibility of agency and life being attributed to waterscapes. In the Hindu mythological imagination, the ocean and the waters, along with the skies that give us rain, are controlled by a single personified entity. This reading of the element of water as being ‘alive’ is reflected in the stories of Farrukhi, Mondal and Singh. The physical process of the rain cycle is seen as a blessing of Lord Varuna, and such an understanding still colours the pantheistic imagination of many South Asian farmers amongst others.

Oceanic Posthumanism

In order to closely define oceanic posthumanism, consider three distinct textual conditions. Firstly, there ought to be a liminal landscape constantly shored up by water, or rather, the littoral ground must be one that exists precariously, with a possible breakdown of the land-water boundaries. The waterscape can be a sea, an ocean, a river, or even a lake, so long as its magnitude as a setting counts as tremendous and oceanic within the diegetic world. The field of oceanic humanities — while rightly focusing on historical narratives, and history itself — has largely ignored speculative fiction. Likewise, when considering speculative fiction, waterscapes in South Asia cannot be restricted to the Indian Ocean, given that the rivers and lakes in the subcontinent are rife with local myths, folk stories, and the potential for innovative narratives. Lavery notes that the ocean offers a method of reading that encourages one to look at “alterity, circulation and turbulence, as well as its stratification and navigability” (2021: 8). Any waterscape could function as an oceanic space in this sense; even within a lake or across a river, there will occur circulation and turbulence. Stories of stratified communities could be narrated around such waterscapes and importantly, these waterscapes tend to play a part in the story of stratification itself.⁴ In other words, an oceanic waterscape — not necessarily an ocean — is usually central to oceanic posthumanism. A speculative fiction narrative could be set around an artificial lake, or a tube well, whilst still emblematising oceanic posthumanism.

Secondly, there must be engagement with the amphibiousness of being human. Posthumanism is both a continuation of and a departure from what is human (in both the technological and biological sense), and from the humanist tradition of thought (Herbrechter, 2013: 23). Posthumanism and especially posthuman feminism recognises the need to consider alterity and criticise “narrow-minded self-interests, intolerance and xenophobic rejection of Otherness” (Braidotti, 2017: 25). When it comes to science fiction, the cyborg is only one of many creatures where a “dissolution of diverse boundaries” takes place; the “boundary between human and animal, between human-animal and machine and the one between physical and nonphysical processes” rapidly vanishes (Herbrechter, 2013: 108). Thus, posthumanism itself is inherently cognizant of the potentialities of dissolving boundaries. Alterity therefore commands prominence in posthumanist discourse. In oceanic posthumanism, the Other is usually a posthuman figure with an amphibious nature undergirded by a turbulence coming not only from identity, but also from ties to the unstable boundaries of the waterscape.

Bonds between beings across land-water borders have been explored since myths of krakens right up until recent visual media such as the much-lauded movie *The Shape of Water* (2017) and the documentary *My Octopus Teacher* (2020). A distinction nevertheless has to be made between deep-sea monsters of mythical fame who relate to the human in threatening ways, reacting to disturbances or

⁴ Although I am using three short stories to define oceanic posthumanism in this article, I see no reason to think that novels do not also embody characteristics of oceanic posthumanism. Some recent novels have explored speculative fiction narratives set around seascapes, including novels by writers from the Global South such as the Nigerian American Nnedi Okorafor with *Lagoon* (2014) and the Caribbean writer Monique Roffey with *The Mermaid of Black Conch* (2020). A deep dive into the potential of oceanic posthumanism as seen in these works lies beyond the scope of this article but is something I hope to return to in a later exploration.

fiercely protecting their deep-sea ecosystems, and the amphibious posthuman who relates to the human beyond the emotion of fear. Thalassophobia (fear of the sea) appears primal for humans, manifesting in sea monster myths which are deeply pervasive across cultures — in line with Jungian philosophy, “the deep-sea monsters we create are archetypal images of repressed shadow elements in our collective psyche” (Jamieson et al., 2020: 798). In contrast, the posthuman tends to be less feared but more doubly Othered within waterscapes; initially tolerated only for its otherness or strangeness, and eventually rejected due to its assimilation to ‘normality’ being impossible. Neimanis’ concept of embodied figuration is useful when analysing such posthuman figures arising from, or belonging to waterscapes, where embodiment becomes liberating as much as it is restricting, in terms of forming bonds across land-water borders.

Thirdly, questions of land/culture and water/nature equivalences commonly arise when considering narratives characteristic of oceanic posthumanism. It is necessary to consider these equivalences on a case-by-case basis. In the following discussions, I consider the possibilities and dangers of such equivalences where they exist and show that the breakdown of boundaries is accompanied by strong undercurrents of climate change discourse. Where posthuman ontology and embodied figurations force such an equivalence, this equivalence between land/culture or water/nature transpires in line with the issue of climate crisis. Subtexts of climate anxiety in these contemporary stories must be read in the context of the very real threat of floods, hurricanes and tsunamis affecting the livelihood of coastal communities in South Asia, and across the Global South.

The ocean as historical archive is a useful methodology for approaching the problem of the climate crisis, as the Oceanic Humanities for the Global South website implies (Hofmeyr, 2018). Detailing public humanities projects that contain flood maps or study submerged cities, the website showcases uses of technology within the critical humanities to understand, record the impacts of, and help prevent natural catastrophes. These practical applications of technology to study the historical and geological archives of the ocean in the face of climate change are contemporaneous with emerging scholarly literatures on oceanic spaces and their literary value. In the three short stories within the scope of my own critical enquiry, each literary diegesis recognises the omnipotence of waterscapes. Regarding stories set around the Indian Ocean, Lavery notes that a recentring of fiction towards seascapes “shift conceptions of literary space” significantly (2021: 1). Lavery’s work within the larger field of oceanic humanities encapsulates her research on literary representations and the cultural implications of the ocean as a resource; engendering a new oceanic way of thinking, and a space where entire histories are formed.

Crucially, the short stories discussed within this article illustrate oceanic posthumanism in more than one type of waterscape. Farrukhi’s and Mondal’s stories are set around a sea — presumably the Indian Ocean — and Singh’s story takes place near a lake. All three stories evince a conscious sensibility towards the waterscapes as not just spaces to be navigated, but as precious resources appreciated for their vitality and permeable borders, not to mention the various stakeholders dependent on them. Kathleen D. Morrison’s term “[p]rovincializing the Anthropocene” (2018: 4) is crucial here, as the Indian Ocean, and its neighbouring water bodies are indigenous sources of sustenance, yet

have become subject to destructive changes in specific ways due to the climate crisis.⁵ Over decades, the monsoons and environmental changes have enabled a connectedness around the “Indian Ocean world” (a construct modelled on Wallerstein’s world-systems theory) that has allowed “coastal, island, and maritime communities” to thrive and survive (Lavery, 2021: 2). Instead of relying on Eurocentric history, studying fiction surrounding the Indian Ocean and other local waterscapes allows access to provincialized histories and stories of South Asia.

The emergence of postcolonial literatures has paved the way for different conceptions of modernity that recognise the hybridity brought about by colonialism. In other words, postcolonial scholarship has changed the ways in which modernity has been perceived outside the West. In her book, Lavery studies the works of Joseph Conrad, Amitav Ghosh, Abdulrazak Gurnah, and Lindsey Collen whilst employing Isabel Hofmeyr’s conceptualisation of the Indian Ocean as a site of alternative modernities (2021: ix). The concept of alternative modernities — and related concepts, such as multiple modernities, and postcolonial modernities — is defined in terms of appropriating global cultural forms and global practices to local practices and customs via processes of “appropriation, adaptation and transformation” (Ashcroft, 2014: 6). Alternative modernities imply that Western modernity needs to be situated in the West. The idea of the Indian Ocean being a site of alternative modernity therefore attends to not just the postcolonial perspective but also opens the possibility of applying a range of perspectives to other waterscapes as well. Thus, a posthumanist reading of South Asian speculative fiction which depicts waterscapes as

sites of alternative modernity is apposite and in order.

Except That the Sea Had Gone

In Asif Aslam Farrukhi’s story “Stealing the Sea” (originally published in Urdu in 2011, as “Samandar ki Chori”), the sea disappears overnight, shocking the citizens of a coastal city. Hailing from Farrukhabad but having lived in Karachi most of his life, Farrukhi greatly admired the area, and was inspired to write “Samandar ki Chori” during a walk along Seaview Beach in Karachi (Salman, 2020: online). Trained as a physician, Farrukhi had literary influences in his own family, with his father and uncle being writers (Salman, 2020). His family had migrated from an ancestral home in Fatehgarh-Farrukhabad with its Mughal and British histories to the coastal city of Karachi after the India-Pakistan Partition in 1947 (Farooqi, 2020: online). Farrukhi was a “modern-day literary giant” in the Urdu literary scene writing in and translating to English, and he even co-founded the Karachi Literary Festival (Salman, 2020). In this particular short story, Farrukhi’s imagining of the absence of the sea allows for a thorough observation of the sequence of events that follow.

After the sea vanishes overnight, the citizens are too busy with their routines to note that the sea is missing and to mourn its absence. Where the sea once was, there is only a “huge crater,” but joggers, milkmen, and pedlars continue to go about their business (17). The absence of the sea is repeatedly iterated to indicate the central premise, namely a sense of aporia throughout which the seascape nevertheless survives to mourn the monumental loss. These repeated iterations occur thus: “[t]

⁵ See Chakrabarty (2000) for a study of the limits of Western thinking when it comes to addressing the problems of the Anthropocene — which Chakrabarty argues were brought about by long-term European colonial capitalism.

he sea was not where it should have been” (18), “[n]o one could see the sea” (18), “the sea had gone” (20), “[o]nly drops were left, but no sea” (28). With the sea gone, the seascape is merely a spread of sand that extends across the crater-shaped land, smelling of dead fishes. Around this new bizarre seascape, the city’s citizens slowly awake to the absence of the water, and come to terms with the implications, ranging from ecological repercussions, to economic loss, and political turmoil. The absence of the sea is additionally marked by a sense of mourning, including evoking memories of the sea, and memorializing it with poetry (23-24). Yet, it is ironically the absence of the sea that makes the citizens more present, and aware of the seascape that survives.

The concept of alternative modernities can be used to shed light on what transpires among the citizens around the surviving seascape. The reasons for the disappearance of the sea are much debated in the story; as the title implies, the sea is thought to have been “stolen” and the theft impacts the whole city. The reactions to this ‘theft’ occur across different professional discourses, illustrating that postcolonial modernity has permeated the coastal city of Karachi that Farrukhi so loves. A retired bureaucrat, an activist, a lawyer and a teacher all respond to the disappearance of the sea in stereotypical ways. The bureaucrat talks about money and land grabbing, pointing out that the “sea belonged to the whole city” (21). The impact on the wildlife and the mangroves is of prime concern to the activist, who recommends a “peace march” (22). The lawyer recommends filing a Freedom of Information Request against the person who presumably stole the sea, while the teacher suggests that they determine the true “extent of the loss first” (22). These varied reactions are not simply humorous elements, but indicative of thriving postcolonial modernity,

and surviving colonial structures of bureaucracy and the legal system. The disappearance of the sea is symbolic of the city “being sold to speculators and real-estate developers” (Ali, 2021: online). Farrukhi portrays postcolonial modernity via these professional reactions to an event with no precedent which puzzles everyone. At the same time, he manages to capture the local charm of Karachi, conveying the concern of the city dwellers despite their professional filters.

The ecological repercussions that the activist ruminates on might lead readers to assume that ecological reasons have indeed caused the disappearance of the sea. The “fine ecological balance” between the environment and humans is so delicate that if “one goes, the other will not survive either” (21). Patently, the breakdown of land/water borders that happens with the disappearance of the sea threatens ecological balance. Some citizens also speculate that the catastrophe could indicate a bigger problem such as an “oil spill, an ecological disaster, a local effect, a nuclear holocaust...” (19). The traditional procession of mourning floats that used to be sailed to the sea now have nowhere to go (28), and the sea was also an outlet for humans, the site of family picnics, romantic dalliances, and recreational activities: “[t]he sea used to absorb a lot” (26). Ahead of its time, Farrukhi’s story brings climate anxiety in the Capitalocene to the surface, via narrating a near mythical disappearance which reveals that this particular omnipresent aspect of the landscape held together a community with its economy, set of cultural practices and daily activities. The sea’s sudden disappearance not only triggers latent fears related to ecological imbalance but has also significantly unsettled community dynamics.

The blurring of land/water borders — or rather, the complete vanishing of the sea and the

taking over of the land — sustains focus on the city that remains. A retired bureaucrat reminds people that the city needs “open areas and picnic resorts badly,” a realization specifically brought about by the catastrophe (21). He also opines that the sea belonged to the whole city and not to any particular class of people. The idea that the sea belongs to a city, to a people, is however reversed at the end of the story when the sea remains gone: “the people of the sea will see that the city has been stolen” (29). The people who were denizens of the city, who made up the coastal community, are now people of the sea, and it is the city which has effectively been stolen. As such, the city now belongs to those who would buy it as a novelty, a coastal city that has been drained of water, and who proceeds to advertise it with imagery “showing receding water, and a twinkling city rising from the sand” (29). The disappearance of the sea has become a selling point for real estate. Thus, the city is in turn stolen from the people who, after mourning and memorializing the sea, have become people of the sea.

Towards the end of the story, the catastrophic consequences of the unprecedented disappearance are described vividly:

The sea breeze did not blow despite the day’s heat. It would have, if there had been a sea. Humidity had engulfed the city as if someone had inverted a hot, sticky glass jar over it. By the evening, the smell was spreading all over the city. Fish and octopuses were seen strewn on the footpath. Seabirds sat on the electric poles with puffed wings, tired of flying like drenched crows in the rain. (29).

These details are reminiscent of reports from places that have weathered natural disasters. The references to dead fishes, octopuses, and tired seabirds shows how the

disappearance has had tragic consequences for the wildlife, an aspect of the story crucial to any posthuman perspective which seeks to probe the boundaries between the human and the animal. The ending of the story likewise indicates that the death of animals — fishes, octopuses and other kin — which has been brought about by the disappearance of the sea happens in tandem with the slow dissipation of humanity, or the failure of the coastal community, manifesting an unparalleled collective loss for humans and their companion kin. It is not just the wildlife such as “fish... prawns” (27), but rather the community overall that suffers from the absence of the sea; the whole city suffers. When the city is stolen, the stories of the people are also gone and, without the sea, the inescapable question becomes “[w]here will anybody be” (29). Appropriately, the story ends with the phrase “a camel owner is crying” (29). Within the diegetic world, and perhaps even outside it, the sea owns humans and the city, as opposed to the converse.

The Surf Song

Mimi Mondal’s short story “The Sea Sings at Night” is about a woman in Mumbai who wakes up with the recognition that her girlfriend Matsa — who hails from among the sea folk — feels trapped by her newfound life on land. Mondal is a contemporary Dalit science fiction and fantasy writer and was the first Indian to be nominated for the Hugo Award. According to Mondal, many contemporary Indian speculative fiction writers are not just ripping off Western science fiction, or recycling mythological tales, but instead writing “fresh, innovative stories” (2018b: online). For her, SFF has always been a political genre, and she writes with a recognition that her Dalit ancestry seems to inadvertently “set off some triggers”

(Mondal, 2018a: online). She points out that she exists in “a halfway space between” those speculative fiction writers from various other disenfranchised minorities, and Dalit writers writing in genres other than speculative fiction (Worra, 2017). With this particular story being about not just the dénouement of a relationship, but also about the breakdown of boundaries between land and the sea, Mondal’s unique liminal position in the contemporary Indian speculative fiction scene becomes particularly relevant.

The story’s secondary protagonist Matsa is compelling because she straddles two worlds, encouraging at least two readings of her character that work in the context of the story. To the Western reader unfamiliar with the context of Mondal’s writing, Matsa might be read as a mermaid-like figure. The mention of singing in the story’s title alongside Matsa’s fishy nature — including her devouring large quantities of seafood in the narrator’s kitchen — add to the likelihood of her being read as a mermaid. Many scholarly works pertaining to mermaids have been produced, including readings of agency, sexuality, and mythological imagination, whilst mermaid characters in popular culture and literature range from sirens to Disney princesses.⁶ Matsa herself is most likely named after the Sanskrit word for fish [matsya], and she is set apart by her identity being defined in relation to the sea. As Melody Jue proposes, the introduction of a character from a different habitat in oceanic fictions allows the reader to tune in to “normative habits of orientation within a particular environment” (2020: 7). Hence, conceptual displacement, modelled on Philip K. Dick’s term conceptual

dislocation, is defined by Jue as a “method of dislocating terrestrially nurtured thought into the ocean, a process that may involve physical immersion, technically mediated immersion, and speculative immersion through fiction, film, digital media, and the arts” (2020: 7). A reader’s terrestrially nurtured thought is here dislocated by way of Matsa’s character, and this immersion effectively brings out the strangeness of having a fishy woman in one’s bed. Ultimately, readers are compelled to consider the relational nature of habits and habitats’ character.

A second plausible reading interprets Matsa’s Otherness as representative of a Dalit woman’s caste identity. Matsa is uncomfortable in the narrator’s apartment; her habitat is the sea, and land becomes a place where she is “hungry, panicked, trapped” (36). Furthermore, Matsa cries in her language with a “guttural cadence” that sounds like “surf song” (36). Distinctions in both native habitat and language establish Matsa’s character as the Other. The narrator is not one of the sea folks, and at best only seems politely interested and curious enough to explore a relationship with one. This attitude appears common; the narrator observes that the guy who brings lunch for her at the office might be “sea fauna,” and her friend Sanjoy uses the phrase “sea types” to refer to those like Matsa (38, 37). Later, when the narrator realises that there is no point continuing the “forced assimilation,” she drives Matsa to the sea, and tells her to give her regards to her folks after having supposedly tried her best (38). It is not hard to imagine that the forced assimilation that the narrator admits to could be the assimilation of a Dalit woman into a Savarna — ‘upper caste’ — environment. Mondal consistently

⁶ For the origins of mermaid-lore in relation to Ancient Greek literature, see Mustard (1908). For an account of how mermaids have formerly comprised a feminine symbol of sexuality in popular media and film, see Bell et al. (1995). For a more up to date understanding of how mermaids have stood for an other-than-human self, evolving from mythical origins towards a figure integral to human meaning-making, see Robertson (2014).

portrays the narrator's seaside apartment as an uncomfortable, distressing space for Matsa, yet soon after the narrator closes the window overlooking the sea, wanting to close her space off entirely, the sea encroaches onto the bed that Matsa has recently vacated. In a pervasive act of justice that is simultaneously personal, political, and environmental, the land-sea demarcation in the story fails. Characteristics of oceanic posthumanism pervade this breakdown of borders between the land and the sea, and settle upon the amphibiousness of Matsa's character.

To what extent then, does an interpretation of Matsa as an analogue for a Dalit woman speculatively explore the desired ends of contemporary caste politics? It certainly does not do so in obvious terms, as it would in a realist story; here the mode of speculative fiction both limits and assists the expression of political perspectives. Consider Mondal's portrayal of Matsa as inseparable from the sea. Does it help the cause of caste emancipation to portray a Dalit woman being uncomfortable and unable to cope in Savarna space? It is certainly interesting to think of space in speculative fiction serving further political ends. In the extreme, space inside narratives can be used so effectively as to shape dystopian landscapes that exert authoritarian control, one example being the cityscape in Prayaag Akbar's dystopian novel *Leila* (2017) where the Purity One walled sector and inaccessibly built flyroads maintain strict class divisions and ideals of caste purity (Dawson Varughese, 2021: 1045). Antithetically, it could be argued that assimilating into the narrator's living space and conforming to Savarna ideals is a betrayal of the Dalit identity, and a renunciation of the surf song. Hence, naturalizing caste demarcations via the parallel of a land-sea divide and showing the failure of these divides as the sea rushes on to the land becomes a powerful means of

representing caste politics in Mondal's story. The ending of the story suggests that what can replace Savarna-initiated forced assimilation is a rush of intercultural excess, with the sea in the story representing memories, grief, or alterity that cannot be resisted. The point here, however, is that the sea itself is an active agent, a habitat alive with purpose, and more importantly, home to the "ethereal" and "wild, strange, free" character of Matsa (37). In the end, it is this untamed agency of the sea that the narrator challenges, shutting the window and desperately trying to cling onto land.

The breakdown of the relationship between the narrator and Matsa invites a corresponding breakdown of land-sea borders. The embodied figuration of Matsa's character is rejected in accordance with territorial norms, triggering a response from the seascape. Even before Matsa leaves, her discomfort had turned her half of the bed in the apartment "into the sea" (36). This is too much for the narrator. She wants to stop the midnight madness, but laments that with half of Mumbai "reclaimed from the sea" the city is teeming with sea fauna anyway (36). The undercurrents of climate anxiety in the story, from the mention of reclaimed coastal land, to the sense of grief after the sea rushes in to claim it back, are strong. The references to the sea folk — those "hunting for lesser sea fauna" and selling them, and others who "could also be the autowalla" or "could be the guy furiously writing programs in a cubicle" — betray upper caste snobbery and xenophobia (36). The story's overriding tone is one of distrust and fear, this fear crystallizing around the sea's reclamation of what has been claimed from the seafolk, some of whom are now functioning capably within the confines of territorial norms. Matsa's character signifies the failure of trying to conform to these assimilationist norms, as is evidenced by her "thrashing and struggling to breathe in our little

flat open to the sea” (36). The sea’s response — or reclamation of the land — therefore becomes politically significant, environmentally relevant, and tinged with private grief:

I turn to the space next to me... and in the light of the full moon, I see your half of the bed has turned into the sea. The silvery water stretches all the way to the horizon, rippling, dancing, but in that vast, empty stretch, there is not a sign of you. I lie curled up by the seaside and weep. (39)

With her dripping long hair and surf song, Matsa embodies the sea itself. Now, the sea stretches towards the horizon with Matsa nowhere to be seen, in turn indicating a rejection of the narrator by the seascape. Matsa’s absence also emphasises the omniscience of the element over the individual, and of waterscape over watery embodiment. It is unclear whether the narrator is grieving the loss of Matsa, or the invasion of the silvery water turning the bed into the seaside. Given that the seafolk are defined in terms of proximity to the sea, it could even be said that the narrator is, by proximity to the sea, now closer to being one of them than before.

On Thirsts and Lakes

Vandana Singh’s “A Speculative Manifesto” specifies “wonder” as the principal emotion she intends to generate through her writing (2020a: 197). In her 2008 short story “Thirst,” the

young female protagonist Susheela experiences a pull towards her local lake, transforms into a water-snake, is bound by a family curse (vaguely reminiscent of the Indian myth of *nagins*, or half-snake, half-woman beings) and ends up killing the intrusive gardener who makes advances towards her (Singh, 2020b: 107). The story has an ambiguous ending, as Susheela returns as a human to her husband’s house following sexual exploits in the lake with another snake.⁷ The lake functions as an omnipotent space in the diegetic world; it witnesses Susheela’s posthuman transformation and becomes an agent of oceanic posthumanism by facilitating her immersive experience. The waterscape of the lake is both the site where the family curse manifests, and the place that pulls Susheela towards the possibility of pleasure and away from her stifling married life.

Throughout Singh’s story, the binary between species breaks down. The human and the snake are shown as one and the same person, with the same consciousness; Susheela remembers herself as the snake, and the snake vaguely remembers herself as human.⁸ The title of the story is also a direct reference to Susheela’s mentality; she is pulled towards a thirst for transformation and a literal thirst for water, which she associates with the memories of her grandmother who disappeared during a flood (100). Her name means ‘good behaviour/habits’, a namesake which she carries as a burden. When she wakes up at the beginning of the story, “her name came to her — Susheela — and with it the full weight of her misery returned” (90).

⁷ In the Western mythical imagination — fueled by Biblical imageries of the snake as a tempting figure that leads Eve astray — snakes are associated with evil and danger. Contrastingly, the figure of the *nagin* as half-woman and half-snake is more morally complex in its originary cultures than Singh’s story suggests.

⁸ For an evocative parallel, see the videopoem “Philosophy in the Wild” by Bogna Konoir and Yvette Granata, which explores the possibilities of an interspecies alliance between woman and snake, the dynamic carrying heavy symbolism from the Judeo-Christian tradition. The epistemological exchange here, and the motto of the work — “evennement, not enlightenment” — points to interesting ways in which feminist discourse has reclaimed and rethought the moral connotations associated with body, knowledge, and serpents.

The expectation of good behaviour therefore positions her thirst as aberrant, something akin to a rebellious angst to break social norms, an intergenerational feminist urge and the will to defy familial expectations.

“Thirst” can subsequently be read as an ecological commentary about protecting local water bodies and their inhabiting creatures. Susheela’s characterisation depicts an immersive experience of going underwater and experiencing a transformation that then changes the liminal self. With this transformation, the ecological angle sharpens. The story clearly has an underlying ecofeminist agenda, hinting at the bond between women and nature, whilst depicting the taming and exploiting of one being tied to the abuse of the other. The only reference to religion in the story concerns the worship of snakes; the folklore figure of the *nagin* arises, associating the waterscape of the lake with the *femme fatale* posthuman figure. Importantly, the *nagin* is not typically portrayed as a friendly being in folklore. Hence, in the story, the snake/woman is a killer, with a hint of misandry in the act of killing the gardener. Haraway’s notion of posthuman “pleasure in the confusion of boundaries” (2017: 307) is relevant here, in describing an inter-species play of emotion and sexuality, where human sensibilities are framed using myth, instead of technology. This challenges Haraway’s notion that only biological and technological breakthroughs can blur species boundaries in order to create posthumans; mythical inter-species beings such as *nagins* imply alternate posthuman imaginations drawing from local folklore in order to tell ecofeminist stories.

The transformation of the human body is described in the story with a feeling of terror, but also as culminating in meeting a community of snakes, experiencing each other’s thoughts and memories. The snake that is Susheela couples

with a male cobra in a sensual watery episode, markedly different from the “barren” life that she knows as a human (105). She becomes suddenly aware that she was conceived in a similar way, that her mother and grandmother had experienced the same union. Soon after, she transforms to her human form, which suddenly feels “strange, awkward” after the lightness of being a snake (106). It appears that her repressed sexuality is coming to the fore in a watery, inter-species coupling that is described as an “alien” experience (104). Here, oceanic posthumanism brings a narrative of repression to the fore, suggesting a method for finding pleasure in metamorphosis and coupling which possibly facilitates species propagation, with the waterscape being the fertile ground for such pleasantly irreverent possibilities. Considering the continued survival of local ecologies and the murder of the gardener (a figure who imposes and maintains human order on local ecologies) the story neatly captures an ecofeminist sentiment without drowning in the wateriness of itself.

Conclusion

“Watery embodiment” challenges “three related humanist understandings of corporeality,” according to Neimanis, these being discrete individualism, anthropocentrism and phallogocentrism (2017: 3). In all three of the short stories discussed in this article, individualist notions are challenged, and a system set up under anthropocentric assumptions is overturned by posthuman feminist embodied figurations. This work happens around waterscapes that act variably as economic and political resources, habitats, and sites of personal transformation. If posthumanism advocates for an expansive sense of the human, then watery embodiment

also makes a case for a “more expansive sense of ‘we’” (Neimanis, 2017: 12). With this understanding, this article has broadly made three claims. Firstly, it has shown that waterscapes in speculative fiction function as sites of liminality, with boundary crossings happening across their borders, and reshaping embodied posthuman figurations themselves. Secondly, posthuman transformations, such as in Singh’s story, can occur to make an ecological statement not forgoing the ecofeminist consciousness that drives local mythical imaginations. Thirdly, the seascape in its sheer force acts to shape entire cities, local wildlife, and economies in a questioning of capitalism, caste, and interpersonal relationships bound together with its own fate.

Oceanic posthumanism acknowledges the broken and reshaped boundaries between land and water in these stories, and recognises the watery embodiment in some representations of posthuman subjectivities. These representative stories advance ecological sentiments or betray climate anxiety aptly and appropriately, considering the contexts of their origin. At the same time, they are not devoid of hope, with the liminal existences of embodied figurations such as Matsa and Susheela exerting agency to extricate themselves from oppressive situations, with similar agency exerted by the waterscapes of the stories. Thus, when considered from a posthumanist perspective, waterscapes in fiction can provide exciting insights into how co-existence is possible without losing sight of our dependence on the provincial and the oceanic for survival.

Works Cited

- AKBAR, Prayaag (2017). *Leila*. London: Simon & Schuster.
- ALI, Kamran Asdar (7 February 2021). “My Days Are Not Passing: Remembering Asif Aslam Farrukhi,” *The News on Sunday*. <https://www.thenews.com.pk/tns/detail/785533-my-days-are-not-passing> (Access 31 January 2023).
- ASHCROFT, Bill (2014). “Postcolonial Modernities,” *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 1: 3-26.
- BELL, Elizabeth, Lynda HAAS & Laura SELLS (1995). “Walt’s in the Movies,” Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1-17.
- BRAIDOTTI, Rosi (2017). “Four Theses on Posthuman Feminism,” Richard Grusin (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 21-48.
- BRAIDOTTI, Rosi (2019). “A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities,” *Theory, Culture & Society*, 36.6: 31-61.
- CASTREE, Noel & Catherine NASH (2006). “Posthuman Geographies,” *Social & Cultural Geography*, 7.4: 501-504.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- DAWSON VARUGHESE, E. (2021). “Post-Millennial Indian Dystopian Fiction: A Developing Canon of Precarity, (Im)purity and Ideas of India(nness),” *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 44.6: 1041-1055.
- DOLAN, A. H. & I. J. WALKER (2006). “Understanding Vulnerability of Coastal Communities to Climate Change Related Risks,” *Journal of Coastal Research*, 39: 1316-1323.
- FAROOQI, Mehr Afshan (31 July 2020). “In Memoriam: Asif Aslam Farrukhi,” *The Punch Magazine*. <https://thepunchmagazine>.

- [com/the-byword/non-fiction/in-memoriam-asif-aslam-farrukhi](https://www.oceanichumanities.com/the-byword/non-fiction/in-memoriam-asif-aslam-farrukhi) (Access 21 February 2023).
- FARRUKHI, Asif Aslam (2011, 2021). "Stealing the Sea," Syed Saeed Naqvi (trans.), T. K. Saint (ed.), *New Horizons: The Gollancz Book of South Asian Science Fiction*. London: Gollancz, 17-29.
- HARAWAY, Donna (1985, 2017). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," Rob Lathan (ed.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury, 306-329.
- HERBRECHTER, Stefan (2013). *Posthumanism: A Critical Analysis*. New York: Bloomsbury.
- HOFMEYR, Isabel & Charne LAVERY (27 May 2018). *Oceanic Humanities for the Global South*. <https://www.oceanichumanities.com/> (Access 24 February 2023).
- JAMIESON, Alan J., Glenn SINGLEMAN, Thomas D. LINLEY & Susan CASEY (2020). "Fear and Loathing of the Deep Ocean: Why Don't People Care About the Deep Sea?" *ICES Journal of Marine Science*, 78.3: 797-809.
- JUE, Melody (2020). *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham: Duke University Press.
- LAVERY, Charne (2021). *Writing Ocean Worlds: Indian Ocean Fiction in English*. Cham: Palgrave Macmillan.
- MONDAL, Mimi (10 May 2018a). "FAQ" *Mimi Mondal on WordPress*. <https://mimimondal.com/faq/> (Access 21 February 2023).
- MONDAL, Mimi (11 April 2018b). "Indian Science Fiction Writers Are Better Known to White Readers than Indian Ones," *The Print*. <https://theprint.in/opinion/indian-science-fiction-writers-are-better-known-to-white-readers-than-indian-ones-mimi-mondal/48543/> (Access 21 February 2023).
- MONDAL, Mimi (2019, 2021). "The Sea Sings at Night," T. K. Saint (ed.), *New Horizons: The Gollancz Book of South Asian Science Fiction*. London: Gollancz, 36-39.
- MORRISON, Kathleen D. (2018). "Provincializing the Anthropocene: Eurocentrism in the Earth System," Gunnell Cederlöf and Mahesh Rangarajan (eds.), *At Nature's Edge: The Global Present and Long-Term History*. New Delhi: Oxford University Press.
- MUSTARD, Wilfred P. (1908). "Siren-Mermaid," *Modern Language Notes*, 23.1: 21-24.
- NEIMANIS, Astrida (2017). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury.
- OKORAFOR, Nnedi (2014). *Lagoon*. London: Hodder & Stoughton.
- OPPERMANN, Serpil (2019). "Storied Seas and Living Metaphors in the Blue Humanities," *Configurations*, 27.4: 443-461.
- PADMANABHAN, Manjula (2019, 2021). "Foreword: Spice-Ship to Infinity," T. K. Saint (ed.), *New Horizons: The Gollancz Book of South Asian Science Fiction*. London: Gollancz, IX-XII.
- RABBANI, Golam, A. Atiq RAHMAN & Nazria ISLAM (2010). "Climate Change and Sea Level Rise: Issues and Challenges for Coastal Communities in the Indian Ocean Region," David Michel & Amit Pandya (eds.), *Coastal Zones and Climate Change*. Washington: Stimson, 17-30.
- ROBERTSON, Venetia Laura Delano (2014). "Where Skin Meets Fin: The Mermaid as Myth, Monster and Other-Than-Human Identity," *Journal for the Academic Study of Religion*, 26.3: 303-323.
- ROFFEY, Monique (2020). *The Mermaid of Black Conch*. Leeds: Peepal Tree Press.

SALMAN, Peerzada (2 June 2020). "Writer Asif Farrukhi Passes Away," *DAWN*. <https://www.dawn.com/news/1560693> (Access 24 February 2023).

SHILDRICK, Margrit (1996). "Posthumanism and the Monstrous Body," *Body & Society*, 2.1: 1-15.

SINGH, Vandana (2008, 2020a). "A Speculative Manifesto," *The Woman Who Thought She Was a Planet and Other Stories*. Gurgaon: Penguin, 196-199.

SINGH, Vandana (2008, 2020b). "Thirst," *The Woman Who Thought She Was a Planet and Other Stories*. Gurgaon: Penguin, 90-108.

WOLFE, Cary (2010). *What is Posthumanism?* London: University of Minnesota Press.

WORRA, Bryan Thao (9 October 2017). "Dalit Roots and Diverse Verse: An Interview with Mimi Mondal," *SPECPO*. <https://specpo.wordpress.com/2017/10/09/dalit-roots-and-diverse-verse-an-interview-with-mimi-mondal/> (Access 24 February 2023).

Audiovisual Works

The Shape of Water. Directed by Guillermo Del Toro. Fox Searchlight, 2017.

My Octopus Teacher. Directed by Pippa Ehrlich & James Reed. Off the Fence & The Sea Change Project, 2020.

Philosophy in the Wild (Against Speculative Sufficiency!) Directed by Yvette Granata and Bogna Konior. Tuning Speculation IV, 2016.

She Has Gone to Seed: The Ecofeminist Landscape in Richard Powers' *The Overstory*

KAYLA KRUSE WEST
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

Abstract: Patricia Westerford prefers to talk to trees. In fact, as a child, her favourite stories were the ones where the people turned into trees. To Patricia, trees speak her language. They speak a language of escape and freedom from the boundaries of human-centered language. In *The Overstory*, Richard Powers suggests that the relationship between nature and humanity, while broken, is repairable by learning a new language of communication. Powers grounds this conversation with a specific character — Dr. Patricia Westerford, a dendrologist with a hearing disability — and her discoveries about communication among trees. Plant Patty becomes a bridge between a world that we think we know and reality. However, as the text suggests, we know very little. This article focuses on specific moments where Patricia transforms her communicative practices with nature in order to free herself from the confines of patriarchal scientific inquiry. The sentient nature of trees decenters the experience of the characters and places them in a landscape where they are subordinate to natural spaces. Drawing on interdisciplinary research in ecofeminism,

rhetoric, and philosophy, this article argues that such transformation alters the hierarchy to create a post-anthropocentric landscape.

Keywords: ecofeminism, speculative fiction, feminism, ecoliterature, rhetoric

“Man is the symbol-using (symbol-making, symbol-misusing) animal inventor of the negative (or moralized by the negative) separated from his natural condition by instruments of his own making goaded by the spirit of hierarchy (or moved by the sense of order) and rotten with perfection.”

(Burke, 1964: 507)

Beneath the tree, there are roots. We draw upon this root system as a metaphor for place — a place we claim as our own. And while the roots are an extension of the tree, they are also subject to the underneath, the soil they sink into, and most importantly, the fungi that keep them alive. We are beginning to accept that trees

speak. They communicate needs and remind us of our own inability to work together. The stories of trees shape our interpretations of earth and air, but they also tell stories of our own behaviour and miscommunication. Current environmental and literary scholarship reveres the tree for the stories it inspires. The tree has memories, histories, and a direct spiritual connection to the human race, the undeserving interpreters. The works of Suzanne Simard and Peter Wohlleben compellingly argue for the complexities and resilience of these systems, yet the tree is only able to communicate because of the fungi that inhabit it.

Trees themselves are elevated, looming over the landscape and pointing upward, very much like our own aspirations and metaphors; meanwhile concealed in their shade is the underground network upon which our great trees rest, both metaphorically and literally. As Merlin Sheldrake reminds his readers, “our perceptions work in large part by expectation” (2021: 14) and our inability to make new associations with the natural world seem to have elevated the tree in the hierarchy of our appreciation despite the other flora that keep it alive. It is in this vein that Richard Powers’ novel *The Overstory* articulates the tension between fungi and tree; in doing so, he dismantles conventional interpretations of dominance in the forest system. As the protagonist Dr. Patricia Westerford (Patty) makes clear, the search for dominance relies on inherently masculine principles and is therefore inaccessible to those who subscribe to feminine practices of research and interpretation. The tree, in this sense, allegorises a conventionally masculine interpretation of landscapes, ignoring the network creators existing underground.

Thus, the fungal-arboreal network creates a new landscape that is only possible through dismantling hierarchies of nature and structure.

While this landscape already functions, it does so in the shadows of recognition. This mutualistic system of mushrooms — those that rely on collaboration to serve the needs of the forest — comprise a feminine speculative landscape. Landscapes are speculative when they are not recognized or wilfully ignored; as Susan Griffin notes, when man conquered land he came to know the land through domination and “because of his knowledge, this land is forever changed” (1980: 48). While the work of many ecofeminists has accurately resisted essentialist perspectives of women’s relationship to the earth, the basic tenets of feminism deal with the importance of relationships. Drawing on the work of feminist writers such as Ana Tsing, Cara Daggett, and Sylvia Plath, there is precedent for discussing the mushroom’s ability to reshape the movement of all bodies into a system that favours reciprocity rather than domination.

While there are complex and competing definitions of ecofeminism, the focus of this argument is informed most specifically by the work of Val Plumwood. For Plumwood, ecofeminism seeks to disrupt dualisms that exist in western thought, the most obvious being those that suggest the subservience of both women and nature (1997: 43). Movements beyond dualisms require transformation, not only of perspective, but also of labor, space, and even energy. Within *The Overstory*, Patty provides a bridge between the seen and unseen, the masculine and the feminine. This bridging quality is clear in Patty’s scientific method and her ostracization from a male-dominated scientific community. Her subsequent suicide attempts force a transformation for Patty. In this sense, the spores of the mushroom function as seeds that encapsulate Patty’s memories of oppression. Not only are the seeds embedded with that feminine power,

but it is the mycorrhizal network that makes Patty's transformation possible. Furthermore, reshaping these relationships creates space for trans-species communication with an emphasis on listening rather than speaking. As a result, Powers' text embraces alternative ecofeminist interpretations of natural spaces, forces transformation, and suggests that movements from anthropocentrism towards biocentrism enclose the only viable future landscape.

Plant Patty

This ecofeminist ethos is foremost evident in Powers' characterisation of one of the novel's principal protagonists. From childhood, Patricia Westerford has been ostracized for her differences. She is born with a hearing impairment that not only limits her ability to listen, but also to speak clearly. Although she is eventually fitted with technology to help her hear, she has at this point already been shaped by silence. Although Patty herself does not, others take issue with her struggles, and hence, as her story begins there is a consistent separation between Patty and the other human beings she encounters. Human being is a significant term here, and as the novel progresses, since Patty ascribes personhood to more than human entities. While she is bullied by her schoolmates for how she looks and speaks, she feels that "acorn people are so much more forgiving" (Powers, 2019: 142). Patty constructs beings made of twigs, leaves, and other natural elements into the confidants and schoolmates of her childhood. When they break or begin to disintegrate, she buries them in the garden so that they can transform into something new. Fittingly, Ovid's prototypical story of transformation becomes the motivation for Patty's movements through life. At the outset of her story, Patty fervently believes that

transforming into something new is always a possibility for herself too.

Much of Patty's education takes place at the hands of her father — an agriculture extension agent — during his journeys through a post-war landscape. In conjunction with the education on trees that her father provides, Patty is further tied to the stories in Ovid's poem:

The stories are odd and fluid, as old as humankind. They're somehow familiar, as if she were born knowing them. The fables seem to be less about people turning into other living things than about other living things somehow reabsorbing, at the moment of greatest danger, the wildness inside people that never really went away. By now, Patricia's body is well along its own tortured metamorphosis into something she in no way wants. The new flare to her chest and hips, the start of a patch between her legs turns her, too, halfway into a more ancient beast (147).

In particular, Patty notes the ability of Ovid's characters to move through and beyond their form. These stories subsequently allow her to access a part of herself that is unbound, and this is how she redefines metamorphosis; it is less about moving from one fixed form to another, and instead about finding a way to live without boundaries. However, there is a marked distinction for Patty. She cannot transform herself, as she is bound by the limits of her human, female form. It is solely her moment of puberty that turns her not into a wildness "that never really went away," and instead into a "more ancient beast."

Her educational journey is also notable. Since she is an outcast from the start, her father notes that the time he spends with her will be the best education she can receive. Powers

subsequently creates a touching narrative of father-daughter relationships through Patty's childhood as she accompanies him while he works and teaches her the scientific names of flora and fauna. She benefits from his scientific knowledge while also immersing herself in the natural spaces. While this alternative educational journey is primarily presented as a hopeful escape from a childhood of mockery, it also situates her knowledge via layers of removal from human community, and filters it through her father's own ecological lens. Her father's interest clearly evidences a thoroughgoing care for his daughter, but this same notion of care ultimately limits Patty's experience of transformation. There is a marked difference between her father's willingness to teach her rigid disciplinary nomenclatures and the continued return to the wildness evoked by the fables of Ovid. Such a transformation is inaccessible to her father, drawing upon a pervasive tension in the episteme of naturalism; whether scientific or experiential knowledge leads to the most complete understanding of natural spaces. When Patty's father gifted her Ovid's *Metamorphoses*, he inadvertently reinscribed that same tension across Patty's future.

As Patty matures, her only companions are her father and her acorn friends. She decides to attend college and study trees, certain that her unique perspective will be valued, yet even in the erudite space of academia she does not find her place. Her female roommates do not find her potted plant collection odd in itself, but they openly scoff at her insistence on labelling each species. Nevertheless, Patty herself cannot access a completely scientific understanding of her plants, since she insists on naming even plants that are solely decorative. As she moves to graduate school, she becomes enthralled with pursuing the story of trees within laboratory

work. For a moment, Patty rests satisfied in the world of academia, certain she has found her place. It is not until she encounters the limits of scientific knowledge that she returns to a place of loneliness. While in forestry school, she notices that all of her male fellow graduate students are insistent on increasing production in an efficiency-oriented manner that holds no regard for the complexities of tree systems. Despite these revelations, she mistakenly believes that if she continues to follow her own path of enquiry, then others will see the error of their ways.

At first, Patty's divergent research is motivated by her gut feeling that trees communicate; her reliance on this element of intuition fast becomes a characteristic that separates her from her peers. She is certain "on no evidence whatsoever that trees are social creatures," and that "motionless things that grow in mass mixed communities must have evolved ways to synchronize with one another" (153-154). Her advisor insists that the trajectory of her dissertation is a waste of time, but she persists regardless. With some luck and a lot of patience, Patty eventually succeeds and becomes Dr. Westerford. As a result of having followed her own path, her dissertation formulates a significant, but easily ignored revelation about tulips. In the hopes that she can now begin working undisturbed by anthropocentric pressures, she further pursues teaching and research, proceeding to both make her most significant discovery, and precipitate her removal from the scientific community. Based on a series of trials conducted over the course of several seasons, she is able to prove not only that trees communicate, but also that they function as a community. Knowing her work will be heavily scrutinized, she writes up the report in the sobering, scientific language accepted in her field. She makes no mention of

the sentient nature of the trees except for one word, “community” (158). The article is picked up and published by a prominent journal, and she is asked to speak at a conference. However, right before this invited speech a response to her article by a group of leading male scientists is published, which mocks and demeans her discovery. These scientists insist that “her methods are flawed and her statistics problematic,” and that “*Patricia Westerford displays an almost embarrassing misunderstanding of the units of natural selection*” (159). After these critics, who pointedly leave the ‘Dr.’ out of her name, question her work, so does the scientific community. Her teaching position is not renewed, and she is laughed out of academia as the woman who “*thinks that trees are intelligent*” (160).

Rotten with Perfection

Citing a passage from *The Overstory* in an interview, Powers notes that since humans are afflicted with “Adam’s curse” (Powers, 2018: 13:55; Powers 2019: 143), we are unable to see anything outside of ourselves. If external phenomena do not mimic our image, they do not elicit the same level of implied agency or importance. Powers’ recontextualizing of this oft-discussed concept as specifically “Adam,” reliant on the subordination of the “Eve,” is a fervent reminder that the woman likewise inhabits a form of invisibility in his novel. Here the work of literary theorist Kenneth Burke provides insight for Patty’s limitations. As Burke notes in his essay “The Definition of Man” (1964), humans rely on symbols to communicate and create meaning. He articulates this via the story of a bird stuck in a room, which repeatedly attempts to fly up instead of out through an open window. Had we been able to speak to the bird, we could have

shown it the way out; it is the limitations of language that confine the bird to struggle.

Burke subsequently notes that whilst man is a “symbol-using” animal, he regularly misuses those symbols (Burke, 1964: 495). The reliance on symbols invents the negative, yet as Burke notes “there are no negatives in nature, and [therefore] this ingenious addition to the universe is solely a product of human symbol-systems” (1964: 498). It is worth noting that the binarism created by Burke’s logic here reinforces the divide not only between human and more than human entities, but also essentialises many dominant and subordinate positions that exist between men and women. Regardless, Burke’s work does not expressly speak to misogynistic principles, and the presence of such binarisms in his writing can be seen to encourage “the social critic to engage in active incongruity as the tool for unearthing comic complexities” (Goltz, 2007). In line with Burke’s highlighting of the binaries that exist because of language, especially in respect of dominant narratives, Patty’s scientific work, while brilliant, defies the categories of discovery allowed by her male counterparts. Her critics struggle with the emerging narrative Patty proposes; trees are not simply objects for scientific enquiry, but beings capable of protecting each other which display agency, intention and care.

It is tempting to consider the trees she studies as a direct metaphor for Patty; they are similarly misunderstood and only considered for their utility. Nevertheless, it is not the leaves or the trunk that enable the tree to speak. It is the disruption of the hegemonic scientific paradigms, and the associated threat to hierarchy, that terrifies her critics and motivates their dissolution of her findings. Limitations are coded by a symbol system dominated by a masculine perception of order and nature. Here then, Burke’s systematization functions

as a warning; if we idealize any entity, we miss out on the actual reality of its substance. In his earlier work *A Grammar of Motives* (1945), Burke notes that “there are very fatal moments in human decision that radically alter our notions of purpose precisely because the role of the future is allowed to usurp the role of the present” (Burke, 1969: 333). The inability of her male critics to upend their binaries is that “fatal moment” for Dr. Patricia Westerford, and it is here that she begins her transformation. Recounting Ovid once again, Patty muses that his “fables seem to be less about people turning into other living things than about other living things somehow reabsorbing, at the moment of greatest danger, the wildness inside people that never really went away” (147). This reabsorption does not remove the past action, or the trauma, but speaks to the memories inherent in transformation.

Transformation and Energy

Patty’s relationship with her father provided her with access to a different type of knowledge, but it ultimately generates a confining narrative of its own. There is science, and then there is the almost-science that continues to predominate her research. This same dualism between science and not-science necessitates an ethos of interdisciplinarity in many works of ecofeminism, and Patty’s story is no different. The antagonism that has existed between women and scientific inquiry is fostered by patriarchal approaches that aim to reduce understanding to binaries and dismiss the experiential work of ecofeminism. As the entry “Ecofeminism – Historic and International Evolution” in *The Encyclopedia of Religion and Nature* notes, the “reductionist models of both Western theologies and many Western scientific ideologies project a material

world that is not sacred, but mechanistic” (Hobgood-Oster, 2005: 535). As Patty’s research progresses, there is a further tension between the story of science and the fables from Ovid that shapes her perspectives:

She loves best the stories where people change into trees. Daphne, transformed into a bay laurel just before Apollo can catch and harm her. The women killers of Orpheus, held fast by the earth, watching their toes turn into roots and their legs into woody trunks. She reads of the boy Cyparissus, whom Apollo converts into a cypress so that he might grieve forever for his slain pet deer. The girl turns beet-, cherry-, apple-red at the story of Myrrha, changed into a myrtle after creeping into her father’s bed. And she cries at that steadfast couple, Baucis and Philemon, spending the centuries together as oak and linden, their reward for taking in strangers who turned out to be gods. (147-148)

Each of the figures in these stories is ostracized from the world they have known, before being gifted with a transformation that leads them to a different community. This movement reshapes their future, and by application, underscores Patty’s own desire to transform into something new. Each of these transformations comprises a movement of energy from a situation bound by convention to one fixed in community. Simply stated, turning into a tree provides you with roots that you did not have before; bodies are newly fixed to a network that shares the burden of survival. At the end of each transformation the labours are complete, not because no more work takes place, but because the work is shared so that the burden is not too heavy for any one specimen.

As Powers makes clear, however, these alternatives do not exist within the anthropocentric spaces Patty inhabits. Her physical body also represents disruptions to the narrative of anthropocentrism; she consistently confronts the problem of synecdoche through her work and the perspectives that oppose her research. Aside from constant reminders of her limitations as a female — only one part of her wholeness — her hearing impairment hinders her ability to participate fully in conversations. As a result of Patty's refusal to deny tree communication and her pursuance of the ethics of care suggested by her research, she is placed into a category of *other* types of scientific inquiry that do not acquiesce to the dominant narrative of natural selection. Yet, Powers suggests that her movement toward wholeness resembles what occurs in the underground; mycorrhizal networks reshape the underground, the surface, and the overstory alike. It is no coincidence then, that Patty's rebirth and transformation happen at the space where the underground meets the surface; she must kill the parts of herself that are separate in order to access a narrative of wholeness. Through her transformations, she removes herself from the dualisms that confine her in the scientific community where she has been forced to consider science as removed from experience. By ending that part of herself, she is able to access a new form of inquiry tied to the communal movements of the mycorrhizal network.

Trees Stand Tall

During one of the initial chapters of her book *Finding the Mother Tree* (2021), the scientist Suzanne Simard recounts her attempt to identify the basis of plant communication in the early 1980s. She is sure they are speaking

— she just knows it. At first, she is unsure how this phenomenon is taking place, yet she soon discovers that there is a complex system in the roots of trees, empowered by fungi. Simard continually references her isolation in the woods, wishing that she “had someone to talk to out here in the forest, to debate my growing sense that the fungus might be a trustworthy helper” (2021: 19). While there appears little debate that Dr. Westerford's story is loosely based on the life and work of Suzanne Simard, Simard does not self-present as a feminist scientist aiming to change the perspectives of her male counterparts in her own narrative. However, her discussion of numerous hostile interactions with the patriarchal practices of scientific inquiry and policy strongly suggest that she is no stranger to the movements against her work.

Just like Dr. Westerford, Simard does not subscribe to the simplistic binaries that science presumes, and moves instead towards the intuitive and the personal. One chapter, “Miss Birch,” presents itself as a tongue-in-cheek story of the opposition Simard faced when presenting her groundbreaking, and now widely accepted, research. During one fateful moment, Simard is encircled by a group of scientists — all male — who demand an explanation of her findings. Simard recounts that she “opened [her] mouth, but no words came out” (2021: 206), a close analogue to the moments where Dr. Westerford struggles to present at the conference following the backlash to her article. Garrett Stewart notes in his own discussion of Patty's story that her “incipient speech seems to have authorized in advance the novel's own most intimate summons of vegetal density [...] in a more deeply probed metalinguistics linked to tree ‘signals’” (2021: 168). Hence, Patty's story serves as a metaphor for the agency of the tree and the woman that studies it.

In addition to the silence imposed on both scientists, there is a compelling argument against the noise of the scientific community. Criticism reverberates and is not easily dispelled, even when unjustly given. In the same interaction with these same scientists, who circle around Simard “nearer than the wolves,” Simard remembers “the criticisms doused on women behind their backs, even if said in jest, [that] always burned [her] ears” (2021: 206). Relatedly, Simard reminisces about her grandmother, recalling that she “was quiet, but in large part her resorting to silences to avoid barbs was likely because it was — easier. I’d vowed not to provoke the criticisms of the men, and yet here I was” (2021: 206). Silence is loud for those that are being silenced, and this is even more the case for Dr. Westerford, who consistently struggles with her hearing aids and the volume of the speaking world, causing her ears to “howl with feedback” (127). As for Simard, the antagonistic scientists become wolves, howling.

These wolves are defenders of the original tree interpretation; trees, for these men, stand alone with roots to give them life. While there is nothing in the work of Simard or Dr. Westerford that suggests trees do not hold intrinsic value and deserve our praise and protection, they both note that the tree, while it stands tall, does not stand alone; there is an entire forest under our feet. The dominant scientific narrative regarding trees meanwhile, has relied upon the masculine paradigm of separation, an interpretation which has motivated scientific inquiry for some time. It is not surprising, perhaps, that many cling to this notion in spite of Simard’s discovery that trees speak as mushrooms assist and empower their communication. One of Simard’s early works — completed with other researchers in the forests of British Columbia — establishes

the necessary role of fungi in the forest system. Noting the essential contributions of fungi to tree growth, Simard here suggests that mature trees make the choice to hold onto diverse mycorrhizal communities until favourable conditions for growth are present (Wiensczyk, 2002: 5). These fungi grow beneath the trees and enable them to reach their full height. The fungi make choices, and display care for their kin. Here, the line between reality and fiction becomes translucent; if trees are dependent upon mycorrhizal networks, what sort of landscape remains? Newly envisaged, landscape is fundamentally based on community and network.

This method has been often characterized as feminine, whilst movement toward this epistemology suggests that envisioning a communal landscape is the best path toward preservation and conservation. Of course, the search for objectivity and the debate over scientific inquiry has been taken up by many scholars, most notably Donna Haraway who reminds readers of the situated nature of knowledge, something she discusses in terms of scientific inquiry. Likewise, Janet Kourany, in recounting some of the history of Standpoint theory, recounts that scientific inquiry was limited without such female voices as recently as the late twentieth century (2009: 211-212). Despite recent correctives, this limitation persists in scientific inquiry, which often still discounts experiential knowledge. While these questions of knowing are essential to the future of women in scientific fields, Patty’s story highlights possibilities rather than arguing for prescriptive solutions.

Previous scholarship on Powers’ novel illuminates a potential landscape where land and people thrive together, but tends to narrowly focus on one that assigns an agency to trees — which again assigns dominance over humans

and more than human entities alike. As Monica Manolescu suggests, “trees represent the apex of natural life forms and the consummation of their own lives, giving meaning to all other concerns” (2021). In this sense, the tree situates the perspectives and futures of the human race, rather than the other way around. Manolescu’s reading is not only accurate, but also highlights the notion that trees are the representation of all natural spaces. Viewing *The Overstory* holistically, this is fair. Manolescu’s reading footnotes the limitation of this tree-centric perspective, suggesting that the “trees are very often rhizomatic and it can be argued that the oversimplified opposition tree/rhizome does not function in *The Overstory*” (2021). Yet, through a close textual analysis of Patty’s story, it is clear that these trees are granted their sentient powers through the fungi.

Mushrooms

Poet and writer CMarie Fuhrman considers the frailty of her own position as both a human and a woman in a changing, often hostile landscape, noting that we “die so many times in one life,” and questioning how “many times can we die in one life and still breathe?” (2022: 210). It is on similar grounds that Patty’s transformation, through death, begins. Following her dismissal from her teaching position, and whilst unable to find a place in any lab, Patty spends her time working as a substitute teacher, using her spare time to walk through the forest. She continues in this manner for around six months, uncertain of her path. However, whilst walking one day she discovers some “unexpanded caps of *Amanita*

bisporigera under a stand of oak” (161).¹ It is not a stretch to see this description as Patty’s recognition that her own life and her work have been prematurely diminished, before she has even had time to release her spores into the world. While it is tempting to envision spores purely in reproductive terms, Patty’s story suggests diverse interpretations. Powers’ presentation of her sexuality, mimicking the wildness of beasts during puberty, suggests that there is an inherent conflict within Patty as a feminine figure. Her stunted progress relates not only to her scientific career, but also speaks directly to the limitations that have been placed upon her by those who cannot define nature in anything other than binary terms. The knowledge, or spores, that Patty aims to release seek to upend conventional interpretations of hierarchy, reminding the tree that it depends on the fungi for its sentience, with mushrooms comprising the agency by which any tree survives and thrives.

It is also significant that the mushrooms Patty finds, like many others, have grown at the foot of an oak. The masculine tree stands tall, and yet fungi do not require trees, despite trees requiring mushrooms. Again, the interconnections between trees and fungi suggest a metaphorical relationship between the masculine, hierarchical interpretation of nature and the more feminine, mutualistic perspective. Patty’s relationship to mushrooms reminds her that she is tethered to the tree of established science, and that she must both nurture that tree and assist it in communication. Yet, these particular mushrooms are incredibly poisonous, and often referred to as Destroying Angels. Often confused by amateurs as a safe mushroom

¹ Here, it is crucial to note that when a mushroom is described as “unexpanded”, this term means that it has not fully developed the fruiting body. Simply put, it is still growing, and not yet able to release spores. Spores are both the beginning and the end of the mushroom life cycle (Sayner, 2021: online), hence, unexpanded mushrooms, when picked, have their life cycle cut short.

to pick and ingest, they are deadly within minutes. The unassuming think nothing more of the fungi and consume it, to their peril; Patty knows this and quickly fills her mushroom bag, stunting the fungi in their growth process.

Soon afterwards, Patty commits to ending her life by cooking a feast of chicken and the deadly mushrooms. Despite knowing that many will mock her ostensible mistake in accidentally picking and consuming *Amanita bisporigera*, she cannot fathom another path forward. To Patty, the mushrooms have come to function as a sign of her own opportunity, cut short by the folly of patriarchal structures. When her meal is ready, she notices that it “smells like health itself” (161); there is an obvious dichotomy between the description and the substance of the fungi. How can something that causes death disguise itself as life? Yes, the consumption of the mushroom is death, but its scent is life. Patty begins to consider then the differences between consumption and mutualistic, reciprocal relationships. There are marked trappings of domesticity in her attempt at suicide; she has confined herself to the subordinate role of a failed, woman scientist who has nothing left to do but delicately end her life in a kitchen of confinement. The mushrooms were extracted before they could flourish, and are now to be consumed; her planned suicide is an act of dominance over nature. But the scent changes everything. Smelling the “health” of the mushroom shifts her perspective. Patty is mesmerized by the aroma: “Something stops her. Signals flood her muscles, finer than any words. *Not this. Come with. Fear nothing*” (161).

In this moment, she is breathing in transformation as the scent reshapes her understanding of her relationship to fungi and scientific knowledge. There is a noted difference between the smell of an organism and the scent of air; the scent of an organism, a mushroom, a

tree, an animal, is the first point of encounter with the other. Anna Tsing articulates this link between scent and transformation:

Smell is elusive. Its effects surprise us. We don't know how to put much about smell into words, even when our reactions are strong and certain. Humans breathe and smell in the same intake of air, and describing smell seems almost as difficult as describing air. But smell, unlike air, is a sign of the presence of another, to which we are already responding. Response always takes us somewhere new; we are not quite ourselves any more — or at least the selves we were, but rather ourselves in encounter with another. Encounters are, by their nature, indeterminate; we are unpredictably transformed. Might smell, in its confusing mix of elusiveness and certainty, be a useful guide to the indeterminacy of encounter? (Tsing, 2015: 46)

Patty's encounter with poison threatens to end a life without the possibility of transformation. Yet their scent reorients her towards a space where she can reinvent her life. Both Patty and the uncapped mushrooms are caught in a moment of movement, working alongside energies of life and death to produce an indeterminate, speculative future where transformation is possible, not simply through death, but through meaningful encounters with other life. Tsing's formulation of new space relies on a recognition of the other and a response to that other, yet up to this point, Patty has not responded. She has mused on and envied the story of the mushrooms, but she has been attempting to respond within the purview of the human voices and expectations that aim to limit her. Tsing's reference to sameness, that we smell the same air, likewise suggests a shared

burden of the toxicity present within that air, one that we do not recognise until we are transformed by a scent leading to a “confusing mix” (2015: 46).

That “[s]omething” is also reminiscent of the moments when Patty has felt the benefit of communities built in natural spaces. The use of the plural in the “[s]ignals” sent to Patty through the aroma remind her that she is not alone. While such is not explicitly expressed in Powers’ text, mushrooms have long been a representation of the feminine. In Sylvia Plath’s poem “Mushrooms,” she laments that women are forced to blossom in darkness. Utilising the metaphor of the mushroom, she comments on women’s possibility of advancement in the thrall of a world intent to quash their possibilities. Plath notes that “Our toes, our noses / Take hold on the loam, / Acquire the air. / Nobody sees us, / Stops us, betrays us; / The small grains make room” (Plath, 2020: ll. 4-9). It is “noses” that need the air, the smell of possibility; mushrooms need the air, not to begin life, but to thrive and actualise their potential. And yet, even though mushrooms are mutualistic, they are forced to push their way forward in order to release their spores. As Plath notes, “Nudgers and shovers / In spite of ourselves. / Our kind multiplies” (2020: ll. 28-30). Plath’s “In spite of” further implies that this movement toward dominance and competition is not an inherent quality, but one born of desperation. Mimicking the relationship between mushrooms and air, Plath highlights the desperation of those seeking opportunity and a voice. Patty, meanwhile, struggles with her voice, not only because of her hearing impairment, but also because she is not able to communicate with her peers in a way that is seen as scientific. Her voice accordingly leans toward experiential rather than scientific tones.

This conflict in scientific enquiry has well-established historical roots. According to Barbara Gates and Ann Shteir, prior to the late nineteenth century, and throughout the early twentieth century, women began to participate in scientific inquiry by serving as illustrators. Eventually, women aimed to move forward from their position as “helpers” and illustrators, to become scientists themselves, whose discoveries and insights might be taken seriously by their male counterparts (Gates, 1997: 12-13). The work of the early mycologist Mary Elizabeth Banning, for instance, is now revered not only for her illustrations of fungi, but also for her detailed documentation of their stories (Banning, 2019). Although women and fungi have been linked in both literature and science, their position has been largely determined by men. Patty’s suicide attempt and subsequent refusal to follow through reaffirm that she is intractably linked with these fungi in the quest for recognition and value. When she hears their voices, she changes her mind. She laments the “animal fear” (161) that almost allowed her to end her life. The wolves were circling Patty to the extent that she became fixated on her limitations, but the mushrooms, the Destroying Angels, reminded her of her potential to transform and transcend.

Mushroom Seeds and the Rhizosphere

We anthropomorphize because we are desperate to figure out who we are. How is it that other beings — the blade of grass, or the fox — seem to persist far better than our own species? Even Ovid’s considerations in *Metamorphoses* rely on human transformation in order to enact change. Patty’s career resurges following her rebirth, and she becomes a relatively successful researcher and speaker. Later, she makes a

second attempt to end her life. However, this second attempt is figured quite different from the first, and speaks to a future of branches and networks rather than hierarchy. The networks created by mushrooms are tangible; as Merlin Sheldrake, in his work *Entangled Life* articulates, these networks are “the difference between having twenty acquaintances and having twenty acquaintances [that share] a circulatory system” (2021: 151). These networks are based and rely on a mutualistic relationship and cannot function without each other. Simard’s research likewise foregrounds the importance of the mother tree. Mother trees are older, well-established trees that share genes with all of the younger trees around them. They send nutrients to the young trees, and as Simard suggests, accordingly transfer “memories” and tools for the future (2021: 190). This process of transfer is empowered by the fungi which comprise what is commonly referred to as the Wood Wide Web. Mother trees age and die, but before they go, the trees send the last of their strength, knowledge, and memory to the other trees. Yet, as liveable conditions continue to deteriorate and extractive capitalism persists, more mother trees and their knowledge are dying. Simard wonders what future exists when the last mother tree falls (2021: 184-186).

The successful albeit disheartened Dr. Westerford takes up this question. As she plans her keynote address, she has determined that she will end her life in front of the audience. Despite her research and publications, nobody seems to be concerned about the crumbling networks of the forest; Ryan Hediger underscores this paired conflict by noting that “human death and tree death run parallel through the novel” (Hediger, 2021: 215). As she stands in front of the room with her glass of poison in hand, Powers presents two alternative conclusions to her portion of the novel’s plot. The first is that

she drinks, dies, and shocks the room full of spectators, exclaiming “*To Tachigali versicolor*” (583). In the second, Patty instead throws the solution onto her audience, screaming “Here’s to unsuicide” (583). At first, it is difficult to determine which path she has in fact chosen. This blurring of reality is a ubiquitous move in much of Powers’ work, and we here see Patty choose for a second time to save her life by choosing a branch that ends in an activist statement. Hediger aptly describes this moment as one which presents “narratives of ways out of crisis,” noting that the “ecological crisis is partly narrative crisis” (2021: 216). Of course then, Patty’s second suicide story has two branches, like a tree. What if, however, it branches instead like a mycorrhizal network?

Patty’s story imagines a future that is possible, although seemingly improbable. Yet, returning to the inspiration for her story in Suzanne Simard hints at an answer: “What the trees were conveying made sense. Over millions of years, they’d evolved for survival, built relationships with their mutualists and competitors, and they were integrated with their partners in one system” (2021: 254). There is a give and take between unlike species that does not disregard difference, but benefits from the biodiversity. Patty’s final thought in the book is her father’s voice in her head, at the moment of her second attempt to seek death, reading Ovid’s “Let me sing to you now, about how people turn into other things” (583). It is the transformation between mother trees and those that surround them that teach an important lesson. Proximity matters; while these trees show preference for their kin, they do not neglect those that are unlike themselves, and persist to develop communities that thrive on mutualism. Future landscapes depend on the reorientation of the human to the more than human. Powers grounds this recognition deeply

in the contributions of his female scientist who refuses to see a difference between fact and relationship.

Fungi have seeds, but they function distinctly. Called spores, these “seeds” are really millions of microscopic spores produced when the mushroom cap is able to fully open and mature. Each of Patty’s transformations allow her to emerge as a new version of herself, one that is less concerned with limitations, and more concerned with the ability to make new connections between the fungal community she knows and the human community that limits her. Adam Grener notes that if “*The Overstory* is a novel that endeavors to extend the temporal and representational scales of realism in order to confront the Anthropocene, it is also one that foregrounds the central role stories play in shaping the way we inhabit the world” (2020: 57). There is a space under any tree where roots work with the soil to provide nutrients. This narrow space, called the rhizosphere, is a site of intermingling between fungi, soil, and the root system. A unique aspect of the rhizosphere that poses a “procedural difficulty” for scientists is that it is difficult to know which fungi are constant in that space and which are present only for a short period of time, to aid in nutrition (Burnett, 1968: 330). The rhizosphere is a place of constant movement and transformation, allowing fungi and soil to be *other things*. The future, as Powers’ novel suggests, builds upon this movement toward a mutualistic future, in order to emphasise that landscapes rely on what happens below the surface.

Works Cited

BANNING, Mary Elizabeth (14 March 2019). “Mary Elizabeth Banning,” *Unturned Leaves*. <https://exhibits.library.cornell.edu/>

[untuned-leaves/feature/mary-elizabeth-banning](https://exhibits.library.cornell.edu/untuned-leaves/feature/mary-elizabeth-banning) (Access 1 February 2023).

BURKE, Kenneth (1945, 1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.

BURKE, Kenneth (1964). “Definition of Man,” *The Hudson Review*, 16.4: 491-514.

BURNETT, John Harrison (1968). *Fundamentals of Mycology*. London: William Clowes and Sons.

FUHRMAN, CMarie (25 April 2022). “Coyote Story,” *Emergence Magazine*, 2: 206-210.

GATES, Barbara & Ann SHTEIR (1997). “Introduction,” Barbara Gates & Ann Shteir (eds.), *Natural Eloquence: Women Reinscribe Science*. Madison: University of Wisconsin Press, 3-24.

GOLTZ, Dustin (1 May 2007). “Perspectives by Incongruity: Kenneth Burke and Queer Theory,” *Genders*. <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2007/05/01/perspectives-incongruity-kenneth-burke-and-queer-theory> (Access 1 February 2023).

GRENER, Adam (2020). “War And Peace in the Anthropocene: The Scale of Realism in Richard Powers’s *The Overstory*,” *Diegesis*, 9.2: 45–62.

GRIFFIN, Susan (1980). *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*. New York: Harper and Rowe.

HEDIGER, Ryan (2021). “Old Chestnuts: Seeding Alternative Communities and Alternative Futures in/with *The Overstory*,” *Western American Literature*, 56.3-4: 215-236.

HOBGOOD-OSTER, Laura (2005). “Ecofeminism – Historic and International Evolution,” Bron R. Taylor (ed.), *The Encyclopedia of Religion and Nature*. London: Continuum, 533-539.

KOURANY, Janet A. (2009). "The Place of Standpoint Theory in Feminist Science Studies," *Hypatia*, 24.4: 209-218.

MANOLESCU, Monica (2021). "Arboretum America' in Richard Powers's *The Overstory*," *Polysèmes*, 25.1. <https://doi.org/10.4000/polysemes.8565> (Access 31 January 2023).

PLATH, Sylvia (1960, 29 July 2020). "Mushrooms," *Poetry by Heart*. <https://www.poetrybyheart.org.uk/poems/mushrooms/> (Access 31 January 2023).

PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

POWERS, Richard (2019). *The Overstory*. London: Penguin.

POWERS, Richard (2018). "Richard Powers on the Overstory," *Shakespeare and Company Bookshop*. <https://www.youtube.com/watch?v=1JFoiOn0XkI> (Access 31 January 2023).

SAYNER, Adam (7 September 2021). "A Detailed Explanation of the Mushroom

Life Cycle," *GroCycle*. <https://grocycle.com/mushroom-life-cycle> (Access 1 February 2023).

SHELDRAKE, Merlin (2021). *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures*. New York: Random House.

SIMARD, Suzanne (2021). *Finding the Mother Tree*. New York: Random House.

STEWART, Garrett (2021). "Organic Reformations in Richard Powers's *The Overstory*," *Daedalus*, 150.1: 160-77.

TSING, Anna Lowenhaupt (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey: Princeton University Press.

WIENSCZYK, Alan M., Sharmin GAMIET, Daniel M. DURALL, Melanie D. JONES, and Suzanne W. SIMARD (2002). "Ectomycorrhizae and Forestry in British Columbia: A Summary of Current Research and Conservation Strategies," *B.C. Journal of Ecosystems and Management*, 2.1: 1-20.

Las alturas de la fantasía: consideraciones para una distinción genérica

DANIEL LUMBREERAS MARTÍNEZ¹
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN: La tajante distinción entre *fantástico* y *maravilloso* de Tzvetan Todorov en los años 1970 no convenció a los estudiosos angloamericanos de la fantasía, quienes establecieron a partir de entonces una distinción que sigue vigente entre la alta (*high*) y la baja (*low*) fantasía. En este artículo, partiendo de las definiciones y la historia de los términos para referirse a la literatura fantástica en sentido amplio, se realiza una profundización teórica en las diferentes variedades de la literatura altofantástica y bajofantástica a partir de varios ejemplos de la literatura universal, justificando detenidamente su adscripción a una tendencia u otra. Por último, se realiza una reflexión sobre las categorías ficcionales especulativas en los límites de la fantasía.

Palabras clave: teoría de la literatura, literatura especulativa, alta fantasía, baja fantasía, teoría de los géneros.

Distinguiendo entre alta y baja fantasía: una breve historia

El interés académico en España por la fantasía (o *fantasy*, para algunos sectores de la crítica) y lo fantástico es creciente. Ello se traduce en publicaciones de especialistas, como la revista *Brumal*², aunque aún falte algún centro de investigación especializado en el país, frente al Centre for Fantasy and the Fantastic de la Universidad de Glasgow o el Anglia Ruskin Centre for Science Fiction & Fantasy de Cambridge, más allá del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico³ que lidera David Roas en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Invitaba Mariano Martín Rodríguez en un interesante artículo, «Preliminares de una historia: hacia una caracterización específica de la fantasía épica» (2022: 558, 571), a elaborar una historia de la fantasía épica en español. Se trata de una labor necesaria y todavía pendiente, frente a los loables esfuerzos en el terreno de

¹ Investigador del programa Severo Ochoa del Principado de Asturias, Universidad de Oviedo. El artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación I+D+i «FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo xxi». Ref. PID2019-104215GB-I00»

² Véase <https://revistes.uab.cat/brumal>.

³ Véase <http://www.lofantastico.com/>.

lo fantástico del grupo de David Roas, que ha confeccionado (y sigue en la labor) un amplio panorama de este tipo de literatura desde el siglo XVIII hasta la actualidad⁴.

Ya advertía Greer Watson de que, en los estudios de fantasía, los especialistas suelen enfocarse en las obras y autoras de un país en particular, con menos énfasis en los aspectos teóricos, mientras que los estudiosos de los géneros literarios tienden a pasar por alto las fantasías como *The Lord of the Rings* (2000: 164).

Antes de emprender una tarea cuantiosa y que seguramente requiera de los esfuerzos de más de un autor como sería elaborar la historia de la fantasía española, es preciso, como bien señala el propio Martín Rodríguez (2002: 571), tener claro de qué hablamos cuando empleamos el sintagma «fantasía épica» o «alta fantasía». Y cabe añadir: no será un trabajo completo si no le añadimos la *low fantasy*, la «baja fantasía». El primer paso será definir qué es la fantasía. Se trata de un término amplio, identificable vagamente como opuesto al realismo literario y sin unos contornos tan definidos como la ciencia ficción, sin consenso crítico y descrito a menudo a partir de la generalización mediante ejemplos o normas (Clute, 1997c: 337). De acuerdo con el consenso crítico, «la fantasía trata de la construcción de lo imposible» («fantasy is about the construction of the imposible», James y Mendlesohn, 2012: 1).

Otra definición operativa con la que pueden comenzar las disquisiciones de este artículo la aporta Kathryn Hume:

Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor. It includes transgressions of what one generally takes to be physical facts such as human immortality, travel faster than light, telekinesis, and the like⁵ (2014: 21).

Por otro lado, a causa de esta dificultad para acotar la fantasía, quizá sea más sencillo operar por oposición tras acudir al concepto de *lo fantástico* (fantasía es lo maravilloso, lo que queda fuera de su definición) como lo formula David Roas (2017):

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ya clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Una inexplicabilidad que no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. [...] La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual y, derivado de ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (10).

La fantasía que nos ocupa en este artículo, la alta y la baja, será pues la que no represente

⁴ Véase <http://www.lofantastico.com/publicaciones-gef.html>.

⁵ «La fantasía es cualquier desviación de la realidad consensual, un impulso nativo de la literatura que se manifiesta en innumerables variaciones, del monstruo a la metáfora. Incluye transgresiones entre las cuales suelen considerarse hechos físicos como la inmortalidad humana, el viaje más rápido que la velocidad de la luz, la telequinesis y similares». Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés que se ofrecen a pie de página son propias.

para el lector un conflicto con su paradigma de realidad, por dos motivos respectivos, que desarrollaremos más adelante. El primero de ellos es la consistencia autónoma, la sujeción a una serie de reglas propias y distintas de las cotidianas del lector implícito. En el segundo caso, no resulta problemática porque no se busca ni se pretende (e incluso puede intencionadamente rechazarse con fines estilísticos, como el humor) la verosimilitud, entendida en el sentido aristotélico, como: «apariencia de realidad que provocan determinadas obras en el lector o espectador [...] está en relación con la mimesis o imitación de las acciones humanas, que no ha de ser mecánica, sino acomodada a las exigencias de la credibilidad» (Estébanez Calderón, 2009: 527).

Efectuadas las aclaraciones previas, el concepto de *low fantasy* resulta pues simple: «Narratives in which the fantastic element intrudes on the ‘real world,’ as opposed to [high] fantasies set all or partially in a Secondary World»⁶ (Wolfe, 1982: 67). En las historias de baja fantasía, según Gamble, «non-rational happenings occur in the rational world»⁷ (2019: 122).

Se trata de una noción que no ha tenido demasiado predicamento en la teoría literaria hispanohablante, si bien a nuestro juicio resulta enormemente esclarecedora en términos teóricos, al poder incluir múltiples obras que tienen complicada cabida en otras modalidades; piezas de ficción que no son realistas, pero que tampoco presentan un mundo ontológicamente autónomo.

Por otra parte, la alta fantasía (del inglés *high fantasy*) implica la creación de un universo aparte, el mundo secundario. Dicho universo cuenta con sus propias leyes naturales, que pueden admitir magia o dioses. Se reconoce por sus nombres inventados, sus personajes verosímiles y su coherencia interna (Martín Rodríguez, 2022: 571-572). El espacio es su identificador fundamental: «Fantasy is dependent on the convincing realization of a setting or world building»⁸ (Gamble, 2019: 127). Los lectores aceptan que, dentro de la historia, el mundo que se les presenta es real y puede contener sucesos imposibles en su mundo primario: mantienen así una creencia secundaria (Tolkien, 1947: 36-37).

El primero en emplear la etiqueta alta fantasía y en destacar tanto su valor estético de alternativa a la realidad cotidiana como su inspiración en las historias y funcionamientos de la mitología fue Lloyd Alexander, quien lo hizo sin aportar una definición clara, más allá de apreciaciones estéticas y creativas y de situar su producción en el mundo contemporáneo:

In modern literature, one form that draws most directly from the fountainhead of mythology, and does it consciously and deliberately, is the heroic romance, which is a form of high fantasy⁹ (1971).

La oposición dual entre alta y baja fantasía fue popularizada por las antologías, que alcanzaron gran uso docente, de los editores Robert H. Boyer y Kenneth J. Zahorski, a partir de 1977 (Wolfe, 1982: xxiv) y ha seguido

⁶ «Narrativas en las cuales el elemento fantástico se inmiscuye en el “mundo real”, en oposición a las [altas] fantasías establecidas total o parcialmente en un Mundo Secundario».

⁷ «Sucesos no racionales ocurren en el mundo racional».

⁸ «La fantasía depende de la presentación convincente de la ambientación o construcción de mundo».

⁹ «En la literatura moderna, una forma que bebe principalmente de manera directa del manantial de la mitología, y lo hace consciente y deliberadamente, es la novela heroica, la cual es una forma de alta fantasía».

usándose desde entonces en el mismo sentido (Clute, 1997d: 466, Nicholls, 2021), aunque algunos teóricos como Peter Hunt prefieran mundo «alternativo» en lugar de secundario (en Gamble, 2019: 121).

La distinción entre *alta* y *baja* obedece únicamente a su grado de distancia respecto de la realidad primaria, y en ningún caso a complejidad o calidad literarias; con todo, autores como Martín Rodríguez (2022) prefieren la etiqueta *fantasía épica* en lugar de alta fantasía para evitar connotaciones indeseadas. Sin embargo, este sintagma, empleado originalmente para las grandes epopeyas de los poemas narrativos, como *Gilgamesh* (segundo o tercer milenio a. C.) o *Beowulf* (siglo VII d. C.), ha terminado asociado, por obra y gracia de los editores, a las largas sagas de fantasía heroica (Clute, 1997b: 319), al estilo de la *Dragonlance*. Además, no toda la alta fantasía tiene que ser épica en este sentido mítico-folclórico. Un contraejemplo es la novela victoriana *Flatland: A Romance of Many Dimensions [Planilandia: Una novela de muchas dimensiones]* (1884) de Edwin Abbott Abbott, que plantea un universo secundario bidimensional habitado por formas geométricas y tremendamente jerarquizado, con sus propias leyes naturales en cuanto a la evolución (verbigracia, los hijos de los polígonos tienen más lados que sus padres).

Los caminos de la baja fantasía

Para empezar a hablar de baja fantasía, habría que considerar los mundos feéricos, los cuentos de hadas tradicionales, que para la teoría literaria de lo fantástico quedan relegados en ese

cajón de sastre denominado lo «maravilloso puro». Como indica Todorov: «n'a pas de limites nettes [...] les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements»¹⁰ (1970: 59).

Este es problema fundamental para la teoría literaria, su asociación con lo infantil, ya que «this has limited an appreciation of the literary artform of the fairytale at its best and misinterpreted its purpose»¹¹ (Ashley, 1997a: 330).

A nuestro entender, la característica fundamental de esta clase de historias no es que sus elementos sobrenaturales no resulten conflictivos para el lector implícito, sino que toman como base la realidad empírica compartida por autor y lector—el mundo fenomenológico—e insertan en ella, de forma disruptiva, hechicerías, personajes no humanos, criaturas inexistentes... Aunque el espacio lejano y la atemporalidad la acerquen a un mundo secundario, en el terreno Faerie (Ashley, 1997a: 330-331) estaríamos hablando entonces de una construcción de mundo diferente; normalmente, estas historias («Le Chat botté» [*El gato con botas*] o «Le Petit Chaperon rouge» [*Caperucita Roja*] de Charles Perrault, «Den lille Havfrue» [*La sirenita*] de H.C. Andersen, etc.) no alcanzan dicha amplitud estructural. Un argumento de un cuento de hadas típico es que una princesa o una huérfana reciben la ayuda inesperada, y mágica, de un hada madrina, sin fundamentaciones lógicas

¹⁰ «No tiene límites definidos [...] los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos» (Todorov, 2016: 61). Trad. Silvia Deply.

¹¹ «Esto ha limitado una apreciación de la forma de arte literario del cuento de hadas en su mejor versión y malinterpretado su propósito».

de ningún tipo. Encajan a la perfección, por lo tanto, en la categoría de baja fantasía.

Parece en ocasiones que la etiqueta de fantasía o fantástico supone un distintivo de prestigio, y por eso tanto críticos como autores de la *alta fantasía* corren a distanciarse de los cuentos de hadas, a veces recludéndolos al mundo de la literatura infantil, como si eso les hiciera de menos. El propio Tolkien advierte en su clásico ensayo «On Fairy-Stories» [«Sobre los cuentos de hadas»] (1947) que los niños no son una especie singular y que es un error la mirada paternalista que los identifica como los receptores ideales (si no únicos) de este género literario. Como recuerda Gamble, «a good fantasy is deeply rooted in human experience»¹² (2019: 120).

Por otro lado, resulta muy intuitivo conectar cuento y fantasía: es muy probable que, si le preguntamos a los propios infantes, y también a los adultos, en qué género adscribirían «Dornröschen» [*La bella durmiente*] o «Schneewittchen» [*Blancanieves*] de los hermanos Grimm responderían mucho antes «fantasía» que «maravilloso». La distinción todoroviana permanece anclada en el ámbito académico, y la comprobación es tan sencilla como acudir a cualquier biblioteca o librería. Los estantes distinguen fantasía, ciencia ficción, horror o terror... pero no fantástico y maravilloso.

La teoría literaria hace bien en distinguir con etiquetas diferentes lo que no es igual, pero resulta contraproducente oponerse, a veces de forma muy vehemente, a considerar como fantástico lo que cualquier lector con un mínimo conocimiento intuitivo del género, y en consecuencia con un horizonte de expectativas marcado, consideraría como tal. Tiene un sentido crítico pero contribuye a generar una

brecha entre lectores (y, me atrevo a agregar, editores y libreros) y estudiosos, que son percibidos como aislados en una torre de marfil, lo cual no ayuda al entendimiento de la fantasía como género. Cabe preguntarse entonces: ¿se refería a esto Michael Ende con su imagen de la Emperatriz que otorgaba la inspiración en ese pináculo cuya cima era a veces inaccesible en *Die unendliche Geschichte* [*La historia interminable*] (1979)? Tampoco parece casual que el autor alemán eligiese como nombre para su mundo ficticio, lleno de criaturas feéricas, Fantasía.

La noción de baja fantasía también resuelve, desde nuestro punto de vista, el problema de dónde clasificar un fenómeno fuertemente hispánico y que tampoco irradia una realidad distinta con sus propias reglas. Antes al contrario, se basa en nuestro mundo primario, en el que, de forma improvisada, y con una total naturalidad, sucede lo imposible, sin las explicaciones que son propias de la ciencia ficción, ni la consistencia interna característica de la alta fantasía, ni la duda del lector (o de los personajes) prototípica de lo fantástico. Se trata del *realismo mágico* o lo real maravilloso, fenómenos no exactamente iguales pero cuyas diferencias de matiz desbordan el objeto de este artículo. Este movimiento designa «un tipo de narrativa que, superando el positivismo filosófico y los procedimientos del realismo del siglo XIX, crea un peculiar realismo en el que se considera al hombre y su entorno inmersos en un mundo de fantasía y misterio» (Estébanez, 2009: 435).

Aunque suele tomarse como punto de partida de este subgénero *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, probablemente sean más fáciles de observar sus características en la novela que más fama ha cosechado dentro de esta tendencia, *Cien años de soledad* (1967)

¹² «Una buena fantasía hunde profundamente sus raíces en la experiencia humana».

de Gabriel García Márquez. Sirve de muestra una escena en la que la joven e irresistible Remedios la Bella, de la cuarta generación de la familia protagonista (los Buendía), asciende a los cielos y la vida sigue: «Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación» (García Márquez, 1982: 280). El hecho es excepcional, intrusivo: no obedece a un patrón de personajes capaces de volar, ni a una causa racional, ni recibe la menor explicación por parte del narrador.

Para Watson, que toma como cuerpo de análisis *Woorroo* (1961) de Joyce Gard, «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968) de Gabriel García Márquez y *Skelling* [*Almas para un corazón*] (1998) de David Almond, en el realismo mágico la cosmovisión del narrador y de los personajes se muestra acorde con una manera de ver el mundo diferente del racionalismo occidental, de manera que al lector se le presenta un conjunto especial de reglas que rigen el mundo de la historia, mientras que en la baja fantasía existe un protagonista que inicialmente cree en las reglas del mundo primario (el narrador, omnisciente, sabe que estas no son correctas) y a lo largo de la historia el personaje principal es iluminado, pero hay otras personas que siguen creyendo en el funcionamiento normal del mundo primario, con lo que este no es cuestionado (2000: 170-171).

Discrepamos de las afirmaciones de Watson sobre el realismo mágico y la baja fantasía, que vemos como una generalización apresurada. Desde un punto de vista estructural, es más lo que les une que lo que les separa. En ambos casos, la historia se desenvuelve en el

mundo primario, sin que aparezca otro con sus propias normas; se cuestionen las reglas de la existencia o no, lo cierto es que ambos casos lo sobrenatural, lo inexplicable, irrumpe sin crear conflicto, ya sea porque se acepta, ya sea porque en algunos casos se asume y en otros casos se desconoce. Si bien los contenidos y los puntos de vista pueden ser y a menudo son diferentes, realismo mágico y baja fantasía son dos caras de un mismo fenómeno. Como veremos a continuación, existen ejemplos, y numerosos, de baja fantasía en los cuales los fenómenos irracionales son ampliamente conocidos en el mundo de la historia, no solamente un secreto para iniciados.

Una distinción espinosa, a nuestro entender, la encontramos en la literatura de superhéroes, esas figuras con habilidades más allá de la persona común¹³ que utilizan para combatir el crimen, que se esconden del gran público y que han ganado complejidad con el paso del tiempo, hasta servir para reflexionar sobre la condición humana (Tiner, 1997: 905-906). En el caso de la saga de historietas *Superlópez* (1973-2022) de Jan, parodia de *Superman*, está claro que la intención es representar a un español medio (desde el mismo apellido del protagonista, paradigma de lo frecuente) al que, de repente, le suceden aventuras, porque resulta que en realidad es un alienígena con poderes sobrehumanos. La irrupción, el señalamiento de la baja fantasía, es evidente.

Sin embargo, y no necesariamente de acuerdo con las ideas originales de los autores (quizá sea así más bien por motivos comerciales, para seguir sacando más y más sagas, y de vez en cuando exprimir las aún más con nuevos comienzos (*reboots*) o ¿qué hubiera pasado si...?), en las últimas décadas se han asentado

¹³ Estas suelen tener origen aparentemente científico, ya que los cómics suelen evitar la magia como fuente de superpoderes.

los llamados *multiversos* de las dos grandes franquicias del noveno arte: Marvel y DC Comics. Aquí ya no tenemos uno, sino varios universos secundarios conectados entre sí, con sus propias leyes físicas de funcionamiento, reconocibles y que son autónomas del mundo primario del lector, además de diferentes (personajes no humanos, divinidades, dimensiones en las que el tiempo funciona de forma distinta, etc.): parece que hemos llegado entonces al terreno de la alta fantasía.

Sin embargo, el razonamiento según el cual el Multiverso equivale a la Alta fantasía es engañoso. Aunque es cierto que en estas franquicias nos encontramos con múltiples universos, los cuales llegan en ocasiones a ser coherentes, los superhéroes no dejan de operar en el mundo primario. Aunque existan multiversos coherentes en estas franquicias, los superhéroes actúan en un mundo que es el nuestro, ya sea un mundo del futuro o uno alternativo, como sucede en el cómic de *Black Panther*, que se superpone al universo primario como una suerte de mundo perdido. Suponen por lo tanto una irrupción de los superpoderes en la realidad del lector y no una alta fantasía, la cual está, como bien señala Gary K. Wolfe, «set in a fully imagined Secondary World»¹⁴ (1986: 52). Desde un punto de vista antropológico, los superhéroes, como figura salvífica que son, por encima de la vida y del mundo ordinario (Campbell, 2014: 380-383) pueden ser vistos como la versión moderna de los santos de las leyendas cristianas.

Son numerosas las historias, desde los *Sueños y discursos* (1627) de Quevedo hasta la película *A Nightmare on Elm Street* [*Pesadilla en Elm Street*] (1984), que exploran las fantasías desde un punto de vista onírico. Siguiendo las tesis de Stableford podríamos incluirlas dentro

de la «fantasía visionaria» con sus diferentes funciones: dar sentido racional a una trama incoherente, realizar premoniciones o servir como ficción dentro de la ficción para expresar sentidos que van desde el moralismo de *A Christmas Carol* [*Cuento de Navidad*] (1843) de Charles Dickens hasta el escapismo de *Die unendliche Geschichte* (1997c: 987) de Ende. Hay quien considera, como Manlove (1999, en Gamble, 2019: 133) que las oníricas no son fantasías porque el sueño aporta realismo.

No compartimos la opinión de Manlove. Desde nuestro punto de vista, dado que no crean un mundo realmente autónomo, sino que dependen ontológicamente del mundo primario, los sueños literarios de carácter fantástico son una forma de baja fantasía. Un buen ejemplo es *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar y Rimbau, novela que parece de ciencia ficción: un sabio inventa una máquina del tiempo con la que retrocede al pasado. Sin embargo, tras una descripción de la tecnología y numerosas aventuras, todo resulta ser un producto de la mente del protagonista: «Ya se comprende lo demás: el tutor se había dormido y había soñado» (Gaspar, 2000: 219). Tenemos, pues, una irrupción de sucesos irracionales (pues no podemos viajar en el tiempo) en una realidad primaria como es el territorio onírico. Algunas fantasías, como la del cuento «The Brushwood Boy» [*El chico de los matojos*] (1895) de Rudyard Kipling o la realidad de *Sandman* (1989-1996) de Neil Gaiman son explícitamente mundos del sueño (Langford, 1997: 496).

Muy relacionados con los sueños están los trayectos imaginarios. Una de las formas más antiguas de fantasía, suelen tomar dos formas básicas: una misión (al estilo argonáutico) o la peregrinación de un vagabundo acusado

¹⁴ «Situada en un Mundo Secundario completamente imaginario».

(el viaje de Odiseo). Son baja fantasía siempre que no abandonen nuestro mundo primario. Stableford pone como ejemplos *Gulliver's Travels* [*Viajes de Gulliver*] (1726) de Jonathan Swift, o los múltiples ejemplos de las ficciones de caballerías como *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto o el *Amadís de Gaula* (1508) refundido por Garci Rodríguez de Montalvo (1997a: 337). Cabría mencionar también las famosas aventuras del Barón de Münchhausen, recopiladas por Rudolf Erich Raspe en 1785. Por el contrario, consideramos que *The Wonderful Wizard of Oz* [*El maravilloso mago de Oz*] (1900) de L. Frank Baum plantea un mundo propio (con su respectivo mapa) y leyes diferentes a las del primario (como la magia de hadas y brujas), por lo que se adentraría en la categoría de la alfa fantasía.

Los trayectos imaginarios se diferencian de los relatos de viajeros en que estos, a pesar de que contengan elementos aparentemente fantásticos, son conservados como historias que cuentan hechos que realmente sucedieron. Sería el caso de la *Odisea* (siglo VIII a. C.) de Homero o la *Indica* (siglo V a. C.) de Ctesias, que el escritor helenístico Luciano de Samósata consideraba ficticia. Este parodió la *Indica* y otras obras en sus célebres *Relatos verídicos*¹⁵. Ejemplos más tardíos de este tipo son *Il Milione* de Marco Polo (c. 1300) o el *Livre des merveilles du monde* [*Libro de las maravillas del mundo*] (1360) atribuido a Jean de Mandeville y tenido como cierto por Cristóbal Colón (Ashley, 1997b: 960-961).

Especies altofantásticas

Delimitado el terreno de la *low fantasy*, es hora de ascender un peldaño hacia su hermana, la alta fantasía. Insistimos en que esta diferencia de elevación no es más que una distinción terminológica, si se quiere, por la «distancia» respecto de la realidad fenomenológica que nos es habitual, y no debe implicar en ningún caso un juicio de valor estético, aunque sea tentador (y probablemente muchos lo coloquen así) situar al *Spider-Man* de Stan Lee y Steve Ditko (1962) por debajo de *The Worm Ouroboros* [*La serpiente Uróboros*] (1922) de E. R. Eddison. No hay motivo, más allá del gusto personal, para hacerlo, pues son propuestas ficcionales muy diferentes, como ya se ha venido apuntando. En el primer caso nos encontramos ante baja fantasía en un cómic de superhéroes y en el segundo ante una fantasía inicialmente liminar que desemboca en un mundo secundario autónomo.

La alta fantasía prototípica es aquella en la que solamente existe un mundo secundario, sin un primario de referencia, aunque el planeta Tierra suele ser empleado como base, de forma tácita, para situar al lector (Langford, 1997: 496). En este tipo de obras, en las cuales el mundo primario está ausente, la ubicación es fundamental: «Maps of imaginary lands are often included to help build belief in the fantasy world. They create spatial awareness, so the reader can visualize where they are as they travel with characters around the world, but they also help to set the tone through illustrative style and place names»¹⁶ (Gamble, 2019: 123).

¹⁵ También conocida como *Historia verdadera* por la traducción al latín *Verae Historiae* de Reitz en 1822. Parte de la crítica la considera como antecesora de la ciencia ficción moderna por cuestiones como el viaje al espacio exterior o la guerra interplanetaria.

¹⁶ «Mapas de tierras imaginarias son a menudo incluidos para ayudar a construir la creencia en el mundo fantástico. Estos crean conciencia espacial, para que el lector pueda visualizar dónde está mientras viaja con personajes alrededor del mundo, pero también ayudan a establecer el tono a través de un estilo ilustrativo y nombres de lugares».

Por mucho que Tolkien quisiera hacer de su obra una versión antigua y mítica de nuestro planeta, *The Lord of the Rings* [*El señor de los anillos*] (1954-1955) es la primera obra que se viene a la cabeza —el canon, ese «arte de la memoria», que diría Harold Bloom (1997)— y la que asienta el género. Tolkien, al igual que otros autores de alta fantasía como Ursula K. Le Guin, pone mucho esfuerzo en la descripción geográfica e histórica de su universo ficticio para dotarlo de autenticidad (Gamble, 2019: 123-124) y consiguientemente de verosimilitud y de coherencia interna. En Arda, mundo del que sabemos mucho más gracias a la mitopoética *The Silmarillion* [*El Silmarillion*] (1977) existen seres con poderes divinos (los Ainur), elfos inmortales, orcos nacidos de su corrupción, árboles parlantes (los Ents), enanos, objetos mágicos como los silmarils o los Anillos de Poder... Y ni rastro de conexión con la Tierra, a secas.

Los mundos secundarios, téngase presente, nunca son absolutamente independientes del primario, pues de lo contrario serían ininteligibles. Son hijos de nuestra imaginación, y como seres humanos limitados que somos, aunque inventemos, la experiencia fenoménica está siempre presente en nuestras creaciones. Por eso vemos en Arda elementos que nos son reconocibles, como sociedades feudales, tribales, despóticas de tipo oriental, ritos de matrimonio y de veneración (a Eru Ilúvatar), profesiones manuales... En ese sentido es como entendemos que se deben valorar las adscripciones a la alta fantasía.

De forma consecuente, puede reclamarse la categoría altofantástica para *Olvidado rey Gudú* (1996) de Ana María Matute, pese a que aparezcan en ellos elementos del mundo primario como el cristianismo medieval (Martín Rodríguez, 2022: 565-566). La obra de Matute, lírica y lindante con los cuentos de hadas,

presenta un mundo independiente, que solo tiene del nuestro lo necesario para que podamos comprender los acontecimientos. El Reino de Olar posee la autonomía ontológica suficiente como para constituir un mundo secundario, solo vagamente conectado con el nuestro por la cultura medieval y aparentemente cristiana común. No tiene nada que envidiarle a la novela *A Game of Thrones* [*Juego de tronos*] (1996) de George R. R. Martin, primera de la saga *A Song of Ice and Fire* [*Canción de hielo y fuego*], aunque no haya tenido tanta fortuna crítica o fama internacional (quizás a falta de una traducción inglesa). Por otra parte, el final, en el que cumpliendo la profecía de Gudú, este termina destruyendo su propio dominio y cayendo en el olvido, refuerza la independencia ficcional del mundo secundario de la novela de Matute.

Ahora bien, es preciso distinguir otro tipo, mayormente clasificable dentro de lo que Martín Rodríguez denomina *portal fantasy* o, en español, fantasía liminar (2022: 568) y cuyo representante más célebre es el ciclo de Narnia a partir de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* [*El león, la bruja y el armario*] (1950) de C. S. Lewis, con su armario ropero que traslada a un universo de fantasía. En este subtipo de la alta fantasía, que podríamos denominar como «mixto» (y «puro» respecto al anterior) el mundo secundario está conectado a través de algún medio mágico. La forma canónica es un portal, como representan el armario antes citado, pero también objetos como los anillos de *The Magician's Nephew* [*El sobrino del mago*] (1955) también de Lewis, o el rito de pasaje que representa beber las Aguas de la Vida que está dentro del Áuryn en Fantasía. Es importante distinguir la idea de portal de la de umbral, con la que puede confundirse: «the term is used here to describe a liminal structure or aura, while a threshold is a sharp gradient between

two places or conditions»¹⁷ (Clute, 1997e: 776).

Para Gamble, además del tipo puro en el que el mundo secundario no existe, cabe distinguir aquel en el que se accede al mundo secundario a través de un portal, como en la obra de Lewis, su antecesora *Alice's Adventures in Wonderland* [*Alicia en el País de las Maravillas*] (1865) de Lewis Carroll, y un tercero en el que el universo alternativo es *un mundo dentro de un mundo*, separado del primario por barreras físicas, como el andén nueve y tres cuartos de la saga de *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling en la cual los lugares del mundo mágico se encuentran escondidos dentro del mundo primario, el de los *Muggles*, con diferentes objetos y portales que lo franquean (2019: 124-125) como el andén en King's Cross o el acceso al colegio Hogwarts presentados ya en *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [*Harry Potter y la piedra filosofal*] (1997).

No obstante, consideramos que la distinción dentro de lo que denominamos alta fantasía «mixta» por parte de Gamble carece de entidad, pues portal físico o no, en ambos casos lo relevante es la conexión entre mundo primario y secundario. Es habitual que en las historias de fantasía con más de un mundo las fronteras no estén claramente separadas, sino que haya cohabitación en el espacio de los universos ficticios, o «polders», regiones donde ambos se entremezclan (Clute, 1997a: 237).

El dominio de lo sobrenatural puede estar oculto dentro del mundo primario, como vimos a propósito del mundo mágico de *Harry Potter*. Es el asunto del conocido cuento «El Aleph» (1945) de Jorge Luis Borges. En este relato, el propio escritor, como protagonista, trata de describir algo que resulta inefable. Gracias a

una pequeña esfera brillante que se halla en un sótano, puede penetrar en el espacio homónimo que contiene todos los lugares del universo. Ve multitud de elementos al mismo tiempo y trata de explicarlos, pero resulta incomprensible esta experiencia casi mística, de encontrarse con un punto que es al mismo tiempo todos los puntos que hay. De este modo, con un portal-objeto, el personaje principal trasciende el mundo primario para llegar a uno secundario. ¿O no? La historia nunca aclara la constitución ontológica del Aleph, por lo que no puede concluirse que sea realmente una alta fantasía, sino una expansión bajofantástica del mundo empírico, en la que el protagonista puede acceder al infinito, a la totalidad del espacio, pero no a un universo ontológicamente autónomo.

A veces, para llegar al mundo secundario «principal» es necesario atravesar mundos o dimensiones intermedias, que hacen de puente. Por ejemplo, en el videojuego *Baten Kaitos* (2003) de GameCube, un RPG, la aventura transcurre principalmente en las Cinco Naciones, islas flotantes en el cielo sobre unas nubes tóxicas. Conforme avanza la historia, se descubre que debajo hay un continente. Este lugar quedó contaminado tras la lucha de los Hijos de la tierra contra el dios de la destrucción, Malpercio, varias generaciones atrás, obligando a la humanidad a escapar a las alturas. En la actualidad, para llegar al país de Mira es necesario cruzar el Paso de las Ánimas. Por otro lado, *Memorias de Idhún I: la resistencia* (2004) de Laura Gallego plantea un refugio, Limbhad, que sirve de mundo intermedio entre la Tierra corriente y moliendo y el mágico Idhún.

Con el tipo «mixto» de alta fantasía los escritores buscan dar una pátina de verosimilitud al trasladar a los personajes del mundo que le es familiar al lector al universo con reglas nuevas:

¹⁷ «El término es usado aquí para describir una estructura o aura liminal, mientras que un umbral es un gradiente nítido entre dos lugares o condiciones».

«This type of fantasy enables the writer to make a direct comparison between the two worlds»¹⁸ (Gamble, 2019: 124). Propician así una identificación entre público y protagonistas literarios al pasar por la misma ordalía de tener que comprender, a veces desde cero, una nueva realidad.

Otra preocupación teórica es la relativa a las «fantasías históricas» en las cuales «una ambientación en una geografía y época concretas y documentadas en la historia, incluso legendaria, es compatible con la intervención de poderes sobrenaturales» (Martín Rodríguez, 2022: 564). Serían un ejemplo hispánico «El caudillo de las manos rojas» (1859) de Gustavo Adolfo Bécquer, una leyenda sobre la creación de origen nativo americano.

Desde mi punto de vista, el estatuto ficcional de estas obras es el mismo que el de *His Majesty's Dragon* [*El dragón de su majestad*] (Novik, 2010), novela en la que los ejércitos napoleónicos son combatidos con dragones, singularmente el protagonista, *Temerario*; con ellos, los elementos sobrenaturales irrumpen en una realidad que, por lo demás, es la de nuestro mundo común. No se configura literariamente una realidad paralela: es por tanto *low fantasy* y no fantasía épica, todo ello sin crear la más mínima duda en el lector, la menor inquietud, sobre si lo que tiene entre sus manos es realidad o ficción, característica de *lo fantástico* ya desde Todorov (1970: 28-29).

Aplicamos el mismo razonamiento para las fantasías *teológicas* o *póstumas*, que Martín Rodríguez ejemplifica con *Andrógino* (1904) de José Antich y «El pórtico de la Gloria» de Benito Pérez Galdós (1896) respectivamente y de las cuales advierte: «[el] acervo religioso [...]

liga todas estas fantasías de manera esencial a una cultura que aún es la nuestra y, por lo tanto, su mundo ficcional no guarda total autonomía con respecto al mundo primario» (2022: 564). No sería entonces sino baja fantasía.

Clute y Grant van incluso más lejos: «The PF is thus not really a fantasy at all but, because it posits a real world which has been departed and an AFTERLIFE which is superior or subsequent to that real world, it is a type of SUPERNATURAL FICTION»¹⁹ (1997: 778, versales originales). Estos autores distinguen la fantasía de la ficción sobrenatural afirmando que la segunda es aquella en la que el elemento sobrenatural es contingente, frente a la autonomía de los mundos secundarios. Además de que resulta poco clara esta distinción, no hace sino reforzar nuestra tesis de que se trata de baja fantasía si no hay una independencia del mundo primario. Clute y Grant reconocen además la posibilidad de vidas de ultratumba que constituyan mundos secundarios, como por ejemplo las de Philip José Farmer (1997: 778), el autor de la saga *Riverworld* [*El mundo del río*]. Tenemos además un ejemplo de alta fantasía mixta y póstuma en la trilogía de David Lozano que comienza con *La puerta oscura: El viajero* (2008), en la cual el adolescente Pascal atraviesa un portal que conduce a un mundo de ultratumba.

Un ejemplo menos controvertido lo encontraremos, pues, en *Dos velas para el diablo* (2008). En esta novela de Laura Gallego, ángeles y demonios forman parte del universo primario, como una inserción no problemática, sin que se recurra a la visita de la protagonista, Cat, a complicados círculos ultraterrenos. La escatología cristiana, incluyendo la apócrifa

¹⁸ «Este tipo de fantasía permite al escritor realizar una comparación directa entre los dos mundos».

¹⁹ «La FP [Fantasía Póstuma] por consiguiente no es realmente una fantasía en absoluto, pero, por que plantea un mundo real que ha partido y una vida de ultratumba que es superior o consiguiente de este mundo real, es un tipo de ficción sobrenatural».

(singularmente, el *Libro de Enoc*, que trata sobre la hibridación entre ángeles caídos y humanas) es la fundamentación primaria de la obra, incardinándola así en la baja fantasía. La ambientación moderna, urbana, del volumen también ayuda a diferenciarlo de otras obras de la autora catalogables bajo la etiqueta de alta fantasía, como su primera saga, *Crónicas de la Torre* (2000-2004).

La dependencia creativa del mundo primario propia de las fantasías póstumas es la misma de la que adolecen las *fantasías atlantológicas*, de las cuales Martín Rodríguez cita *La diosa velada* (1905) de Luis Valera (2022: 565); existen más ejemplos: la película *Erocle alla conquista di Atlantide* [*La conquista de la Atlántida*] (1961) de Vittorio Cottafavi, el cómic *La Galère d'Obélix* [*El mal trago de Obélix*] (1996) de Albert Uderzo, *El laberinto de la Atlántida* (2009) de Álvaro Bermejo... En estos casos, lo sobrenatural campa por sus fueros, pero no crea su propio universo, pues la Atlántida como tal es un espacio existente en el mito de Platón, que la inmensa mayoría de los historiadores consideran artificio del filósofo (Bleiler, 1997: 69). De nuevo, *low fantasy*. No obstante, cabe recordar que existen recreaciones de la Atlántida con premisas realistas, en las cuales los personajes principales descubren, como arqueólogos, una civilización perdida hasta el momento, pero sin magos ni brujas.

La historieta *La Galère d'Obélix* (1996) de Uderzo nos sirve de ejemplo. La Atlántida no es en esta un universo paralelo, ni algo oculto detrás de un portal: se trata de una civilización cuyos remanentes viven en islas identificables con las Canarias. Allí viven en armonía, alejados del mundanal ruido, disfrutando de animales voladores, frutas gigantes y el secreto de la eterna juventud. Su jefe, el sumo sacerdote Mantekhados, no puede solucionar el problema que origina la aventura (Obélix ha regresado a

la infancia como consecuencia de un exceso de poción mágica), pero sí acoge a esclavos huidos del César (Uderzo, 2001: 35-40). Una vez más observamos una interrupción del mundo primario con algo que no debería estar ahí, pero sin una autonomía como entidad.

Igual que sobre la Atlántida, existe literatura sobre otras tierras supuestamente desaparecidas en el pasado remoto como Mu (desde *The Lost Continent of Mu* [1926] del coronel James Churchward), Lemuria (iniciada por *The Last Lemurian* [1898] de G. Firth Scott), la Cimmeria de la «The Hyborian Age» [*La Edad Hiboria*] (1938) de la serie de Conan de Robert E. Howard o la tierra olvidada por la historia *Shangri-La* de *Lost Horizon* [*Horizontes perdidos*] (1933) de James Hilton. Estas ficciones sobre mundos perdidos, que conocen su pistoletazo de salida con la conocida *King Solomon's Mines* [*Las minas del rey Salomón*] (1885) de H. Rider Haggard, exploran momentos del pasado del que existe poco o ningún conocimiento histórico, con especies y culturas que son redescubiertas en el presente de la novela (Stableford, 1997b: 593-594; Langford, 1997: 495-496). No dejan de ser exploraciones de un mundo primario pasado, pero inexplicablemente preservado, con un reencuentro que carece de explicación como universo secundario o de forma científicamente plausible, por lo que caen en el terreno de la baja fantasía y no de la alta. El cine y el cómic han explotado a menudo este motivo, siendo un ejemplo de éxito el personaje de *Tarzán* (1912-1966) creado por Edgar Rice Burroughs.

Sobre cuestiones limítrofes

Martín Rodríguez niega la pertenencia al dominio de la fantasía de la «ficción absurdista», denominación para «aquella que presenta, en un mundo afín al primario, hechos

y situaciones incongruentes y racionalmente injustificados en el mundo fenoménico» (2022: 560). La cuestión, no obstante, puede enredarse un poco más, ya que los autores de la vanguardia, ¿no buscaban un arte que empezase y terminase en sí mismo, autónomo, alejado de la realidad consciente? ¿No daban pie los surrealistas a la entrada de los sueños y el inconsciente a la literatura, y los dadaístas al nihilismo lógico? ¿No pone a prueba el teatro del absurdo los límites de nuestra experiencia, lo fútil de nuestro ser?

Parece, entonces, que esta ruptura de las normas, tan característica del vanguardismo del siglo XX y sus epígonos, nos acerca con firmeza a la categoría de baja fantasía. Sin embargo, no es así. Nos encontramos ante una pura mímesis de la realidad, aunque no lo parezca: estamos leyendo, o viendo, imitaciones de nuestra propia psique, la cual, aunque nos precieemos a menudo de ello, no siempre es racional. De nuestra psicología surgen las imágenes oníricas y las inconsistencias lógicas, no necesariamente con elementos sobrenaturales de por medio. *La deshumanización del arte* (1925) que saludaba Ortega sigue saliendo de nosotros, mas no de los sentidos y las pasiones de la literatura tradicional, decimonónica y anterior, que conocía el filósofo raciovitalista.

Queda una cuestión por abordar. Por completar el hueco, en una tríada al estilo aristotélico, ¿no habrá una fantasía intermedia? A mi entender, y en aras de la comprensión completa de la fantasía, tendría todo el sentido. Sería una forma liminar, en la cual el lector se pregunta si lo mágico está irrumpiendo en su mundo, si puede explicarse lo que ocurre de forma racional, o si simplemente las normas que

rigen su realidad son más complejas de lo que creía o imposibles de descifrar en un mundo sin absolutos (al más puro estilo postmoderno). En «Maese Pérez el Organista» (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer, ¿suena el instrumento tan bien a causa de un fantasma, o es pura superstición popular? El Darío del cuento «Piroquinesis», de Patricia Esteban Erlés (2014), ¿es un niño capaz de generar fuego, o son todo ensoñaciones de su madre? La duda nos asalta. Llamarlo *fantasía media* solo conllevaría confusión con la obra de Tolkien, que como hemos visto, nada tiene que ver.

Aceptamos entonces la nomenclatura que este género ya tiene, consolidada por décadas de teoría literaria continental: *lo fantástico*. Allende los mares esta variedad se asimila al gótico y las historias de fantasmas (Watson, 2000: 164), en la estela de la que se tiene por primera historia del género, *The Castle of Otranto* [*El castillo de Otranto*] (1764) de Horace Walpole. La reserva todoroviana de la palabra fantástico, en principio adjetivo de fantasía, aunque haya habido críticos que hayan seguido su definición estrecha de lo fantástico, no es un estándar internacional:

the fantastic» has been recently adopted by critics as a general term for all forms of human expression that are not realistic, including fantasy and sf, MAGIC REALISM, FABULATION, SURREALISM, etc. Thus there is the annual International Conference on the Fantastic in the Arts and its associated publication [*The Journal of the Fantastic in the Arts*]²⁰ (Wolfe, 1997: 335, versales originales).

²⁰ «“Lo fantástico” ha sido recientemente adoptado por los críticos como un término general para todas las formas de expresión humana que no son realistas, incluyendo la fantasía y la cf [ciencia ficción], el realismo mágico, la fabulación, el surrealismo, etc. Por consiguiente, existe la Conferencia Internacional sobre lo Fantástico en las Artes anualmente y su publicación asociada».

Watson explica así la perspectiva más amplia sobre la fantasía de la teoría literaria en lengua inglesa: «In the hands of most Anglo-American genre theorists, the fantastic is not limited to gothics and ghost stories, but is treated more broadly as a mode of writing that presents the reader with antinomious readings for apparently supernatural events in the text»²¹ (2000: 164).

Las cuatro categorías que hemos repasado en este artículo—alta fantasía mixta, alta fantasía pura, baja fantasía y lo fantástico—y construido a partir de distinciones de construcción del universo ficticio se corresponden respectivamente, *grosso modo*, con las distinciones efectuadas por una de las principales teóricas actuales de la fantasía, Farah Mendlesohn (junto a Edward James). Estas son la fantasía de misión-portal, de inmersión, intrusión y liminal: «In the portal-quest, the protagonist enters a new world; in the immersive [fantasy], the protagonist is part of the fantastic world; in the intrusive, the fantastic breaks into the primary world (which might or might not be our own); and in the liminal, magic might or might not be happening»²² (James y Mendlesohn, 2012: 2).

Conclusión

Una última cuestión. En un mundo sin certezas, postmoderno, los híbridos, que nunca han dejado de aparecer en la literatura, son si cabe más comunes. Sin embargo, su existencia no deja de invalidar nuestra división teórica. Habría que, en actitud poco halagüeña

intelectualmente, rendirse, de no aceptar las fusiones de géneros y subgéneros, o caer en el nihilismo epistemológico que supone caer en el idealismo crítico que tiene su raíz en Benedetto Croce (1866-1952), para quien toda obra es única e irrepetible; el idealismo es una hermosa defensa de la radical individualidad de la obra literaria, pero aporta poco a un estudio científico de la literatura dado que lo máximo que considera posible es acercarnos a la intuición creadora (Domínguez Caparrós, 2007: 321-326).

Además, en las mezclas lo habitual es encontrar un elemento dominante que nos permita adscribirla a un lugar u otro, con independencia de las combinaciones. Es el caso, recurriendo una vez más a Astérix, del último álbum efectuado completamente por Uderzo, *Le ciel lui tombe sur la tête* [¡El cielo se nos cae encima!] (2005). En claro homenaje a Walt Disney y Hollywood, la baja fantasía incorpora elementos de la ciencia ficción: naves extraterrestres, peleas intergalácticas, armas cuasi atómicas, máquinas de guerra (los karatas y los superclones, parodia de *Superman*, pero con la cara de Arnold Schwarzenegger). Las explicaciones científicas, característica de la ciencia ficción digna de tal nombre, son sin embargo bastante escasas, más allá de la antigravitación.

Concluimos que existen, pues, bien diferenciadas, la fantasía alta y baja (mundo secundario autónomo versus invasión preternatural del mundo primario, respectivamente), junto con un espacio de la duda entre mundo fenoménico e imaginario,

²¹ «En manos de la mayoría de teóricos del género [literario] anglo-americanos, lo fantástico no está limitado al gótico y las historias de fantasmas, sino que es tratado más ampliamente como un modo de escritura que presenta al lector lecturas antinómicas para eventos aparentemente sobrenaturales en el texto».

²² «En la misión-portal, el protagonista entra en un mundo nuevo; en la [fantasía] de inmersión el protagonista es parte del mundo fantástico; en la intrusiva, lo fantástico irrumpe en el mundo primario (que puede o no ser el nuestro); y en la liminal, la mágica puede o no estar sucediendo».

lo fantástico. Podemos emprender entonces el vuelo hacia la crítica de lo imaginario con un mapa más preciso. No obstante, lo presentado aquí tiene un carácter más de esbozo que definitivo. Se trata de un prontuario de carácter teórico para cimentar la base de una investigación tanto sobre la naturaleza de la ficción especulativa como de su historia, particularmente en el mundo hispanohablante, donde le falta por conocer la cantidad de monografías existentes en el angloparlante.

Obras citadas

- ABBOT, Edwin Abbot (1884, 2008). *Planilandia: una novela de muchas dimensiones*. Barcelona: Laertes. Trad. Emili Olcina.
- ALEXANDER, Lloyd (16 de diciembre de 1971). «High Fantasy and Heroic Romance», *The Horn Book*. <https://www.hbook.com/story/high-fantasy-and-heroic-romance> (Acceso: 21 de abril de 2023).
- ASHLEY, Mike (1997a). «Fairytale», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 330-333.
- ASHLEY, Mike (1997b). «Travellers' tales», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 960-991.
- Baten Kaitos: las alas eternas y el océano perdido* (2003). Monolith Soft y Tri-Crescendo.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871, 2006). *Leyendas*. Madrid: Cátedra. Ed. Pascual Izquierdo.
- BLEILER, E. F. (1997). «Atlantis», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 68-71.
- BORGES, Jorge Luis (1945, 2011). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- BLOOM, Harold (1994, 1997). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Trad. Damián Alou.
- CAMPBELL, Joseph (1949, 2014). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura económica. Trad. Luisa Josefina Hernández.
- CLUTE, John (1997a). «Crosshatch», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 237.
- CLUTE, John (1997b). «Epic fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 319.
- CLUTE, John (1997c). «Fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 337-339.
- CLUTE, John (1997d). «High fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 466.
- CLUTE, John (1997e). «Portals», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 776.
- CLUTE, John y JOHN GRANT (1997). «Posthumous fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 777-779.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ramón Areces.
- ENDE, Michael (1979, 2016). *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2010, 2014). «Piroquinesis». En Encinar, Ángeles (ed.). *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2009). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GALLEGO, Laura (2004). *Memorias de Idhún I: la resistencia*. Madrid: SM.
- GALLEGO, Laura (2008). *Dos velas para el diablo*. Madrid: SM.
- GAMBLE, Nikki (2019). *Exploring Children's Literature. Reading for Knowledge, Understanding and Pleasure*. Los Ángeles: SAGE Publishing.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967, 1982). *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GASPAR Y RIMBAU, Enrique (1887, 2000). *El anacronópete*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GOSGINNY, René y Albert UDERZO (1961, 1995). *Astérix el galo*. Barcelona: Grijalbo. Trad. desconocido.
- HUME, Kathryn (1984, 2014). *Fantasy and Mimesis*. New York: Routledge.
- JAMES, Edward y MENDLESOHN, Farah, 2012. «Introduction», E. James y F. Mendlesohn (eds). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-4.
- LANGFORD, David (1997). «Imaginary lands», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 495-497.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Juan [Jan] (2018). *Superhumor Superlópez n.º 1*. Barcelona: Bruguera.
- LOZANO, David (2008). *La puerta oscura: El viajero*. Madrid, SM.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2022). «Preliminares de una historia: hacia una caracterización específica de la fantasía épica». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 557-73.
- MATUTE, Ana María (1996). *Olvidado rey Gudú*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MOLIN, Bernard-Pierre (2018, 2020). *Astérix: Las verdades históricas explicadas*. Madrid, Salvat. Trad. Xavier Senín, Isabel Soto y Alejandro Tobar.
- NICHOLLS, Peter (Octubre 2021). «Fantasy», J. Clute y D. Langford (eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. <https://sf-encyclopedia.com/entry/fantasy> (Acceso: 27 de abril de 2023)
- NOVIK, Naomi (2006, 2010). *El dragón de Su Majestad*. Madrid: Alfaguara. Trad. José Miguel Pallarés.
- ROAS, David (2017). «Prólogo», David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura contemporánea (1900-2015)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 9-14.
- ROWLING, J. K. (1997, 2000). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Madrid: Salamandra. Trad. Alicia Dellepiane Rawson.
- STABLEFORD, Brian (1997a). «Fantastic voyages», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 387.
- STABLEFORD, Brian (1997b). «Lost lands and continents», John Clute y John Grant (eds.), *The encyclopedia of fantasy*. London: Orbit, 593-594.
- STABLEFORD, Brian (1997c). «Visionary fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 987.
- TINER, Ron (1997). «Superheroes», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 905-906.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions du Seuil.
- TOLKIEN, J. R. R. (1947). «On fairy stories», J. R. R. Tolkien (1972) *Tree and Leaf*. London: Grafton-Harper Collins: 9-73.
- TOLKIEN, J. R. R. (1977, 2017). *El Silmarillion*. Barcelona, Planeta. Trad. Rubén Masera y Luis Domenech.
- UDERZO, Albert (1996, 2001). *El mal trago de Obélix*. S. l.: Salvat. Trad. Mireia Porta.
- UDERZO, Albert (2005). *¡El cielo se nos cae encima!* S. l.: Salvat. Trad. Javier Pérez Andújar.
- WATSON, Greer (2000). «Assumptions of Reality: Low Fantasy, Magical Realism and the Fantastic», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 11(2): 164-172.

WOLFE, Gary K. (1982). *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood Press.

WOLFE, Gary K. (1997). «Fantastic», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 335.



ИЗДАНИЕ

Crítica /
Criticism

Recuperación de un importante pionero de la protociencia ficción española: el viaje a la Luna de Abdón de Paz

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Abdón de Paz
*Desde la Luna (viaje aéreo)*¹
Toledo, Ledoria, 2022, 95 p.

En la introducción de Francisco San Martín y Aguirre al libro misceláneo de Abdón de Paz (1840-1899) titulado *Mar de batalla* (1896) figura la afirmación siguiente: «La crítica del siglo xx apreciará mejor que la del XIX una labor que funde lo pasado con lo presente en busca de un porvenir más venturoso, si logra curarnos de ensalzar lo de fuera a costa de lo de casa»². Tal predicción no se cumplió en el siglo indicado. Paz ha tenido que esperar al siglo XXI para que veamos reeditada ahora en volumen³ una de sus obras con el respeto y

el cuidado críticos que se merece un autor que figura entre los intelectuales más interesantes de su tiempo. Abdón de Paz intentó conjugar su fe religiosa con los descubrimientos científicos que entonces se estaban verificando, debiendo enfrentarse por ello a influyentes círculos católicos, bastante antes de que el catolicismo se convirtiera en una de las confesiones cristianas más abiertas a la ciencia. También se adelantó a la apertura sociopolítica del catolicismo que supuso la llamada doctrina social de la Iglesia. Sin embargo, no es esta labor, cuya valía histórica podrían calificar mejor los especialistas en la materia, lo que se ha recuperado en el primoroso libro que ahora reseñamos, sino un aspecto de su amplia producción literaria.

¹ En la cubierta figura el título *De Toledo a la Luna*, mientras que en la portadilla se lee *Desde la Luna (viaje aéreo)*, esto es, el título y el subtítulo elegidos por Abdón de Paz.

² Cita extraída de la reedición objeto de la presente reseña, pp. 87-88.

³ Existe una reedición de 1984 de su principal libro de pensamiento, titulado *Luz en la Tierra. demostración de que entre la religión católica y la ciencia no pueden existir conflictos* (1881), pero en forma de microfichas, de manera que resulta hoy difícil y engorrosa su consulta.

Abdón de Paz también escribió poesías líricas y narrativas, dramas (por ejemplo, uno en prosa titulado *Galerio*, publicado en 1896, sobre este emperador romano tardío) y varias novelas cortas, que fue publicando a veces en distintas revistas de su tiempo, antes de recogerlas en varios volúmenes. El primero y más amplio de todos ellos se titula *La biblia de las mujeres* (1867). Lo componen varias novelas cortas de asunto generalmente contemporáneo. Tales narraciones no destacan en el panorama de su época, aunque merecerían tal vez cierta atención de los populares estudios feministas, aunque solo fuera para valorar sus puntos de vista sobre la posición social de la mujer. Como tal asunto no es de nuestra incumbencia, solo recordaremos ahora que el «libro sétimo» de aquel volumen se titula «Las mujeres de la Luna».

Su lectura confirma lo que hemos intuido probablemente a partir de tal título. Tan solo dos años después de que Jules Verne (1828-1905) escribiera su gran novela *De la Terre à la Lune* [*De la Tierra a la Luna*], Abdón de Paz siguió sus pasos al proceder a narrar un viaje similar de carácter fictocientífico, esto es, justificando tan extraordinaria traslación mediante el recurso a un *novum* de carácter tecnológico. La fama y reputación internacionales de Verne eran tales que no resulta extraño que un escritor como Paz, muy al día de las últimas tendencias intelectuales de su tiempo, quisiera rivalizar con él. No obstante, tampoco hay que olvidar el precedente de Edgar Allan Poe (1809-1849), cuyo viaje a la Luna en globo relatado en «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall» [*La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall*] (1835) era bien conocido en España, habiéndose publicado tres traducciones diferentes de ese relato en 1858, 1859 y

1862⁴. La influencia de ambos modelos puede observarse en «Las mujeres de la Luna». La ascensión a la Luna se realiza en globo tanto en Poe como en Paz, en cuyo relato flota la sospecha de que se trate también de un *hoax* o timo, ya que en ambos casos es una carta del viajero la que informa de la llegada a la Luna. También el amplio espacio dedicado a la narración de los preparativos del viaje es común en los tres autores, aunque tanto el francés como el español prefieren contarlos en tercera persona, en vez de utilizar el procedimiento epistolar. Este se limita en la narración de Paz a la propia descripción de la civilización selenita.

Mientras que Poe se limita a aludir de pasada a unos habitantes de pequeño tamaño y precario modo de vida, al modo de los *salvajes* tan despreciados por los blancos europeos y americanos, la imagen que ofrece Paz de la civilización lunar es plenamente utópica. El orden y la belleza de las celebraciones con las que los selenitas celebran la llegada de los terrícolas indican desde el principio el buen gobierno de la Luna. Es una república de aire tecnocrático, en la que el principal asesor del presidente es el llamado «Primer Sabio». Trabajadores incansables, todas las actividades económicas, las artes y, sobre todo las ciencias, son objeto de los desvelos de los habitantes de la Luna, por lo que no extraña lo adelantado de su civilización, que parece comparable a la terrestre en grado de urbanización y bienestar general. Lo que más la diferencia es la cultura general y el sentido moral. No hay analfabetismo en la Luna, ni tampoco corridas de toros. Los políticos supeditan su ambición al bien público, y los gobiernos se preocupan de que no le falte trabajo honrado y bien pagado a nadie. Las mujeres, objeto del volumen en que Paz dio a conocer su viaje a la Luna, son bondadosas, discretas y leídas de

⁴ Según la relación de traducciones españolas decimonónicas de Poe levantada por David Roas en su libro *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, León, Eolas, 2022, pp. 346-351.

solteras, y prudentes, ahorrativas y humildes de casadas, gozando de iguales derechos que los maridos. El despilfarro y el adulterio se castigan con escarnio público. Las bondades de la sociedad lunar se ilustran mediante la transcripción de un diálogo representativo entre dos esposos en cuanto a lo privado y mediante la reproducción de unos artículos del *Kaká* o código de leyes de la Luna, del que se desprende el perfecto funcionamiento de sus instituciones, en las que no intervienen ni el clero ni el ejército, los cuales se dedican exclusivamente al ejercicio de sus funciones respectivas. En fin, se trata de una utopía bastante factible y que anuncia desarrollos futuros del llamado Estado del bienestar.

La novedad literaria del viaje a la Luna narrado por Abdón de Paz no radica tan solo en su carácter claramente ficcional, lo que lo convierte en uno de los pioneros indiscutibles de esa clase de ficción en España y en castellano. En efecto, el viaje imaginario que sirve de marco a la descripción utópica se realiza fuera de nuestro planeta y por medios tecnológicos. Ya dentro del fundamental pasaje de ficción utópica, el recurso al discurso jurídico constituye una interesante variedad de presentación discursiva, al tiempo que la narración homodiegética, que se expresa aquí mediante el género epistolar, añade una interesante perspectiva personal y privada a la historia contada. Más original aún es la atención que presta el narrador a los mitos de los selenitas. Ellos creen que su creación se remonta a doscientos millones de años (cifra que revela la influencia de los descubrimientos geológicos que cuestionaban la tradicional cronología bíblica) y que sus ascendientes son dos parejas de varón y mujer, de pequeña talla y aspecto algo distinto al de los terrícolas, pues tienen rabo y un ojo en la punta de este. Cada pareja tenía un color distinto, una morena y otra pálida, aunque la maldad de los

descendientes de la primera hizo que Dios los castigara abrasándolos a todos, de modo que solo habían quedado los pálidos. Este mito, aunque inspirado en el hebreo bíblico, presenta las suficientes variantes como para poder considerarlo el fruto de un procedimiento novedoso de *mitopoiesis*, de manera que esta obra puede considerarse precursora también de la escritura mitopoética épico-fantástica, con la que también la ligan la onomástica y toponimia inventada de la civilización lunar.

Al interés para la historia literaria de la aportación que supone este relato para la configuración de la ciencia ficción y, en menor medida, de la fantasía épica en España, hay que sumarle el hecho de que se trata de una obra literaria de muy agradable lectura, gracias sobre todo a la ironía que la baña. Por ejemplo, al describir el tercer ojo en el rabo de los selenitas, Paz declara que así lo deseaba el célebre utopista Charles Fourier (1772-1837), de manera que se burla indirectamente de las exageraciones, a veces involuntariamente cómicas, de la ficción utópica. Otro rasgo de ironía es que llame a los habitantes de la Luna «lunáticos», lo que no deja de poner en cuestión indirectamente el propio contenido utópico descrito. No obstante, la ironía impera sobre todo en el amplio marco narrativo del viaje. La figura del viajero a la Luna, que es un inglés afincado en España, con su acento extranjero y comportamiento extravagante en el ambiente rural de un pueblo de Toledo, designado con la inicial P. y que es seguramente Polán, la villa natal del autor, presentan numerosos rasgos cómicos que compensan la seriedad de los pasajes de prosa ficcional. También presenta la obra un airoso costumbrismo, el cual dista de ser celebrativo o nostálgicamente conservador, pues el comportamiento de los lugareños hacia el inglés denota el peso de unos intereses materiales que el posterior Naturalismo se permitirá

presentar con una crudeza y violencia que ya aparecen en la narración de Paz, aunque en ella pese más el optimismo. Es este el sentimiento predominante tanto en la ficción utópica como en el marco realista del relato, en el que no falta el interés sentimental de la relación feliz entre un arquitecto que secunda los trabajos del inglés, aunque luego no lo acompañe a nuestro satélite, y la hija del explorador. Todo ello hace que Paz combine diferentes modalidades de ficción de forma inextricable en un relato que se lee con sumo placer y que cabe considerar su obra maestra literaria. Otras narraciones de Paz, entre las cuales una fabulosa deudora de la fantasía de ambiente árabe titulada *La estrella de Meruán* (1867) llegó a ser traducida al griego moderno, adolecen de un estilo pedestre y del abuso de las convenciones folletinescas (por ejemplo, intervenciones autorales intempestivas, diálogos triviales, predominio de la acción, incluso injustificada, etc.). En cambio, el viaje a la Luna está exento de la mayoría de esos defectos, tanto en su versión primera de *La Biblia de las mujeres*, que es la que acabamos de describir por ser poco conocida, como en la definitiva que Paz recogió, junto con otros relatos, en el volumen titulado *Sueños y nubes* (1884).

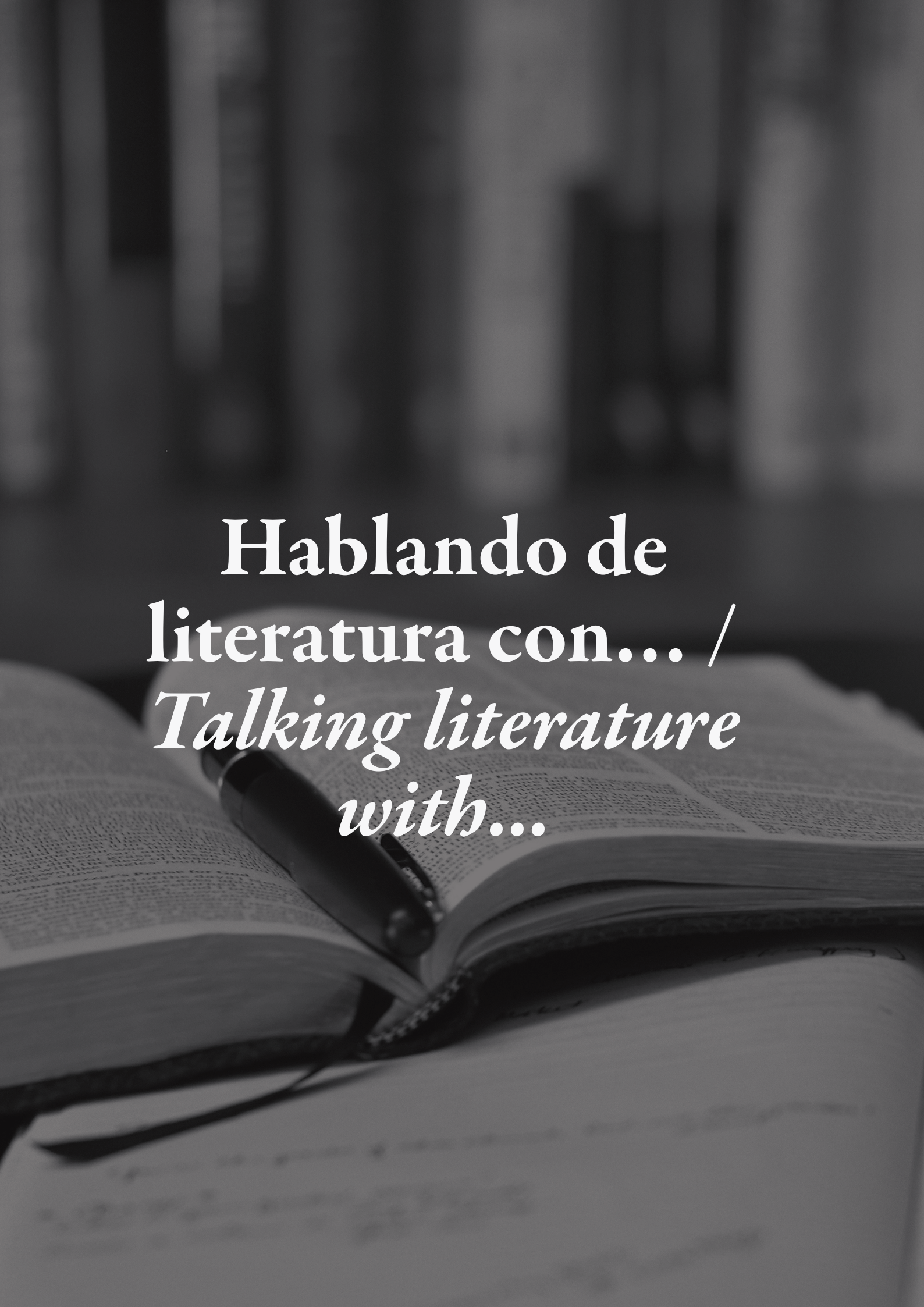
Esta última versión, que es la que se reedita en el libro que estamos reseñando, es más breve que la primera, sobre todo en lo que respecta a la carta de descripción utópica, de la que el autor eliminó gran parte de sus detalles, así como los textos escritos en forma de diálogo o de leyes. No obstante, no prescindió de nada que fuera verdaderamente esencial. Simplemente resumió tanto la narración de la llegada y el recibimiento como la descripción de la civilización lunar y de su mito de origen. El marco costumbrista y sentimental sufrió menos recortes, tal vez porque se trataba de formas de ficción mucho mejor aceptadas en su época. En conjunto,

lo que se pierde en detalle, parece ganarse en agilidad, aunque hacemos votos por que Jesús Muñoz Martínez, editor de Ledoría y autor de la introducción crítica a esta edición, recupere la primera versión en su integridad en el volumen de obras toledanas de Abdón de Paz que promete en dicha introducción. Esta nos parece muy valiosa, pese a la obligada brevedad que le imponía la publicación del relato como volumen exento de muy pequeño tamaño en la colección de «Clásicos Toledanos». De hecho, se trata de una edición verdaderamente de bolsillo. Dados estos estrictos límites físicos, Jesús Muñoz no podía sino reeditar la versión más breve del viaje a la Luna, tal y como también aconsejaba el hecho de que fuera la última publicada en vida del autor. Con todo, añade atractivo al volumen la inclusión en él de la citada semblanza de Abdón de Paz escrita por Francisco San Martín y Aguirre y también de un poema épico-lírico del autor polanco dedicado «A Toledo», aparecido por primera vez en sus *Poesías* (1863). Este poema recuerda las pasadas grandezas toledanas y se entristece por la decadencia presente, antes de declarar su confianza, propia de un intelectual que miraba al futuro, en que la ciudad existirá «mientras exista el mundo» (p. 78), palabras que cierran esperanzadoramente este himno, que hemos de contar entre lo mejor granado de la poesía de Paz.

Todos estos textos constituyen otros tantos argumentos para justificar el rescate de su figura literaria. A ello contribuye también el prólogo crítico de Jesús Muñoz. Este editor demuestra ser también un fino filólogo al presentar en pocas páginas la vida y la obra de Abdón de Paz sin dejar fuera nada importante y luego al analizar literariamente el relato lunar, pasaje en el que explica con precisión su estructura, así como el juego de los personajes y el interés de detalles como el hecho de que el arquitecto acompañe

un trecho al inglés en su ascenso en globo, lo que contribuye a aumentar la verosimilitud de la historia, aunque «[c]on la lectura no tenemos la certeza de que el viaje se haya producido realmente», como indica Muñoz en la página 20 de la introducción. También señala el editor el atractivo de la «diminuta utopía» (p. 20) y la calidad del conjunto, comparable a la de los viajes lunares narrados por Poe y Verne, aunque en Paz esté menos desarrollado, cosa que no nos parece personalmente que redunde en su desventaja. Al autor español abonan la ironía y la superior inventiva en algo que hoy sabemos apreciar mejor que en su época: la creación de mundos secundarios de índole ficticia. Desde este punto de vista, la Luna de Paz da ciento y raya a las del americano y del francés... Es natural que nos felicitemos entonces por el hecho de que un valiente editor regional se haya arrojado a la aventura de reeditarlo, aunque quizá no haya sido exactamente por amor a la ficción especulativa, sino por orgullo por la rica

literatura de su ciudad y provincia, de la que Abdón de Paz es indudablemente uno de los grandes representantes en su siglo. No obstante, su elección de una obra perteneciente a unas clases de ficción tan poco comerciales en España como lo son la ficción utópica y la científica se debe seguramente a que se trata de la obra literariamente más lograda y más actual de Paz y, ¿por qué no?, tal vez haya influido también lo curioso de que alguien haya pensado en narrar un viaje a la Luna que no partiese de los Estados Unidos de América, como lo hizo incluso el francés Verne, sino de un pueblo de la provincia de Toledo. La imaginación es libre y ninguna ley, literaria o de otro tipo, nos obliga a pensar que todo lo fictocientífico haya de tener su centro en la angloesfera. La alternativa propuesta por Paz nos ofrece así una útil enseñanza, sobre todo en estos tiempos de colonización cultural inducida por la *anglobalización*.



**Hablando de
literatura con... /
*Talking literature
with...***

Interview of Rin Chupeco, Author of *The Bone Witch* Trilogy

LAURA LUQUE I BRUGUÉ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA



Rin Chupeco (b. Manila, Philippines) is a non-binary Chinese-Filipino writer. They have authored popular adult fantasy series such as *The Bone Witch*, comprising *The Bone Witch* (2017), *The Heart Forger* (2018) and *The Shadowglass*

(2019). Previously, Chupeco had worked as a graphic designer but their first novels, namely *The Girl from the Well* (2014) and its successor *The Suffering* (2015), popularized the author and allowed them to become a full-time writer. Chupeco has recently published *Silver under Nightfall* (2022), their first fantasy adult novel. This interview mostly focuses on the author's most popular series, *The Bone Witch* trilogy since it features a rising character within young adult fantasy: the witch as protagonist and not as antagonist villain.

You have stated that Tea, the protagonist in *The Bone Witch* trilogy, is a reflection of who you were when you were a teenager. Who is Rin Chupeco and how was your growing up in the Philippines?

I was a very angry kid who was often frustrated by a lot of injustices I saw. When I was very young, I saw a good friend killed by the military and where justice was never served, even though people knew who the killer was, a high-ranking military officer. His name was Mark Welson Chua and you'll find a lot of articles about what happened to him

online. He died because he was trying to fight back against the corruption inherent within both the government and the military, and it had always left a bad taste in my mouth, feeling helpless to do anything about it back then, even though I was just a teen. It's why I like writing protagonists who have power to push back against a world that would have killed them without another thought.

Could you describe your writing process? What do you enjoy more, character writing or world-building?

I usually like to start with a very rough outline, as inspirations for my plot usually starts with an image in my head, like a screenshot of a movie, so I try to describe as much of that as I could to form my outline. From there, I start world-building and creating my characters at the same time, trying to choose what kind of characters I'd enjoy writing in context to the world I'm making. I have to say that I love both character writing and world-building equally – both have similarities in that you build up on something new for the first time, and it's a serotonin boost for me!

You have mostly written books which are part of a series and therefore the story has the capacity to expand more than in just one stand-alone novel. What does seriality offer you?

I do have a lot of readers who always ask me if there's more books of a certain series that they like (*The Girl from the Well* especially has a lot of fans who want at least another book). But sometimes when I write a book there are some more things in it that I want to expand upon but wasn't able to do because I had to keep the novel's word count in mind. There are some details and side plots that aren't as integral to the main story that I would have liked to explore

some more, and some long arcs like *The Bone Witch* isn't something that could be written into just one book without everything feeling rushed. *The Girl from the Well* was actually a standalone that I had already expanded into another book, as a sort of companion novel for the first!

Tea's story is told from two different timelines narrated by two different people: Tea herself and the Bard. What were the challenges of writing in this way and what was the reason to do so?

I wanted to experiment, and I thought that it would be fun to write about two timelines that eventually converged, to see the immediate consequences of some of the things that Tea told the Bard playing out in that second timeline. I thought that readers won't necessarily get the full story unless they see how Tea's actions in the past actually affect the events of the present, and I thought they would enjoy piecing things together themselves, seeing where each timeline aligns with the other! It was absolutely fun trying to tie the loose ends in each together, and I plan to employ that same technique in another upcoming work!

Back in 2017, when you published *The Bone Witch*, you said that you had based the character of Tea on Filipino witch doctors and Geisha. Is this right? How much did you research to prepare for the writing of the books?

The Asha in *The Bone Witch* were inspired by *mangkukulam*, who are the Filipino version of witch doctors. People actually fear them and go out of their way not to involve themselves with them—until they need help, such as needing medicines only they could provide, or wanting a way to get rid of a curse that had been cast upon them. So like bone witches

in my book, there's a strange dichotomy that's similar—people fear and even loathe *mangkukulam*, but still go to them for help, which is obviously a bit hypocritical. I wanted that same push and pull of tension that Tea has to deal with when it comes to interacting with people who don't actually care about her well-being until they need something from her.

Witches used to be depicted as old, wicked characters. However, in the past twenty years witches have been popularized and portrayed favorably not only in fantasy fiction but in all kinds of media. Why did you choose to have a witch as the protagonist of a story?

I do love witches! I'm not Wiccan, but I am fascinated by the culture and the history behind practicing witches and the very notion of witchcraft as practical magic. I enjoyed reading about black magic and ghosts as a kid and actually had a lot of books on the subject, though I wasn't one to actually do any of the recipes and practices that I wound up collecting. I was just really fascinated by the notion of good witches and the idea of how potions and magic spells could be so powerful, and I suppose they were the symbols of being outsiders / outcasts in a society that didn't quite understand them, which I could very much relate to!

The case of Tea within *The Bone Witch* is a very interesting one when it comes to the representation of witches within young adult fiction because even though witches, or Asha, are an extremely important part of the Eight Kingdoms (the fantasy world created by Chupeco), it seems that there is always the one character that needs to be vilified so the others can be accepted. Along the narrative, Tea fights to dismantle the negative connotations

associated to Bone Witches (who receive this name because of their ability to raise the dead) but she also worries about falling victim of darkrot (corruption of the mind and soul), seemingly having internalized the loathing towards Bone witches. Therefore, Tea's journey is about accepting who she is and fighting to change the system that makes her and others like her ostracized. What was the most difficult part of writing Tea's character and journey?

I think the most difficult part was how much I could identify with her, and writing about Tea also made me reassess myself as a person as well. I'm non-binary and pansexual, and being those had no place in a country that was extremely religious and conservative. Like bone witches as well, LGBTQ+ people here are tolerated but only for entertainment purposes. There are no laws here that actually protect them, and gay people aren't even allowed to have same-sex marriages or legal unions. I have also seen far too many gay people here try to cope with this by sometimes internalizing how society treats them, by arguing that they don't even need those protections or leaning heavily into stereotypes so they could find work and meet expectations (in show business especially). And I feel very strongly for Tea in particular because like her I had always felt like an outsider in a place I had lived at all my life, where it felt like everyone would reject the real me.

In 2014, you wrote in your blog that *The Bone Witch* trilogy is a fantasy version of the Middle East / Asia influenced by the Ayubbid dynasty. Could you be more specific about the cultures that influenced your writing and the choices you made to create such diverse characters?

For *The Bone Witch*, it was actually a mix of Middle Eastern and Filipino influences, with certain kingdoms having some Chinese elements. I am Chinese-Filipino, and the Philippines is a melting pot of different cultures, especially from neighbors like Indonesia and Malaysia, so I tried to portray a fantastical version of my own country through these influences. For the Middle Eastern inspiration, I was always fascinated by the Ayyubid dynasty, especially during King Saladin's rule, which is often depicted as an enlightened period where a lot of economic progress was made, in no small part because of King Saladin's forward thinking and his humanity (I wrote a thesis on the subject back in college, so it's something I've been interested in for a while). I love the aesthetic of that time period, and wanted to bring something similar to it to my work, but I also thought that Saladin was the kind of ruler I wanted some of my protagonists to be like (mostly with Prince Kance) and the way Saladin ruled to also be the kind of progressive nation that Odalia was.

Most of my characters are heavily coded as Filipino as well, though it's not mentioned outright in the book. There are hints that I tried to convey without being too direct about it (how Tea and Fox interact as siblings, the naming conventions for Kance, Kalen, and Khalad where their names all start with the same letter, etc.) because I do want some distance between depicting real world elements and the fantasy setting that I was creating, so that it becomes more immersive for readers.

Tea is described as having brown skin and most characters in the series are non-white. Skin color in the series does not seem to be a cause for concern or something characters are discriminated against, since many characters of color

hold positions of power. What role do you think race plays in the Eight Kingdoms? Did you consider race a factor when writing the series?

I grew up in the Philippines and the majority of the people here are brown-skinned, so it was just something I wanted to incorporate in my books as well when depicting a fantastical version of it. I was actually pretty adamant that race in my books be something that isn't given the same weight as it has nowadays, particularly because during the heyday of some kingdoms like in Greece and Rome, skin color was actually not a factor. Discriminating because of skin color is a product of more recent periods in history because it's been weaponized by people who claim they're only preserving their own culture which is, honestly, all just in their heads. 'Culture' constantly shifts and adapts, and it's only because it extends beyond our own lifetimes that we think it is permanent in the short timeframe where we experience it. Culture changes all the time; it's people who are resistant to change because we find comfort in what is familiar.

The ending of *The Bone Witch* trilogy leaves no one indifferent, as it is not clear what the ultimate fate of the protagonist is. Had you always planned it would be like it is, or did you change your mind as you were writing?

When I start writing a book or a book series I usually already know how I'm going to start it, and how I'm going to end it—it's everything in the middle that I always find difficult to do. I mentioned before that when I get an idea for a book I usually have an image of it in my head first, like a screenshot from a film, and that usually serves as the start of my novel. With *The Bone Witch*, that image was of a girl facing a dragon-like creature, and that

was the scene that I did start the novel with. Usually after that I get another screenshot in my head, this time of how I envision it might end, and it's of a couple looking up at a statue of the girl in the first 'movie' still, now venerated as a heroine. I tried my best to make that a bit more ambiguous so that people are free to choose the ending they prefer.

Back in 2020 you published a short story in your blog based on Kalen's POV. Have you considered doing the same for other characters in the books? There are plenty of great secondary characters in the series and I am sure that many readers would love to read more about them.

I originally wrote the Kalen POV as a thank you to readers, because Kalen was easily one of the most popular characters in *The Bone Witch*. I'm not quite sure yet if I would write about other characters in the series that extend beyond the books' ending—when I usually conclude a trilogy, I do my best not to go back and write more. It's like coming back for repeated encores—eventually, the original ending feels more diluted and less impactful with every new performance. I was very pleased with the way I ended the trilogy and didn't want to keep adding to it. Kalen was a special case, because you don't quite get into his head for a large portion of the books—you only have Tea's perception of him for the most part, so it was easy enough to write down some of his thoughts as the story progressed, and I'm pretty happy with how that ended as well. The only other character I can think of who can benefit from that same treatment might be Likh, who is also another fan favorite. I won't promise that I'd write anything in her POV in the future, but for her I am at least open to the possibility!

If the trilogy was to be adapted to become a series or a movie, what actors do you envision portraying the characters?

That's a hard question to answer! I actually would really like it if unknown actors and actresses can be cast for the role—unfortunately, there aren't as many Filipino or Middle Eastern actors as there are American or British, so I'm convinced that there's someone out there who would be perfect for the roles of say, Tea or Fox or Kalen, but their names are unfamiliar to me. The emphasis would be more about finding the right casting director who would be willing to listen to my requests to make the chosen actors as close to their characters as possible. (If they cast Tea as someone white I am pretty sure I will be the first to rebel—a lot of people think that authors can influence who gets to be cast on any movies based on their books, but the reality is that they have no influence at all!) There has actually been some interest over the years but Hollywood moves at a glacial pace, so I try not to dwell on it too much!

I do think there is one actress/singer who would make an amazing Tea, though! Her name is Ylona Garcia, and I think she has the right looks and personality that would make her perfect for the role!

You have recently published *Silver under Nightfall*, your first fantasy adult novel. How was the experience of writing for a different public? Now that you have both written for both an adult and a young adult readership, what does young adult fiction offer you as a writer?

I think that YA fiction is always going to be where I write the kind of books that I wished I could have read when I was a teenager, because back then I never saw books that talked about my experiences and my culture, and what little that did was always parsed through a Western

viewpoint. But writing adult fantasy is where I write books that present ‘me’ wants to read, and I want it messy and explicit and a bit smutty and all those experiences that me in my twenties and thirties had that a teenage me wouldn’t have known about yet! So it’s also very freeing and cathartic to write for the me in the present while I write YA fiction for the childhood me.

How do you feel about being the object of academic interest?

A bit intimidating! I’ve wanted to write since I was a kid, but beyond writing the books I didn’t really think much about how people would look at me as a writer or about what kind of personality I inadvertently reveal in those pages. Writers joke a lot that when they write books, they mine what trauma they’ve experienced to make their novels better and it’s true on my end, but it’s not something we consciously think about until after the book’s done. I call myself an extroverted introvert and I do enjoy talking with other readers about books but I usually find myself needing to recharge afterward and hide somewhere where I don’t have to be perceived. So I try not to think about all that and just assume that the majority of people are more focused on my books instead of anything about me as a person!

Your works have not been translated to many languages. What languages would like them to be translated into?

I’ve actually have some of my works translated into Dutch, French, Russian, and Turkish, which I found cool! I just recently signed a contract that would also allow some of my books to be published in Italy and translated into Italian! There’s been a lot of interest in translating my books into Filipino as well—most Filipinos read and speak English, but some do prefer reading books in the mother tongue—but there isn’t any big book distribution company in the Philippines like in other countries to make that happen, unfortunately.

What are your next projects?

I’ll be writing the first book for Nickelodeon’s new *Are You Afraid of the Dark?* book series, which I loved to watch as a kid! I also have some more YA horror coming out in the next couple of years, and a few more non-YA horror I still can’t talk about yet! I’ll still be writing adult fantasy, and have plans to finish one that’s a spin on a popular fairy tale, but with a villain as the love interest!

Recuperados /
Retrieved works



Venezia Italy





Cherchez la Femme

ANTONIO FLORES THE GRAND HOTEL OF THE TRANSATLANTIC UNION

TRANSLATION BY ÁLVARO PIÑERO GONZÁLEZ
AND INTRODUCTORY NOTE BY MARIANO MARTÍN
RODRÍGUEZ

The first significant examples of science fiction in Spain were produced within the framework of a genre that was very popular in the country back then, the so-called 'cuadro de costumbres.' Translated literally, this phrase would be a 'portrait of customs' in English. Similar to Addisonian sketches of customs and manners, in the 'cuadro de costumbres' typical attitudes, behaviours, values and habits that were common to a particular profession, region or social class are shown mainly by means of the description of the social environment and customs of people in a given society. Most of these 'cuadros' or sketches describe contemporary customs. However, some writers also dared to imagine how the social, economic and technological changes that were being brought about by the Industrial Revolution could also change those customs in the future, as the Spanish writer Antonio Flores (1818-1865) shows in the third volume of his series titled *Ayer, hoy y mañana*, which was published in its final form in 1863. As its title suggests, it

was divided into three parts. Each of them is composed of sketches respectively set in 1800 (*ayer*, yesterday), 1850 (*hoy*, today) and 1899 (*mañana*, tomorrow).

Its third and last volume is a full-fledged story of anticipation. In the framework of a love story between the only heir of a wealthy rural family going to Madrid in order to have a political career and an authoress of industrial literature, Flores describes in each chapter a particular feature of the technologically advanced future Madrid, from air transportation to an advanced advertising technology. This material progress comes at a cost: it is a purely capitalistic society where only money is of value. Time is money and true emotions are not considered worth one's precious time because nothing is worth anything unless it is profitable. A good example of this mentality is demonstrated in one of the sketches, which is unrelated to the framework of the story and therefore can be read as an independent sketch. Its title is in Spanish "El Gran Hotel de la Unidad Transatlántica," and

“The Grand Hotel of the Transatlantic Union” in the English translation below.¹

This huge resort is described according to a guide to it, some passages of which are reproduced in Flores’ text. The hotel is, indeed, gigantic. For this reason, guidebooks are printed to help guests to find their way around its premises, where there is so much going on that a newspaper is even printed to report its daily news. All kinds of services are offered, mostly automatically and almost without limitation, but each one is exactly priced in order to ensure precise accounting and a continuous cash flow. These financial and administrative processes are all controlled by technology: a telegraphic system receives, continuously and in real time, all the transactions carried out, all the food consumed, etc. The “sensitive nerve structure hidden behind the walls and floors of the Grand Hotel” ensures that there is no mismatch between customers’ desires and their monetised satisfaction by the establishment. Thus, the hotel is managed by a sort of artificial intelligence similar in the way it works to the one currently being developed. This shows Flores’ extraordinary capacity to speculate on the shape of things to come based on the automation brought about by the Industrial Revolution, even if this was still in its infancy back then.

No less prophetic, although less surprising because organised travel already existed in that period thanks to the Thomas Cook travel agency, is the conversion of tourism into an economic sector rationally exploited by multinational companies such as the Transatlantic Union. Its hotel is therefore a large commercial corporation that operates entirely as such. Its search for profit has led to investment in a hotel of a new kind that allows anyone, for a relatively small amount, to celebrate social events with a luxury previously

only within the reach of princely fortunes, with the consequent democratisation of social rites and customs. The immense hotel is not just for the wealthy. Almost everyone seems to be able to enjoy one thing or another in this virtually self-sufficient microcosm, with almost complete freedom. The rented rooms and lounges are guaranteed to allow their users to do what they want in them without fear of being monitored or interrupted, so that the grand hotel also represents a space where social control ceases to operate to some extent. This characteristic refers to a form of collective coexistence radically opposed to that advocated by contemporary utopian socialism. The contemporary concept of ‘phalanstery’ implied the priority of the collective over the individual, while Flores ponders the wide variety of the hotel’s amenities for customers who are already consumers. This is another successful anticipation by Flores of our current consumerist society, as well as of corporate greed.

“The Grand Hotel of the Transatlantic Union” is not only interesting for its perception of trends that will be general only many years after its publication. The text is also a successful example of futuristic toposia. This literary genre is about the description of buildings, both real and imaginary, including their interiors and surroundings, as well as the activities that take place in them, in order to illustrate the conditions of residence, work or study therein. The building as a whole can serve as a symbolic image of the functioning of the society of which it is spatially and functionally part, e.g. consumer capitalism in Flores’ Grand Hotel. Therefore, this futuristic sketch is one of the first examples in literature where the described building is not only fully imaginary, but also speculative and, considering its advanced technology, science-fictional as well.

¹ This is based on the text from the following edition: Antonio Flores, “El Gran Hotel de la Unidad Transatlántica,” in Mariano Martín Rodríguez (ed.), *El Madrid futuro según los costumbristas isabelinos*, Madrid, Ediciones 19, 2019, p. 149-165.

ANTONIO FLORES

THE GRAND HOTEL OF THE TRANSATLANTIC UNION

Should this establishment be asked for its aristocratic genealogy, it would have to admit it descends from the ancient boarding house owners: principled widows who, if two of their wards were unwedded daughters, furrowed their brows and were not welcoming of any third ward arriving at the house. Leaping from the boarding house owner to the landlady and from her to the inn keeper, one would exhaust the ancestors' tree. However, from the boarding house to the Transatlantic Hotel there is a true Ocean's distance.

Whereas all the old families have gone down, that of the guesthouse has come way up.

Dear reader, let me explain what is, what has been and what will be of the world. Noble houses, which were everything before, now amount to nothing; boarding houses, which were nothing before, now are everything.

Freedom, which could not withstand friars to be free to live as they wished in their monasteries, has to endure that guests live the way it pleases them in inns. Now freedom, which banned religious communities, finds itself forced to tolerate culinary societies.

It disrobed the friars and cloistered the foreigners, let loose the small families, only to later bind them all together under a big national family.

For this reason, the Grand Hotel, with four thousand servants and two thousand guests, is the successor of the boarding house owner with two daughters and two wards.

How odd it is then that, while the loving boarding house owner used to go the market to buy half a pound of veal, lean and deboned, to make a stew for the wards, now the Grand Hotel has its own flocks of sheep and livestock and can slaughter however many animals are needed to feed the six thousand stomachs under its charge.

You could not imagine, dear reader, how amusing we, spirits, find these changes in the world. And let me tell you in all honesty: were it not because I suspect you have some attachment to bodily life, I would wish you soon forsake that land of sorrow and grief, where every lucky strike is followed by three setbacks, and join the infinite space, where nobody bumps into us or bothers us and where we wander as the whim takes us – to ask for more would be immoderate.

Truth be said, we roam without finding rest anywhere, but, since we do not feel wear, we do not miss neither boarding houses nor grand hotels.

For the former we had no envy and the latter we see with pity. You, dear reader, may see them with awe and even question my veracity,

believing me at least exaggerated, yet, come what may, I cannot refrain from talking to you about the Transatlantic Grand Hotel, lest half of Madrid and of its population fall in oblivion.

Spain is proud ever since, in its capital, this Grand Hotel has established itself – and it is rightly proud. In the whole world there are only three nations that can claim so. Thanks to this hotel, Spain is considered a prominent power. This is quite the feat, to the extent that Italy is jealous and not lightly, because this country, which, even when split and divided, always was ahead of the rest of the peoples of the world in culinary matters, cannot nowadays boast of a hotel such as the Transatlantic Union.

Just try to guess, dear reader, what a big inn this must be, because, even if I were tell you that its vast facilities occupy an area of 2,780,480 feet and that inside you can find four gardens, twelve courtyards and an orchard, it would still seem to me, and it would be true, that I have not given you an accurate idea of its real magnificence.

I would not be satisfied either if I told you there are two theatres, a circus, a bullfighting arena and a big circular plaza for the permanent exhibition of items from industry.

Still I feel I have not managed to explain to you the grandiosity of this building, which has come to corner all the wonders of the ancient world, even the Monastery of El Escorial, which is still standing and seems besides the Transatlantic Hotel indeed a large construction, but not extraordinary.

In order for you to get a notion, approximate at least, of what this guesthouse stands for, I would like to extract the main pages of *A Foreigner's Guide to the Grand Hotel of the Transatlantic Union*. This curious octavo book of eighty pages depicting the Grand Hotel with fifty prints and eighteen blueprints can be found for sale in the vicinities of the hotel.

I shall pay no heed to the historic news about the origin and foundation of the house, which explain the international fraternity reasons that propelled the first French capitalists to establish these grand hotels in various locations across Europe, and instead I shall only say that the owner of that big boarding house is a large stock corporation that represents an effective equity of two billion francs, has shareholders in every town of the globe, trades its shares in all the big stock exchanges of the world and, lastly, has in every capital of Europe, Asia and America and in some towns in Central Africa company's representatives that bear the title 'business correspondent' or 'industry agent,' depending on the importance of the town they live in.

These employees, who do not have a fixed salary but rather have stocks of the company or receive a percentage of the business they bring to the house, are a real diplomatic corps, writing notes, organizing banquets, engaging in negotiations, arranging loans and entering into commercial agreements.

The duties of these high officials, who would have been formerly called Company's correspondents, are very hard indeed to discharge – perhaps not so much the consular duties, which include procuring for the Grand Hotel wine, cheese, meat and other indigenous products from the country near which they are established, but rather the diplomatic duties, which entail more and harder tasks.

A representative of the Grand Hotel of the Transatlantic Union must keep close contact with all the butlers and chief helpers from the houses, including those of the Head of State where they live, to know enough in advance the trips they plan to make and the rank of the people who intend to visit the capital city of Spain. In order to receive such news, the Company recommends its

business correspondents to resort to banquets, receptions and even gifts. It also recommends that diplomatic notes or urgent dispatches be sent with such news to the managing board of the hotel.

This is why, dear reader, I am telling you that you will understand the difference between this character, who lives almost in a palace with the national banner over the gate and a sign saying “Delegation from the Grand Hotel of the Transatlantic Union, Madrid,” and the old porter, who while carrying the trunk would dare say the voyager, when asked, that the best boarding house was that of a Navarrese lady or that of the one from Biscay. Because, the same way they have become adept at looking for patrons, they have at receiving them and entertaining them.

If a foreign prince or somebody else who is not a prince but wants to pay to be treated as such gives timely notice of his arrival, he will find that the coach that comes to welcome him, the curtains of his chamber, the furniture, the cutlery and the staff’s livery, they all bear the colours and blazon of his house. If he is Chinese, his servants will speak to him in the language of the Celestial Empire. If he is Arab, he will find too those who understand him and, in general, he will not find anything missing, because, as stated in the Guide, eighty two live languages are spoken in the Hotel, and the kitchen cooks in all manners of fashion. And, of course, if the business correspondent has mentioned in his reserved note that the guest has this or that interest, however bizarre, it will be satisfied.

This applies to the guests of high station, who live inside that large building with more independence than in their own palaces. The other guests, who are the majority in the hotel and the main audience of the Guide, live in quite another fashion.

The two thousand cells of the first, second, third, fourth, fifth or sixth class belong to them, according to the number of rooms they ask for and the floor they are in. The big first class restaurant, with capacity for five hundred, is for them, and the second class one, with capacity for another five hundred, and the third class one, with capacity for a thousand. They were taken into account when establishing the fifty-eight public parlours, about which, besides the theatres and the concert hall of the house, the Guide explains at length.

The main of these parlours are the following, in the words of the Guide:

‘Intellectual Rest Parlour, where all manner of gymnastic machines for agility and strength can be found and guests can sweat buckets, thus re-establishing the balance between spirit and matter.

Bodily Rest Parlour. In this facility, one of the parlours that best honours this establishment, one is to find the opposite to the former parlour. Whereas the body is so lushly pampered that it could fall sleep within five minutes, a series of terrifying images displayed upon the walls, inarticulate screams coming from everywhere and sundry other happenings targeting the senses excite the brain so that it will not get any rest.

Mourning and Grief Parlour. It is designed not only for the guests of the hotel, who may suddenly lose a family member, but also for the other neighbours of the city that, for lack of a better space are deprived of the possibility of properly mourning the loss of a relative or any other event equally sad, like a bankruptcy, etc. The Transatlantic Union has a large parlour, which is, beyond doubt, not only the best but also the one and only of its kind of all of the hotels of the enlightened world. It may be rented along with downcast help, with the guarantee that the help will not do any unseemly motion

or gesture in that situation, weekly, daily, hourly or as needed. It can be reached directly from the street through a little cypress park. Any ornaments, allegories and similar figures will be implemented on demand – what is proven, however, to make grievance more serious is to have little light and absolute silence. The latter can also be ensured. If the interested parties so ask, nothing will be heard save the grinding of the springs within the sofas every time the mourning people move about on their seats.

Weddings, Feasts and All Sorts of Celebrations Parlour. This facility has it all. The family man who lives quite modestly yet wishes for his daughter as much as the banker for his may spend her wedding day laughing at the unfair inequalities of fortune. Sacrificing a minor sum, he contrives to host a dance or meal in such luxurious and magnificent halls that nobody, except a prince, could compete with him.

Both for these events as well as for the mourning occasions this establishment takes care of printing the invitations and announcing it, if so wished, in all the three hundred ninety-eight newspapers that are distributed in Madrid.'

Besides those general parlours, including those of dance, music, reading and transactions – the latter can also be booked by the general public, as neutral field to deal in stock market or family business – there are too an infinity of little parlours, which are high price rooms.

However, both the former and the latter are absolutely independent and in complete quiet.

As long as the guest pays for his room or the out-of-towner uses the rented parlour, they have the right to do in them as they wish, with the certainty that nobody will interrupt them. And this will not be the case because all the corridors inside the hotel, that is, the cloisters

with access to the cells, are as watched as the neighbourhoods in town by the establishment's patrols, not only by day, but also by night.

Two times a day a journal is handed out in the hotel, namely, the *Morning Echo* and the *Evening Echo of the Transatlantic Union*. In its main article there is always the commented list of dishes and wines to be served in the round tables at lunch or at dinner. The ads speak of the gastronomic or comfortable novelties in offer. The feuilleton tells of anecdotes, jokes and sundry scandalous chronicles about the guests, with their consent. The bulletin of spectacles announce those of the house and the names of the newcomers, if they so wish.

This journal has two thousand subscribers on a steady basis, not only because it is mandatory for all guests, but also because when a room is vacant the next guest to come takes over the subscription. They receive upon arrival all the back numbers, for they are delivered by means of an ingenious mechanic wheel, which leaves the copies in the rooms without entering to ascertain whether they occupied or vacant. Of course, the kind of paper used for printing the copies identifies the guest's category. The same applies to the invoices and other documents handed out by the establishment. It is justice to respect these precepts of etiquette not only out of consideration for the guests, but also because they simplify the service and facilitate the accounting. Of the latter I will say, dear reader, a couple of words, even if it will entail a digression from the text of the Guide, which is very sparse about this issue.

I will show you the heart of this megatherium of the guesthouses, leviathan of the boarding houses and monster of the hospitality industry, so that, by seeing the circulatory device that pumps blood into its arteries, you will understand the mechanism

behind all of its movements and admire the simplification of its accounting.

At the centre of the building there is a large subterranean roundabout, where the office of the house is to be found, staffed by twelve young ladies and a somewhat more aged one, acting as what in other times would have been called 'chair,' now known as 'universal condensation.'

The grand twelve backdoors of the hotel and twelve districts the latter is divided into are communicated with each of the twelve desks or offices, and the young ladies only have to write down in the designated book all the vicissitudes within their remit, whether it is at the check-in or at the check-out of the travellers or the luggage, the weight of the former or the latter, the consumption of the former of all manner of things, such as food, beverages, leisure, vanities, etc. For each guest and piece of luggage an account is open, and the same happens with the clerical staff and the movable and immovable property of their responsibility.

The condensing desk, which incidentally resembles the chair's desk, is all the time receiving and writing down in the big ledger the definitive data of each department, which are to be presented to the board of directors and the shareholders' general assembly.

However, not a single word is spoken at this desk – everything is conveyed telegraphically. The vibrations of the communications between desks combined with those produced by the wires coming from the outside make for a frantic environment that can hardly be withstood for more than eight hours. Thus the accounting staff is replaced from time to time with new shifts so that the work goes on uninterrupted day and night. Regrettably, despite these and other precautions adopted by the board of directors with wisdom and benevolence worth praising, there is seldom a year in which the statistics do not show two hundred fifty or three

hundred young ladies having suffered from St. Vitus' Dance in the underground of the hotel. Nonetheless, the accuracy and precision of the accounting are truly marvellous and the morality of the clerical staff of the establishment is unbeatable – indeed, all imaginably plausible frauds are foreseen.

It is to no avail that the kitchen's chef declares he has consumed one or two thousand cubic metres of caloric substance. Among other checks that can be performed to verify the truth of the statement, there is the *pyromether*, which indicates by the minute the temperature registered in each oven and stove and conveys the data to the desk by means of dilatation of metallic wire. It would be useless that the suppliers of the establishment say they delivered this or that many kilograms of meat or vegetables, because everything coming in or out through the doors of the establishment leaves trace of its weight in the very act of passing under the lintel. In the cellar, it is known the weight of the lad prior to and after running the errand, and the difference is... Well, you know what I mean, dear reader. It is impossible to cheat.

Out of this recording at the gates, which, like I said, applies to everything the goes in or out of the hotel, some rather curious applications have been developed for statistical purposes. In last year's Annual Directory, since this year's has not been issued yet, it reads thus:

"Average guest weight when checking-in at the Grand Hotel of the Transatlantic Union.

Same when checking-out, having followed at least for a month the healthy nutrition regime of the house..."

This mechanical intervention, that silent act of espionage ensuring the morality, good faith and conscience of all the Corporation's clerical staff, applies to the guests too, especially to those asking for mechanical service and

could, because of the lack of such intervention, abuse without witnesses of any sort of the elements made available to them.

With such a system, allowing this generation to say, not that the walls have ears, like in 1800, but that the walls have mouths, and thanks to such sensitive nerve structure hidden behind the walls and floors of the Grand Hotel, the underground desk is an infallible stopwatch signalling every movement of the house, to the very minute, copper and hair of the accounts of the machine, the traveller and the goods.

With this system there is no possibility of having candy. Nobody can eat a steak or drink a glass of wine without the inquisitorial damsels of the Transatlantic Union knowing of it right away.

Oh, blessed be the wedding of Camacho, the Rich! I can almost hear some readers crying out, for being the cook not content with supplying Sancho Panza three hens and two geese in foam state, he still asked him to keep the pot where he cooked them.

Here it is not only tough to 'foam' without the anonymous owner of the foam not noticing, but also even the leftovers in the refectories are not handed out freely for the love of God, like mush used to be at the gate of convents.

Here everything is well accounted for, because accounting is the leitmotif of those people from tomorrow, as you will soon see.

JIŘÍ HAUSSMANN

-1

TRANSLATION AND INTRODUCTORY NOTE BY CARLETON BULKIN

Jiří Haussmann (1898-1923) was a Czech satirist and writer of early science fiction. He was born and raised in Prague during the final years of the Austro-Hungarian Empire and performed his obligatory wartime military service entirely within Bohemia. After the Armistice, he began to work at a district court in the Czech capital, later completing his law degree. While his social and political views were left-leaning (and were not unusual for his age, place, and time), he was nevertheless a broadly equal-opportunity satirist. About nine weeks after his twenty-fourth birthday, he died of tuberculosis.¹ His father Ivan (1907-1944), a political independent, went on to serve as Czechoslovak minister of justice and then minister of employment during 1926.

Aside from some satirical songs, Jiří Haussmann's main fictional output consists of a one-act play, the collection *Divoké povídky* (Wild Stories, 1922) – feuilletons and short stories including “-1” – the lengthier

Velkovýroba ctnosti: nepravdělný román (The Mass Production of Virtue: An Irregular Novel, 1922),² and the posthumous poetry collection *Občanské války* (Civil Wars, 1923).

After publishing “-1” in a newspaper in 1921,³ Haussmann edited the story for *Divoké povídky* (published in May 1922), cutting some “political allusions” to the country's interwar communist party.⁴ The story is satirical, mock-stodgy, contemporary but not experimental in style, crisp with disdain for official hypocrisy and self-dealing. That same year, Haussmann completed his legal studies but then died of tuberculosis in January 1923.

The opportunism Haussmann witnessed after the 1918 collapse of the Habsburg empire surely sharpened his satire. He wrote “-1” in the wake of tremendous, historic upheaval in the Czech lands. Austria-Hungary had been dissolved and new states including Czechoslovakia created, a democratic constitution ratified, the franchise vastly

¹ Ivan Adamovič, *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, Prague, R3, 1995, pp. 82-83.

² Czech science fiction's best satire, according to Ondřej Neff. It was adapted for television and radio in 1964.

³ Jiří Haussmann, “Minusová valuta,” in *Lidové noviny*, 29, no. 582 (1921), pp. 1-2. This translation is based on the later version edited by the author and included in *Divoké povídky*.

⁴ Pavel Pešta, “Tři haussmannovské problémy,” in *Česká literatura*, 22, no. 4 (1974), p. 293. Written during the “normalization” that followed the 1968 Soviet invasion of Czechoslovakia, literary scholar Pešta's article problematizes Haussmann's left-wing credentials.

expanded and extended to women, a president elected in place of an emperor, and a government constituted of newly empowered mass political parties, including those representing local smallholder, parochial, and business interests.

On the economic front, the former Habsburg currency of the crown (German *Krone*, Czech/Slovak *koruna*) was adopted by the new state. While not a trained economist, Alois Rašín (1867-1923) became the country's first finance minister and the architect of its new *koruna*; the "cottager"-cum-minister in "-1" seems at least partly a parody of this brash, by-the-seat-of-the-pants policymaker in Czechoslovakia's tumultuous early days. In early 1919, the money supply was tightened

and remaining banknotes transformed into Czechoslovak currency with a stamped mark. The first *new* banknotes were then introduced only in mid-year – although at the time of "-1"'s publication, new coins had not yet been minted. It was a time of flux when anything must have seemed possible on the economic front.

Hausmann's satire may have overlooked some potential targets. The text's early reference to the "Czech" rather than "Czechoslovak" currency reflects Bohemian localism but also the dearth of viable ethnic Slovak candidates for national office in Prague, as well as the sheer novelty of Czechoslovakia for its Czech citizens at the time.

JIŘÍ HAUSSMANN

-1

At last the fateful day arrived. On Thursday, the Czech crown was trading at zero in Zurich, and on Friday it was at -1.

Unaccustomed to dealing with values “to the left of zero,” the human spirit could scarcely imagine the repercussions of so revolutionary an event. Yet even a cursory glance at the surviving records amply demonstrates their enormity and absurdity.

Indeed, the guiding principle of all morality to date, the accumulation of money for its own sake, *l'argent-pour-l'argentisme*, so to speak, has been turned on its head, and the banknote, till now the all-powerful source and symbol of every conceivable pleasure, both physical and intellectual, became such an intolerable burden that everyone tried as hard to get rid of it as he once did to get hold of it.

Naturally, the worst affected were the unfortunates who had, in commendable prudence, hoarded as much paper treasure as possible in their stockings and straw mattresses for precarious times to come. Thus did many well-to-do country folk become the most abject of wretches overnight. But not even those who had already deposited their cash in the banks got away scot-free. For though all the lending institutions deliberately flung open the doors of their impregnable safes and steel strongboxes on that fateful night, the next morning they were

horrified to find that not only had there been no robberies but that, on the contrary, deposits had risen tenfold. Indeed, some bold evildoers had taken advantage of the safes' accessibility to smuggle what they could of their wealth into them.

Commerce took unprecedented forms. For example, the customer who bought a roll would receive half a crown with it, and the patron who conceived a yen for a bottle of first-class French champagne would get a handsome purse full of legal tender into the bargain.

On their knees, creditors would implore debtors to continue taking out loans, henceforth interest-free, in unlimited amounts, while the latter arrived with grinning faces to pay down their long-delinquent liabilities. So it came to pass, out of the blue, that bohemian students and old-age pensioners suddenly displaced the former matadors of capital as objects of popular esteem and respect.

Factories were offering twentyfold increases in wages, workers stipulating uncompensated overtime in their collective-bargaining agreements, the unemployed refusing to accept the slightest support. Owing to wage levels, a lowly spot in the civil service became the object of private reveries for once-successful stock traders.

Publishers recognized that writers, as the principal originators of their works, were in fact entitled to a full one hundred percent of the net proceeds of their books. The pulps became extinct, as only truly worthwhile titles, both scholarly and literary, were published.

High-ranking dignitaries, particularly the party loyalists occupying leading positions in the national administration, unanimously declared their desire to continue performing their duties gratis, out of pure, disinterested love for the republic and the public good. Integrity and honesty blossomed broadly on an unprecedented scale. Any who attempted bribery were promptly and ruthlessly denounced, and no one even accepted tips, including hotel porters.

Theaters and moving-picture houses stood empty, for every patron found a bundle of thousand-crown notes on his seat. Professional athletes went down on their backs even before the start of their matches so as not to have to accept the prize money intended for the winners. Boxers insisted on covering the funeral expenses of their defeated opponents.

At a stroke, the state achieved a balanced budget. Taxes were paid in exemplary fashion, property levies remitted to the last farthing within three days, and fraudsters appeared before the authorities penitently and without grumbling, paying maximum fines for their false reporting. Loan sharks turned themselves in, beating their breasts and begging that their fines not be suspended. Out in the streets, people deliberately and understandably flouted traffic regulations, buying themselves a new tram ticket at every stop, and should a conductor approach them, declaring in a woebegone voice that they had none, just so they could pay the fine.

Pickpockets and thieves were rampant. An honest citizen, leaving home with an empty pocket, could not afford to eat unless he came back a millionaire many times over. In out-of-the-way spots, travelers would be waylaid and currency sewn into their clothes, and many a scoundrel would not scruple to sneak into a cemetery under cover of darkness and stuff bundles of securities into coffins with the dead bodies. The police department had to set up a special unit to register those honest citizens showing up every day with loads of discarded valuables and voluntarily waiving their right to a ten-percent reward.

Brides without dowries could not keep the marriage proposals at bay, while dollar-rich heiresses went languishing in spinsterhood.

The center-right parties abandoned the principle of the sanctity of private property, declaring themselves for the theory of class struggle and communal property. Big business petitioned the government for the imposition of a thousand-percent increase to the sales tax. The Christian Democrats⁵ took a mass vow of poverty and, eager to fulfill Scripture's precepts impeccably, promptly distributed all they owned among the poor devils still ignorant of the financial upheaval.

In this critical situation, the government proved utterly hapless. While it had indeed convened Parliament, the one measure that body's members could agree on was an immediate halt to the payment of their stipends, since they deemed the fulfillment of their duty and the thanks of a grateful nation reward enough for the sacrifices entailed by their office. A special subcommittee was appointed to deal with all other issues, but its work was endlessly delayed due to the prohibition on accepting any compensation for its work.

⁵ Formed primarily from Catholic political groupings, the Christian democratic People's Party was one of the five dominant parties in interwar Czechoslovakia. (*Translator's note.*)

At last the finance minister resigned and another was appointed in his place, a simple cottager by profession but a loyal party man and a creditable coordinator of farming cooperatives for the bulk purchase of artificial manure. Seeing that the matter was no closer to resolution despite never-ending meetings by the subcommittee in question, the new fellow remarked in an interview with some foreign journalist or other that he himself would have to “roll up his sleeves.” Having got hold of some relevant textbooks, he threw himself into mathematics and macroeconomics with uncommon moxie.

His efforts were slow to produce the desired results. He was about to give up completely and return to his humble cottage, like Cincinnatus – when one evening, absorbed in his algebra, he came upon the equation $-1 \times -1 = +1^2$.

The minister’s face suddenly brightened. Summoning the press corps by telephone, he pronounced deliverance at hand, and he swiftly presented them with his ingenious financial plan to shore up the debased currency and put the economy back on track. Withdrawing all banknotes from circulation, he simply had them stamped with an X, thus not only making their current value of -108.5 positive again but causing the crown to surge to unprecedented heights, rapidly overtaking both the Dutch gulden and the American dollar...

And the good old days came roaring back again. Country folk were squirreling their cash into their stockings and straw mattresses,

groceries were going up in price, civil servants were tightening their belts, party loyalists in ministerial positions proclaiming with one accord that while they were motivated solely by the interests of the republic and the public good, every workman was after all entitled to his wages, manufacturers were pointing out the necessity of “stabilizing production costs,” patrons who stiffed on tips were being ignored, boxers being forced to bury themselves at their own expense, the Education Ministry budget cut by ninety-nine percent, the payment of property levies postponed indefinitely, tram passengers asked by the conductor “does anyone need a ticket?” now remaining resolutely silent, thieves back to stealing in secret, speculators in the open, fifty lewd and sentimental novels were translated and published in eight editions of twenty thousand copies each within a week, while scientific works were sold to paper mills by the kilo. The center-right parties declared that, while they were not opposed to moderate, gradual social reforms, private property and individual initiative must be resolutely upheld, and by acclamation, Parliament passed a motion that their stipends should not only be restored, but that those previously withheld should be fully indemnified.

When shortly afterward, the newspapers printed the first reports of civil servants, artists, and old-age pensioners starving to death, it was seen as an undeniable sign that the crisis had finally passed, and the people’s indescribable jubilation knew no bounds.

MILOSLAV BREUER

A CONTRIVANCE OF LIFE

*TRANSLATION AND INTRODUCTORY NOTE BY
CARLETON BULKIN*

Miloslav (Miles) J. Breuer (1889-1945) was a physician who wrote two novels and dozens of short science-fiction and speculative-fiction stories, both in Czech and in English. His stories appeared both in Czech émigré publications and in Hugo Gernsback's journal *Amazing Stories* (1926-) and elsewhere. The "dean of science fiction" Jack Williamson (1908-2006) has ranked Breuer "among the first and best amateurs" to publish in Gernsback's groundbreaking journal,¹ while science-fiction encyclopedist John Clute (b. 1940) finds Breuer's stories, if "crudely written," to be "intelligent and noted for new ideas."²

Breuer was born in Chicago to Czech immigrant parents. In 1893, his family moved to Nebraska, where he grew up in the local Czech émigré community and his father became a physician. After completing medical studies in Chicago, Breuer returned to Nebraska and settled there, joining his father's medical

practice as well as marrying and starting a family of his own. During World War I, he served in France and then returned to his father's practice in Nebraska.

Miloslav Breuer's works have been included in several anthologies, and a selection of them appeared in 2008.³ "Padělané žití" (A Contrivance of Life, 1943)⁴ is one of his final stories, written after a nervous breakdown in 1942 and the author's subsequent move to Los Angeles, where he died.

"A Contrivance of Life" reflects a nostalgic vision of the family farm in the U.S., where the number of farms peaked at 6.8 million in 1935 and declined to 2.1 million in 2002.⁵ The story's charms include its setting in a European émigré community in a small town, its fantastical vision of the future of cinematic technology, and a title that describes both the content of the main character's filmic creations and his loveless existence.

¹ Jack Williamson, *Wonder's Child: My Life in Science Fiction*, Dallas (Texas), BenBella Books, 2005, pp. 61-62.

² Jaroslav Jr. Olša, *Miloslav (Miles) J. Breuer: česko-americký spisovatel u zrodu moderní science fiction*, Praha, Nová vlna, 2023; John Clute & Jaroslav Olša Jr. "Breuer, Miles J.," in *The Encyclopedia of Science Fiction*. Eds. John Clute & David Langford. SFE Ltd/Ansible Editions, 12 Sept. 2022 (accessed 5 February 2023) https://sf-encyclopedia.com/entry/breuer_miles_j

³ Miles J. Breuer, *The Man with the Strange Head and Other Early Science Fiction Stories*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 2008.

⁴ Miloslav (Miles) J. Breuer, "Padělané žití," in *Amerikán Národní Kalendář*, vol. 66 (1943), pp. 51-55. This is the text on which the following translation is based.

⁵ Jacob C. Toews, "The Disappearing Family Farm" [n.d., after 2001.] (Access 5 February 2023) <https://wildfarmlands.org/the-disappearing-family-farm>

MILOSLAV BREUER

A CONTRIVANCE OF LIFE

A quarter of an hour ago, the last pair of moviegoers had already gone to Ploužek's Pharmacy for refreshments, ice cream, lemonade, or something stronger. Lumír Jelínek, the young theater owner, locked the box with the evening's receipts in the iron cash register and took the account ledger from his red-haired ticket seller, bookkeeper, and all-around assistant, Milada Dvořáková.

Lumír shook his head. "I don't seem to be getting rich out of this," he said somewhat ruefully.

"Everything has to start somewhere," the girl consoled him. "It'll work out in the end." She looked up at him, and the expression in her eyes was not only sorry for him but spoke of something more, something deeper. It was truly a struggle for poor Lumír to make the theater profitable.

"I need to check on my equipment..." he said, as if to apologize for not offering to see Milada home.

"I'll go, then," said Milada. "It's not far, and the streetlights are on. Good night! And don't lose hope. It'll work out eventually."

Lumír watched her slender figure receding from the theater building. He felt a certain longing in his heart. He didn't know why. Perhaps it was because he had seen a few young people enjoying themselves in Ploužek's brightly lit pharmacy with its adjoining refreshment room. And he was by himself. He wasn't good with girls somehow, he realized.

Lumír climbed the stairs to the theater's third floor and opened the carefully locked door. In the large room that occupied the whole floor, he looked at the array of equipment, among which he could make out the electrical film apparatus.

"My invention!" he sighed. A little gloomily, he glanced over the various machines.

"I won't work on it any more tonight," he thought to himself.

He made his way to the phone and called his parents' house, telling them he would be staying the night there, something he did about once a week. He carefully locked the door to the room and left the building. He went to the garage, where he kept his small car. He climbed inside and covered the five miles that lay between the town and his parents' farm in a matter of minutes. It was about one in the morning when he reached the farm. Everyone was fast asleep. Since he knew every nook and cranny of his old home, he could easily find his way to bed in his small bedroom, even in the dark.

In the morning, he got up at nine o'clock. His greying father had been awake since six o'clock.

"You look a little sad, Lumír," said old Jelínek when he met his son.

"But what do you mean," replied Lumír. "Everything's fine."

"The theater's not working out, is it?" asked the old farmer. "People haven't got the money for little things like that."

"I've only been at it a year, but it'll work out," Lumír protested.

"You're wasting your time and money," Lumír's father replied. "You were doing all right as a farmer before you went off to college. You'd make a decent living at it here, despite the bad times we have now."

"This would be a waste of all the engineering I learned," Lumír responded, dodging the herd of pigs that his father's farmhand was driving across the yard. "And I don't like farming," he added after a moment.

"But you've always liked it," old Jelinek contradicted his son. "I had to force you to go to school, and now you've got your head full of machines and movies, so that maybe you've forgotten that there are still cows and pigs in the world. You're wasting people's time with those movies." said old Jelinek a little wistfully.

"You know I'm also working on an invention, and there'll be money in it," said Lumír.

The old farmer smiled. "Inventors usually die like beggars and it's usually someone else who gets rich from their inventions. You should marry that Dvořák girl and look after the farm here. You'd do right with about four children."

Lumír blushed but made no reply. The old man said nothing more on the subject he had raised.

"Come with me to the corral, let's take a look at the horses."

"Thank you, Father," Lumír said in response to the invitation. "I have to get back to town and work on my machine."

"Then come see us again soon," old Jelinek called after his son. Then he muttered to himself: "Doggone stupid machine!"

It was already one o'clock in the afternoon by the time Lumír had eaten lunch in town and reached the theater. Milada was sitting in the small room they used as an office.

"It's a beautiful day," she said after they had exchanged greetings.

Deep in thought, Lumír was looking out the window at the blue sky, the green of the adjacent lawns, and the blue of the many flowers growing in a nearby vacant lot. They were much the same color as Milada's eyes.

"What is this invention you've been so wrapped up in all this time?" Milada asked. She was gazing at Lumír with her kind eyes, which the young man hardly seemed to notice.

"It's a secret," he answered. "Wait until I've made a go of it, maybe I'll get rich someday."

Lumír left the room and went up to the third floor, where he locked himself in once again. Milada heaved a sigh, and her gaze wandered through the window to a bed of dandelion flowers in the nearby city park. A moment later, she heard a banging sound upstairs in Lumír's laboratory. Then she turned her attention back to her ledgers.

Arriving at his workshop, Lumír got to work.

"It's all ready for the first test," he said out loud, "and that's what we're going to do now."

He began to insert the film into one of the machines.

For many years, since Lumír's childhood, when sound was added to moving pictures and then color to sound, he had been fascinated by the idea that something new could always be added to the range of sensations that the pictures entertained people with. For years, when he was a student in the engineering department at the university, he had pursued this idea. Why not improve and increase the number of these sensations? If sound, why not smell? If color, why not the sensation of touch? And taste? Taste! That was the hardest part.

So, after his graduation from college, Lumír promptly raised a little capital and devoted himself to the moving-picture theater. He put

great effort into mastering the entire subject of his interest. When business was done, he devoted his spare time to research and working on his invention.

It was a hard life. He had to work day and night. During his youth, he had no time for amusements. When the Czech theater was occasionally playing in Sokolov, Lumír would be tinkering with the cogs of his machine. When young lovers were strolling down Pilsen's main street, Nebraska, after the evening's last screening, he had to rewind the films. All in all, it did not bother him that he had to deny himself the company of girls or good times with them. His father had always been strict and never allowed him such amusements when he was young. For four whole years after his graduation from college, he did not date any girl. Here he was, more than a year into his relations with Milada, and he had to confess that his heart had not yet been melted. Though he would admit that he felt that way about girls from afar, in an idealized sense; but he had no particular desire for any one of them. At most, he sometimes wished he could take some girl out for a walk in the evening and some refreshment after the last screening at the theater.

Now he was about to test his machine for the first time. At one end of the room, a board had been set up to display the projected images. In the middle of the room was a chair. Lumír sat down on it and fastened himself to it with leather straps. On one side, there was a series of levers, knobs, and buttons.

Lumír had to admit to himself that, although he had been anticipating this, it was all strangely compelling. First, the room went completely dark. Then he adjusted a few knobs and pressed a few buttons. After that, he remained sitting quietly. A picture came up onscreen showing the harvest in a wheat field. The balers were clattering, the wind was gently

whistling, and occasionally one of the men shouted something. A golden field stretched away into the distance, white clouds above it. Soon the gasoline from the engines and the smells of dust and straw entered the room. Lumír felt like he was sitting on a tractor; the chair was jerking and rocking him back and forth. His hands were holding the steering wheel and the gearstick to drive the tractor. It all felt perfectly real. A cluster of sunflowers appeared before Lumír's eyes. A moment later, the smell of their shredded stalks came drifting up, and then their broad, green leaves turned up in several sheaves of wheat, tumbling out of the rattling machinery. The steering wheel was shuddering in his hands, and he had to strain to hold onto it. When the tractor changed direction, Lumír had to lean on the sturdy gearstick. The sun was scorching hot; Lumír could feel its actual heat on himself. He was getting tired.

Occasionally, one of the men carrying bales or driving another tractor called out to him. Someone looked at his watch and announced:

"It's noon."

And then, to his surprise, Lumír felt hungry. He had eaten a full meal at Vondrášek's restaurant only an hour before. Now he was eagerly listening for the signal for supper. Finally, somewhere in the distance, an iron bar struck a bell, announcing the supper break. The tractors came to a halt, their motors went idle, and the tumbling of the golden bundles from the balers stopped. The men stretched their legs and arms, stiff from sitting in one position for so long on the machinery. The setting changed as the men walked to supper.

Then came a scene inside a farmhouse room where all was plain and simple. The table was sagging under the weight of various dishes. Such a lunch would have cost a thousand dollars in Vondrášek's restaurant. Lumír saw himself

rinsing his hands in the wash basin, brushing his hair, and taking his seat at the table with the others. Beef, pork, duck, dumplings, cabbage, rye bread with butter...

Lumír picked up his knife and fork, and his mouth was watering so much from the sight of all the tasty food and the smells coming from it that he had to stop the projection machine. Then he put on his coat and rushed past the astonished Milada, out of the building, and across the street to Vondrášek's restaurant, where he ordered a steak with French fries. And yet he'd had had a good lunch only an hour before.

Lumír ate with great gusto. His first test with the machine had been a complete success and proved that it was now possible to replace all the sensations of life at once using a machine.

"This will take the experts by storm," the young man reflected.

He returned to the theater a half hour before it was time for the first screening. He found Milada bent over a pile of papers on her desk.

"Hey there, why so glum?" Lumír asked the girl cheerfully.

Milada bowed her head at first but then straightened up and looked him straight in the eye.

"This is the final notice to pay the electric bill, and we have nothing to pay it with," she announced in a strained voice. "They're going to close the theater on us."

"Don't be afraid," Lumír reassured her. "I'm sure now that everything's going to turn out all right."

"Why do you bother so much with the theater?" asked Milada, with tears in her eyes. "You can see it's going nowhere. And you could be so happy. Such a beautiful farm your father has. He's old and wants to give it up, and..." She blushed and fixed her eyes on the floor.

But there was no time for any more talk. The movie was scheduled to start. Lumír ran the projector mechanically, not even conscious of what he was doing. He was planning a more thorough test of his invention for tomorrow, and his heart thumped hard with excitement as he thought of it.

"This will really be something," he mused. "And they say I have no sense of romance."

Somehow the wait until noon the next day dragged on endlessly for Lumír. He was looking forward to the test of the machine with even greater excitement than he was to selling the patent for it, although he also promised himself that once he had sold the patent, he would get the theater up and running and continue with his research.

Meanwhile, in the booth where Milada sold tickets, she was secretly brooding. "What's wrong with me," she wondered, "that he can't even see me? As if I weren't even there."

She listened as he pounded away at something upstairs again.

"And he's going to waste all his time on that invention! He treats it like some kind of mistress. I wonder what he's got going on up there?"

After the screening, she couldn't help going up to the staircase that led to the upper floors of the theater building.

"I've got a mind to go burst in on him," she thought.

Meanwhile on the third floor, Lumír was getting set up for his momentous test. He strapped himself into the chair, turned down the lights, and when the room was completely dark, he started the motors, and they began to hum one after the other in different tones; and finally, he switched on the projector lamp.

He had it all set up perfectly. On the screen, a beautiful princess was sitting on a throne. She

wore a golden crown and a scarlet cloak; she also had red hair and blue eyes. A burly knight stood in front of her; at the same time, Lumír could feel a sword in his hand and the weight of armor on his body.

The knight was bowing to the princess, and with soaring words he praised her as lovelier than the sun and the moon, promising her his undying devotion in chivalry. The princess stretched out her hand, and the knight was bending down to kiss it when a barbarian king burst into the room with a loud cry. His men-at-arms began to slaughter the princess's guard, the king rushing up to the princess to abduct her. The knight barred his way, and their swords clashed with violent blows. Lumír, pinned to his chair, felt the blows raining down upon him.

At last the fight turned in the knight's favor, the barbarian king was drenched in blood, the princess was swooning, and the floor was stained and spattered.

Meanwhile, down in the office, Milada's patience had worn thin. She picked up a flashlight and tiptoed up the stairs. Outside the door, she hesitated; she was inclined to go back downstairs and give up on her plan, for there were all sorts of strange noises coming from the room where Lumír had holed himself up. At last, she opened the door and stopped on the threshold with a scream. In the bright light at the other end of the room, she could see Lumír dressed like a knight in armor, covered with blood, and everything around him was bloody. At the same time, she could hear a terrible shouting. And there was a strange woman sitting there!

Then she sighed with relief, for she realized that all this was only a movie.

"There! That's how he's been frittering away his time while the theater goes down the drain," she thought to herself. She flung the

flashlight angrily into the room and turned to leave.

The flashlight hit the diligently chugging machine squarely in the center. In the blink of an eye, a long blue spark erupted from somewhere in the depths of the machine. Lumír spun around in surprise. Another spark, and something in the whirring machine began to clank at regular intervals. In the picture, the blood was still pouring and swords still clanging against each other.

Milada cried out. She could not find the door. Another long spark came crackling. The discarded flashlight must have broken something in the machine. Milada screamed several times in succession.

"Oh, Lumír! What's happening here? Save me!" cried the girl, almost beside herself with fright.

In the darkness, Lumír struggled to unbuckle himself from the chair. When at last he succeeded, he turned on the light and rushed over to Milada.

Once the girl saw him coming up, alive, unbloodied, she wrapped her arms around his neck and clung tightly to him. She laid her red hair on his shoulder. Lumír caught the slumping girl in his arms and held onto her to keep her from falling to the floor.

All at once, he became conscious of an extraordinarily strange feeling inside. He had never known anything like it before: something sweet, tender, very powerful. He felt himself to be this vulnerable girl's protector. Not even the finest of his movies had ever stirred such a feeling in him. He pressed Milada tightly to himself and kissed her.

He, Lumír, who had never had anything to do with girls, kissed her, and when she remained motionless in his arms, he kissed her again, many times over.

Suddenly, a pillar of fire sprang up at the far end of the room as if from a furnace. The building began to go up in smoke like paper. Electric sparks were crackling inside the flames. Without thinking, Lumír lifted Milada into his arms and sped with her down the stairs to the street.

There they stood, embracing while the burning building lit up the entire town. By the time the volunteer firemen arrived, there was barely time to save the buildings next door. Lumír and Milada stood some distance away, occasionally kissing each other. People left an

empty circle around them. Only when the fire was dying down did Milada say:

“There, that’s the end!”

“The end? Not a chance,” cried Lumír. “Let’s go to the farm. Father needs help, I need you. What do you say?”

Instead of answering, Milada gave Lumír an even warmer embrace.

A smile on his lips, the thought occurred to Lumír:

“No machine could possibly ever make me this happy!”

ALEXANDRE DUMAS CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN DE LOS MOSQUITOS SITA EN AMÉRICA CENTRAL

*TRADUCCIÓN DE JAVIER PACIOS Y NOTA INTRODUCTORIA
DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

La crisis terminal que sufrió la Monarquía de España a consecuencia de la invasión de la península ibérica por las tropas napoleónicas en 1808 dio pie a un proceso de independencia de la mayor parte de sus antiguas Indias Occidentales que acabó en una división de esos territorios en varias repúblicas. Ese proceso fue más bien caótico. Jefes militares o caudillos rivales solían abrazar tendencias políticas diversas para asentar su poder personal, aunque todos los nuevos Estados habían roto con el Antiguo Régimen y se habían dotado de instituciones liberales, al menos sobre el papel. Los golpes de Estado y las revoluciones se han ido sucediendo en aquel continente desde entonces hasta prácticamente nuestros días. De este modo, aquellas repúblicas han sabido antes que otros sitios lo que significa vivir en una dictadura, entendiéndola como el régimen autoritario propio de la Edad Contemporánea, en la medida en que puede considerarse una especie de opuesto simbiótico del sistema democrático liberal, del que finge

formar parte (constitución, celebración de elecciones, etc.), aunque sus prácticas reales lo desmientan. La dictadura contemporánea es un tipo de gobierno cualitativamente distinto de las monarquías del Antiguo Régimen, cuya legitimidad era de orden divino y, por ello, no tenía por qué simular que se trataba de una democracia, de un «poder popular» en el marco de un teórico Estado de Derecho.

Esta perversión dictatorial de la democracia se inició como fenómeno sistemático en las repúblicas hispanoamericanas independientes y en la antigua colonia francesa de Haití directamente tras su independencia. Aunque luego se extendió a otros lugares del mundo, allí se mantuvo con determinadas características distintivas hasta la fecha. Entre ellas pueden mencionarse la inestabilidad, ya que los dictadores rara vez lograban institucionalizar su poder, y la ineficacia, pues la fragilidad institucional y de la maquinaria del Estado en esas repúblicas tan inestables no facilitó que

su autoritarismo, por muy violento que fuera, alcanzara la categoría de totalitario, al menos hasta la implantación excepcional en alguna de ellas de un comunismo de tipo euroasiático, heredero del soviético. Aquellas dos características fundamentales explican las del género de ficción especulativa que inspiraron esas dictaduras latinoamericanas o, mejor dicho, hispanoamericanas, ya que no cuajaron en otros lugares de América Latina como Brasil o Quebec. Tal género se suele denominar «novela de dictador». Este nombre es erróneo en lo referido a su primera parte y convendría sustituirlo por el de ficción de dictador, ya que existen algunos ejemplos destacables que no son novelas y que incluso ni siquiera son textos narrativos, como veremos. En cambio, es atinado en lo que se refiere a la importancia que esa denominación da al dictador mismo, que es efectivamente el centro de unos regímenes que dependen casi por completo de la autoridad personal del caudillo de que se trate.

La ficción de dictador propiamente dicha es una modalidad de ficción especulativa, al menos si excluimos de su ámbito las ficciones sobre dictadores concretos, que han de considerarse ficciones históricas, empezando por *Amalia* (1855) de José Mármol (1817-1871), cuya publicación íntegra es posterior al derrocamiento del caudillo argentino Juan Manuel de Rosas. En la ficción de dictador no encontramos dictadores que hayan existido, ni países reales donde hayan ejercido su poder, sino repúblicas y dictadores inventados que sirven para representar simbólicamente el mecanismo de aparición, mantenimiento y, a veces, derrocamiento de las dictaduras caudillistas. Se trata, pues, de una modalidad de ficción estrechamente ligada a la utópica, en la medida en que los autores crean mundos secundarios ficcionales, sin elementos sobrenaturales, en los que la política y sus consecuencias en los

ciudadanos y la sociedad desempeñan un papel esencial, aun si la persona misma del dictador ocupa el centro de la escena. Desde este punto de vista, la ficción de dictador podría considerarse una especie de distopía o, si se prefiere, de «distopía castiza», esto es, de distopía hispánica, que se distinguiría de la distopía general por su fundamental enraizamiento en una cultura concreta, la hispanoamericana. La toponimia y la onomástica inventadas de lugares y personajes de los espacios imaginarios de la ficción de dictador tienen un aire hispánico inconfundible, mientras que las intrigas narradas y los ambientes descritos guardan una semejanza fácilmente reconocible con la realidad de dictaduras existentes en una o varias repúblicas de la América de lengua castellana. El hecho de que sucesos que parten de otros históricamente ocurridos como modelo evidente se atribuyan a dictadores de Estados inventados sirve para que lo contado no se limite a una situación o dictadura concretas, sino que se pueda aplicar a toda clase de situaciones similares, universalizando la sátira, que se puede aplicar así a cualquier dictadura (hispanoamericana). La creación ficticia no es el reflejo de países y dictadores concretos, sino una visión de carácter especulativo sobre las formas que puede adoptar la dictadura caudillista como sistema y sus posibles avatares, que los autores crean siguiendo un procedimiento de búsqueda de verosimilitud racional en lo sociopolítico que es típico de la ficción utópica.

Esta clasificación de la ficción de dictador en la ficción especulativa en general no es común en las historias de la literatura, en las que suele ser tratada como una suerte de literatura satírica de interés sobre todo local. Como «distopía castiza», se ha estudiado sobre todo por lo segundo, esto es, por lo «castizo». No se ha investigado apenas su posible interés universal como obras que analizan especulativamente

regímenes que, sobre todo tras el acceso a la independencia de numerosas repúblicas africanas donde reina la inestabilidad y las dictaduras se suceden de manera análoga a sus precedentes hispanoamericanos, distan ya de limitarse a una única región del mundo y que, en cualquier caso, constituyen en su conjunto un acervo de un valor literario comparable al de las grandes distopías futuristas internacionales. Para demostrarlo bastará citar *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Por otra parte, tampoco se han solido estudiar las ficciones de dictador escritas por autores hispanoamericanos (las más numerosas, como es lógico tratándose de regímenes que han sufrido personalmente muchos de ellos) en relación con las escritas por autores españoles, salvo *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) por la influencia que ejerció en Asturias y otros escritores castellanos de América, habiendo quedado en una oscuridad inmerecida otras ficciones de dictador escritas por compatriotas de Valle-Inclán y publicadas en España en su tiempo, por ejemplo, «Camelanga» (1926) de Adrián del Valle (1872-1945) y *Río Revuelto* (1932) de Luis de Oteyza (1883-1961). También brillan por su ausencia en los estudios generales sobre la ficción de dictador novelas breves y extensas del mismo período que tienen todas las características de esa clase de ficción, incluida la ambientación en repúblicas hispanoamericanas inventadas, pero que están escritas en otros idiomas, tales como «Le dictateur» [*El dictador*] (1926) de Francis de Miomandre (1880-1959) y *La mascherata* [*La mascarada*] (1941) de Alberto Moravia (1907-1990). Este desinterés manifiesto de los hispanistas por las ficciones no hispánicas de dictador hispanoamericano ha impedido tal vez indagar con mayor precisión el origen histórico

del género en su conjunto, que es muy anterior a 1926, el año de *Tirano Banderas*. Ya en 1904, el estadounidense O. Henry (William Sydney Porter, 1862-1910) había ambientado en la inventada *banana republic* [*república bananera*] de Anchuria, con sus presidentes-dictadores, su colección de relatos interrelacionados o *fix-up novel* titulada *Cabbages and Kings* [*Coles y reyes*] (1904). Si bien es esta la primera obra que ha entrado en el canon literario de entre las clasificables en la ficción de dictador, otras la precedieron. Se le adelantó, por ejemplo, una zarzuela cómica española de título harto elocuente, *La República de Chamba*, con libreto de Sinesio Delgado (1859-1928) y música de Jerónimo Jiménez (1854-1923), que se estrenó en Madrid en 1890 y, refundida, en 1901. Dado su género musical, esta obra no tiene grandes pretensiones artísticas, pero no carece de gracia y, en cualquier caso, presenta la intriga frecuente en la ficción de dictador basada en una conspiración revolucionaria para derribar de la presidencia a un tirano, normalmente para poner a otro.

Que sepamos, *La República de Chamba* es la primera obra exenta que constituye ficción (no novela) de dictador en su integridad. Sin embargo, no es la primera ficción de dictador en absoluto. Si no apareciera nada anterior, ese honor correspondería a un texto muy original que el famoso escritor romántico Alexandre Dumas (1802-1870) añadió en un apéndice a su novela *Le Capitaine Pamphile* [El capitán Pamphile] al publicarse esta en volumen en 1839. Se trata de una constitución titulada en el original francés «Constitution de la Nation des Mosquitos dans l'Amérique Centrale» y en la versión castellana que sigue *Constitución de la nación de los Mosquitos sita en América Central*¹. Como indica su título, es un texto legislativo y

¹ La traducción se basa en el texto siguiente: Alexandre Dumas, «Constitution de la Nation des Mosquitos dans l'Amérique Centrale», *Le Capitaine Pamphile*, édition de Claude Schopp, Paris, Gallimard, 2003, pp. 278-288.

su discurso es, por lo tanto, el prescriptivo. El uso de la escritura formal de los códigos, leyes y reglamentos con fines ficcionales es poco frecuente, pero no es inusitada en el marco de la literatura especulativa, pudiéndose mencionar como ejemplo sobresaliente de ello el magistral y distópico «Manual para maquinistas marcianos», escrito en 1961 por Manuel Derqui (1921-1973) y recogido en una edición completa de sus cuentos en 2008. Otro buen ejemplo es la «Suprema ley por la que se regula el bien general de las personas, se premian sus acciones nobles y se castigan sus malos actos y hábitos, dictada en XIV párrafos», que el nicaragüense Sergio Ramírez (1942-) recogió en su libro *De tropeles y tropelías* (1972) y que cabe entender como una ficción de dictador en forma prescriptiva semejante en género y planteamiento satírico a la constitución imaginada por Dumas. En ambos casos, el discurso elegido sugiere la manera en que el Estado de Derecho se pervierte en la dictadura, aun manteniendo las apariencias del imperio de la ley. La Suprema Ley pergeñada por Ramírez se centra en el control de la moralidad de los ciudadanos, una moralidad impuesta mediante una legislación opresiva. La constitución de la nación de los Mosquitos es sobre todo política, al centrarse en la configuración de las instituciones del nuevo Estado de Poyé creado, en sustitución de la nación indígena de los Mosquitos, libre pero políticamente sin articular. La nueva constitución convierte esa nación en un Estado aparentemente liberal al modo europeo contemporáneo, con división administrativa regional, con sus autoridades propias, y reparto de competencias entre el poder judicial, un parlamento bicameral dividido en senado y cámara de representantes a la manera de los Estados Unidos y el cacique, denominación claramente irónica que designa

una figura equiparable a los presidentes en los regímenes presidencialistas que, a imitación también de los Estados Unidos, han predominado históricamente en las repúblicas hispanoamericanas, Haití y, posteriormente y con matices, también en el Brasil republicano. El tenor de los artículos que describen y prescriben las funciones y capacidades jurídicas de cada institución indica, bajo el barniz democrático, que es el cacique quien tiene realmente todo el poder decisorio en última instancia, además de nombrar personalmente a gran parte de la administración superior y de ser jefe del ejército. Es el cacique, que es inviolable, quien tiene la iniciativa legislativa y la última palabra en cuanto a la aprobación o derogación de las leyes, y también quien nombra a los jueces. También goza de otras prerrogativas que lo convierten prácticamente en un monarca. De hecho, tiene tratamiento de tal. El Estado de Poyé no es realmente una república, sino una monarquía constitucional hereditaria, lo que constituye una curiosa variedad que, aunque tenía precedentes, por ejemplo, en el efímero imperio mexicano de 1822-1823, podría haber sido una manera para Dumas de atacar la monarquía de Luis Felipe I en su propio país, Francia. Sin embargo, aunque el cacique lo dice ser por la gracia de Dios, en el preámbulo de la constitución se indica que ha sido el pueblo mosquito quien lo ha elegido libremente para que lo gobierne en el contexto de las guerras de independencia del continente, al cabo de las cuales convenía dotar al pueblo de las instituciones liberales que habían de sustituir el ordenamiento del Antiguo Régimen, tanto colonial como indígena y, en primer lugar, una constitución por la que se institucionalizara el nuevo Estado liberal. El hecho de que el poder ejecutivo recaiga en un presidente o en un cacique es secundario. La constitución no hace sino consagrar legalmente, bajo su apariencia

democrática, un régimen dictatorial moderno, en el que está claro que la voluntad del cacique-dictador pesará más que los principios y derechos que la constitución reconoce a los ciudadanos, tales como el *habeas corpus*. Dados los poderes del cacique, también está claro que a él no se le aplica tampoco el principio fundamental de que todos los habitantes del país, sin importar su origen o color, son iguales en deberes y derechos, un principio que la carta magna consagra en su artículo segundo, directamente tras el primero que representa la constitución del propio Estado como una entidad territorial cuyos componentes geográficos se enumeran en el artículo tercero.

Salvo Cartago, inspirada tal vez en la ciudad y provincia homónimas de Costa Rica, todas las islas y provincias del nuevo Estado de Poyé tienen una toponimia fantasmagórica, en que se alternan los nombres que suenan a castellano con otros exóticos y que son completamente inventados, de manera que nos alejan del referente real que debió de inspirar a Dumas, a juzgar por el propio nombre de nación de los Mosquitos. Los indígenas mosquitos de la costa atlántica de la actual Nicaragua constituyeron, con ayuda inglesa y adoptando nombres ingleses para sus monarcas, un reino no reconocido por la corona española llamado de los Mosquitos. Este reino se mantuvo independiente de hecho, aunque bajo protectorado británico, hasta su entrega a Nicaragua en 1860. El preámbulo de la constitución de Dumas hace mención a un pueblo que había conservado su autonomía y sobre el que España no había ejercido ninguna autoridad real. En la constitución no se indica su situación en América, pero por la novela que la precede sabemos que se encuentra en la costa atlántica de América Central. Todo ello parece referirse a la Mosquitia histórica. No obstante, otros indicios nos alejan de ella, tales como el

nombre burlescamente hispánico del cacique, «Don Gusmán y Pámphilos», sin olvidar esos topónimos tan variados del país, entre los que figura hasta un «Neustrie», esto es, Neustria, un antiguo reino franco de la alta Edad Media. Dumas no quiso retratar un país ni una dictadura en particular, sino que crea un país y dictadura de carácter sincrético, en que se combinan rasgos imaginarios y otros tomados de la triste realidad contemporánea, tanto francesa (la monarquía) como hispanoamericana (las independencias por la libertad que acaban en manos de tiránicos caudillos, a veces elegidos libremente por el propio pueblo). Así creo Dumas la ficción de dictador que otros cultivaron y consolidaron décadas después, ya en el siglo XX, y lo hizo con la originalidad añadida de haber empleado el discurso prescriptivo, el discurso de la ley para denunciar precisamente la subversión del imperio de aquella por parte de los nuevos dictadores surgidos de unas independencias que, bajo los grandes principios, ocultaron turbios intereses económicos y geopolíticos, sobre todo los de la corona británica. Así lo muestra Dumas en el cuerpo de la novela misma, cuando el capitán Pamphile, un simpático pirata y negrero, acude a Gran Bretaña como dirigente de los Mosquitos para suscribir un empréstito millonario, que le será concedido únicamente bajo la condición de promulgar la constitución de marras. Liberalismo económico y liberalismo político van de la mano, al menos en teoría. La ironía del asunto es que el capitán Pamphile, que no es sino el cacique Pámphilos, no reina más sobre un poblado misérrimo junto con varios de sus marineros y unos cuantos indígenas indigentes. Su fructífero viaje a la mayor patrocinadora de los «libertadores» hispanoamericanos es un gran engaño, que Dumas describe en términos que no hacen demasiado honor a ingleses y escoceses, cuya

codicia e ignorancia les hace creer en las falsas promesas de enriquecimiento neocolonial que les presenta el capitán y perder las cuantiosas inversiones en el nuevo país. Esta justicia poética, frente a la injusticia de la historia real de la América hispana que se estaba desarrollando

ante los ojos de Dumas, sugiere la actualidad y la inteligencia de esta novela suya, excepcional por más de un concepto y, en cualquier caso, históricamente significativa.

ALEXANDRE DUMAS

CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN DE LOS MOSQUITOS SITA EN AMÉRICA CENTRAL¹

Don Guzmán y Pámphilos, por la gracia de Dios, Cacique de los Mosquitos, etc.

El pueblo heroico de esta tierra, que ha conservado en todo tiempo su independencia gracias a su valor y sus sacrificios, disfrutaba apaciblemente de ella en la época en la que todas las demás partes de América aún gemían bajo el yugo del gobierno español. En la grandiosa y memorable época de la emancipación del nuevo hemisferio, los pueblos de esta vasta región no habían sido sometidos por ningún pueblo europeo; España no había ejercido sobre ellos ninguna autoridad real, y se había visto forzada a limitarse a quiméricas pretensiones contra las cuales la bravura y la prestancia de los indígenas no habían cesado de protestar. La nación de los Mosquitos había conservado intacta esa libertad primitiva conferida por su Creador.

Con vistas a consolidar su existencia, para defender su libertad, el principal de los bienes de un pueblo, y guiar su progreso hacia la felicidad del Estado social, esta tierra quiso elegirnos para gobernarla ya cuando, en esa inmortal lucha de la libertad americana, habíamos mostrado a

los pueblos de este continente que no éramos indignos de contribuir a la liberación de esta noble mitad de la especie humana.

Penetrado de los deberes que la Providencia nos imponía al llamarnos, por la elección de un pueblo libre, al gobierno de esta bella tierra, creíamos deber diferir, hasta este día, la creación de las instituciones que deben apresurar su felicidad; juzgábamos necesario conocer bien antes las necesidades de la nación a la que esas instituciones debían servir.

Ese momento por fin ha llegado. Nos complace poder cumplir con ese deber, en un tiempo en que la victoria acaba de consagrar para siempre el destino de este continente, y dar por terminada, después de quince años, una lucha en la que hemos abanderado, entre los primeros, el estandarte de la independencia y sellado con nuestra sangre los derechos imprescriptibles de los pueblos americanos. Por esas causas, hemos decretado y ordenado, decretamos y ordenamos lo que sigue:

¹ Véase el *Atlas geográfico, histórico y cronológico de las dos Américas y de las islas adyacentes*, publicado por nuestro sabio cronista Buchon, que nos ha conservado íntegro este curioso documento.

En el nombre de Dios todopoderoso y misericordioso:

ARTÍCULO PRIMERO

Todas las partes de este país, cualesquiera que sean sus denominaciones actuales, no compondrán en el futuro sino un solo Estado que será para siempre indivisible, bajo la denominación de Estado de Poyé.

Los títulos diversos bajo los cuales hemos ejercido hasta este día nuestra autoridad quedarán, en el futuro, fusionados y reunidos en el de Cacique de Poyé.

ART. 2

Todos los habitantes actuales de este país, y todos aquellos que, en el futuro, reciban cartas de naturaleza, no formarán sino una sola nación, bajo el nombre de poyenses, sin distinción de origen, de nacimiento ni de color.

ART. 3

Todos los poyenses son iguales en deberes y en derechos.

ART. 4

El Estado de Poyé se dividirá en doce provincias, a saber:

- La isla de Boatán.
- La isla de Guanaja.
- Provincia de Caribania.
- Provincia de Romanía.
- Provincia de Tinto.
- Provincia de Cartago.
- Provincia de Neustria.
- Provincia de Panamakar.
- Provincia de Towkas.
- Provincia de Cackeras.
- Provincia de Wolwas.
- Provincia de Ramas.

Cada provincia se divide en distritos, cada distrito en parroquias; los límites de cada provincia se establecen por la ley.

En cada provincia hay un intendente nombrado por el Cacique.

El intendente se ocupará de la administración particular de la provincia; será asistido por un consejo de notables, elegido y organizado por una ley.

En cada distrito hay un subintendente, y en cada parroquia un alcalde.

El nombramiento de los subintendentes y de los alcaldes, así como sus atribuciones, se establecerán mediante una ley.

DEL CACIQUE

El Cacique es el comandante en jefe de todas las fuerzas terrestres y marítimas.

Es el encargado de reclutarlas, armarlas y organizarlas, en cumplimiento de lo que dispondrá la ley.

Nombra a todos los cargos civiles y militares cuyo nombramiento no esté reservado al pueblo por la Constitución.

Es el administrador general de todos los ingresos del Estado, en cumplimiento de lo dispuesto por la ley en lo relativo a su naturaleza, su base, su recaudación y la contabilidad.

Está encargado, en particular, del mantenimiento del orden interno, celebra los tratados de paz, declara la guerra. No obstante, los tratados quedan sometidos a la aprobación del Senado.

Envía y recibe a los embajadores y a toda clase de agentes diplomáticos.

Disfruta en solitario del derecho de proponer las leyes al Parlamento y de aprobarlas o rechazarlas, tras la sanción del Parlamento.

Las leyes no surten efecto hasta su sanción y su promulgación.

Puede dictar reglamentos para la ejecución de las leyes.

Se declaran dominios del Cacique todas las tierras que no pertenezcan a particulares.

Sus rentas y el producto de su venta quedan afectados al mantenimiento de Su Alteza el Cacique, de su familia y de su casa civil y militar.

El Cacique, en consecuencia, podrá disponer de dichos dominios, con el título que él mismo decida.

A su llegada, el Cacique presta juramento a la Constitución, en las manos del Parlamento.

El Cacique disfruta del derecho de gracia.

La persona del Cacique es inviolable; sus ministros son los únicos responsables.

En caso de problemas de salud, o en el caso de ausencia, por cualquier motivo grave, el Cacique podrá elegir a uno o más comisarios que gobernarán en su nombre.

Nuestro hijo primogénito, fruto de nuestro matrimonio con doña Josefa Antonia Andrea de Xerez de Aristequicta y Lobera, nacido en Caracas, en la república de Colombia, es declarado heredero presumible de la dignidad de Cacique de los Mosquitos.

En una de las próximas sesiones del Parlamento se dispondrá una ley para el caso de la minoría de edad del Cacique.

DEL PARLAMENTO

El Parlamento ejerce el poder legislativo, junto con el Cacique.

No podrá contraerse ningún empréstito futuro ni podrá recaudarse ningún impuesto directo ni indirecto sin que haya sido decretado por el Parlamento.

En la apertura de cada sesión, los miembros de las dos cámaras del Parlamento prestan juramento de fidelidad al Cacique y a la Constitución.

El Parlamento determina el valor, el peso, el tipo y el título de las monedas; fija los pesos y medidas.

Cada cámara del Parlamento establece un reglamento interno para regular su funcionamiento y las normas de policía de sus sesiones.

Cada una de las dos cámaras del Parlamento puede suplicar al Cacique que presente un proyecto de ley sobre un objeto determinado.

El Parlamento se compone de dos cámaras: el Senado y la Cámara de Representantes.

DEL SENADO

El Senado se compone de cincuenta senadores.

Cuatro años después de la promulgación de la presente Constitución, ese número podrá aumentarse mediante una ley.

Los cincuenta senadores que compondrán el Senado serán nombrados por el Cacique, solamente para un primer mandato.

Los senadores son nombrados con carácter vitalicio.

En el futuro, cuando quede vacante cualquier plaza en el seno del Senado, el Senado designará a quien ocupe la plaza vacante, entre los tres candidatos que le presentará el Cacique.

Para ocupar el cargo de senador, es necesario tener treinta y un años como mínimo, haber residido al menos tres años en el país, y poseer una propiedad de al menos tres mil acres de extensión.

El Senado está presidido por el Canciller.

El obispo u obispos de Poyé serán miembros de derecho del Senado.

Las sesiones del Senado son públicas.

CÁMARA DE REPRESENTANTES

La Cámara de Representantes se compondrá de sesenta diputados (cinco por provincia), hasta que una ley posterior aumente su número.

Para ser representante del pueblo de Poyé, es necesario tener veinticinco años de edad y poseer bienes raíces de mil acres de extensión.

La Cámara de Representantes verifica los poderes de sus miembros.

Cada provincia nombrará a cinco diputados, para formar la primera sesión de la cámara.

En la siguiente sesión del Parlamento, se dispondrá una ley que regule el reparto del citado número de sesenta diputados entre las diversas provincias, en función de su población.

Además, en la misma sesión, el Parlamento podrá atribuir un derecho de representación especial a las localidades de nuestro Estado que considere que, por razón de su importancia, debe elevar a la dignidad de ciudades.

Para la elección de los diputados de los distritos, todos los habitantes, nacidos o naturalizados ciudadanos de este Estado, que paguen una contribución directa cualquiera, que tengan al menos veintiún años de edad y que no sean criados, ni esclavos, ni tengan prohibido el derecho al voto, ni estén en quiebra, ni tengan antecedentes penales, se reunirán en la capital del distrito, el día que se indique por nuestras patentes reales, y nombrarán a los diputados entre las personas que posean las cualidades necesarias a tales efectos.

Los diputados se nombran por cuatro años, y la cámara se renueva en su totalidad.

El Cacique nombra al Presidente de la Cámara entre una lista de tres candidatos que le presentará la propia Cámara.

Las asambleas electorales son presididas por uno de sus miembros, elegido de su seno por el Cacique.

Las leyes sobre las aduanas y los demás impuestos directos o indirectos únicamente pueden ser propuestas en el seno de la Cámara de Representantes, y solo con la aprobación de esta pueden remitirse al Senado.

El Cacique determina, mediante una ordenanza, la apertura y la clausura de la sesión del Parlamento, que debe convocarse al menos una vez al año.

El Cacique puede disolver la Cámara de Representantes, a condición de convocar una nueva en un plazo de tres meses.

La Cámara de Representantes tiene el derecho de acusar a los ministros ante el Senado, por razón de prevaricación o de traición, malversación, mala conducta o usurpación de poderes.

Las sesiones de la Cámara de Representantes son públicas.

DE LA RELIGIÓN

La religión católica, apostólica y romana es la religión del Estado.

Sus ministros reciben una asignación, y el territorio en el que deben ejercer su ministerio está determinado por la ley.

Todas las religiones están protegidas por el Estado.

Las diferencias de credo no pueden ser motivo ni pretexto para la admisión o exclusión del ejercicio de ningún cargo o empleo público.

Las personas que profesen una religión distinta de la católica que quieran erigir un templo para su uso deberán declararlo a la autoridad civil, asignando a la vez los fondos necesarios para el mantenimiento del ministro que deberá tener asignado el servicio de dicho templo.

DE LA DEUDA PÚBLICA

Las deudas que, hasta el día de la próxima convocatoria del Parlamento, hayan sido contraídas por Su Alteza el Cacique se declaran deudas del Estado y quedan garantizadas por todos los ingresos y todas las propiedades del Estado.

En la próxima sesión del Parlamento se presentará una ley para determinar la parte de los ingresos públicos que quedará afectada al servicio de los intereses y a la amortización sucesiva del principal de la deuda actual.

PODER JUDICIAL

Los jueces son nombrados por el Cacique, tras la presentación de tres candidatos por el Senado.

Habrán seis jueces del Estado, que recorrerán sucesivamente las provincias para reunirse en tribunales que administrarán la justicia civil y la penal.

Una ley posterior organizará la aplicación del jurado en materia penal.

Se nombrará, en cada distrito, un juez de paz encargado de conciliar los procesos y, a falta de conciliación, de ponerlos en disposición de ser juzgados por el juez del Estado en el seno de los tribunales.

Los recursos contra las sentencias dictadas por los tribunales de cada provincia serán resueltos por el Senado.

Los recursos de casación contra las sentencias del tribunal supremo se remitirán al Parlamento.

Ningún habitante podrá ser detenido salvo por orden de un juez, que mencione implícitamente el motivo, el cual únicamente podrá consistir en la acusación de una infracción o un delito tipificados por la ley.

Ningún carcelero podrá, so pena de ser acusado por detención arbitraria, admitir o detener a un preso sin una orden de arresto que cumpla las formalidades mencionadas anteriormente.

Se procederá, lo más rápidamente posible, a la redacción de un código civil y de un código penal, uniformes para todo el país.

La presente Constitución se someterá a la aceptación del Parlamento, que se convoca a esos efectos el 1 de septiembre próximo.

Hecho en Londres, el 20 de marzo del año de gracia de 1837, y primero de Nuestro Reino.

Firmado: DON GUSMÁN Y PÁMPHILOS

HENRIQUE MAXIMIANO COELHO NETO ADÁN Y CÍA.

*NOTA INTRODUCTORIA, TRADUCCIÓN Y EDICIÓN DE
MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) fue uno de los autores más populares y apreciados de Brasil en torno a 1900. Aunque fueron sus novelas más o menos costumbristas ambientadas en Río de Janeiro las que lo consagraron como escritor, fue realmente un autor ecléctico. Su realismo predominante no le impidió escribir narraciones fantásticas, fabulosas y incluso especulativas, en general breves. En ello no se apartaba de las prácticas habituales en las literaturas occidentales de su tiempo. Entonces no existía verdaderamente lo que hoy se considera, a veces abusivamente, narrativa de género. El mismo escritor famoso por reflejar la sociedad y la mentalidad coetáneas se solía interesar también por otras clases de universos ficticios, desde los legendarios de unas civilizaciones del pasado que podían ser reales (narrativa arqueológica) o inventadas y fabulosas (fantasía épica o alta fantasía *avant la lettre*, etc.) hasta un futuro conjeturado, objeto de anticipaciones narrativas que cabe considerar predecesoras directas de la ciencia

ficción como especie literaria reconocida con posterioridad. En Brasil, Coelho Neto fue uno de los mejores ejemplos de cultivo de una narrativa temáticamente ecléctica, al menos en su narrativa breve. A este respecto, destaca su volumen de artículos periodísticos y cuentos titulado *Lanterna mágica* [Linterna mágica], que publicó en 1898 con el seudónimo de Anselmo Ribas.

En el variado sumario del libro figura un curioso espécimen de folleto publicitario ficticio titulado «Nova companhia» [*Nueva compañía*], en el que atacó al sistema económico de su tiempo, que ya utilizaba ampliamente la publicidad para alcanzar sus fines de enriquecimiento financiero, aunque fuera a costa de cosificar a las personas. Ese ataque se vuelve general hacia la modernidad capitalista y tecnocrática, tanto como hacia sus supuestos enemigos socialistas que no hacen sino seguirle el juego en su esencia antihuman(ist)a, en otra ficción del mismo libro titulada «Adão & C.» [*Adán y Cía.*]¹, la cual apareció primero en la

¹ La traducción que sigue se basa en la edición original en libro: Anselmo Ribas, «Adão & C.», *Lanterna mágica*, Rio de Janeiro, Domingos de Magalhães, [1898], pp. 85-91. Como el texto original no parece haberse reeditado modernamente y tampoco parece estar accesible en internet, lo reproducimos, con la ortografía modernizada, a continuación de nuestra versión castellana.

primera página del diario carioca *O País* [El País] el 16 de julio de 1893, bajo el seudónimo de Caliban. En efecto, en el futuro imaginado por el autor, la disidencia consiste en reivindicar la monarquía como nuevo intento de remediar la pobreza de las masas en un sistema sociopolítico en que se glorificaba a los antiguos héroes de las reivindicaciones proletarias, como la heroína de la revolución parisina de la Comuna de 1871, Louise Michel (1830-1905), es venerada como una santa, igual que otras figuras hoy menos célebres del obrerismo decimonónico. Sin embargo, ese socialismo oficial coincide con una continuación del capitalismo financiero que, sin cambiar de esencia, finge supeditarse al orden socialista, que el que domina lo que hoy llamamos el «relato» público. Los lectores podrán ver, o no, las analogías con la situación actual en un mundo en el que los plutócratas se reúnen cada año en Davos para defender teorías que parecen socialistas y criticar el ultraliberalismo capitalista que ha engordado, y sigue engordando, sus cuentas personales y las de sus empresas. Coelho Neto denuncia esta contradicción con todo su sarcasmo de una manera que creemos excepcional en su época, en la que abundaban más bien las anticipaciones en que capitalismo y socialismo se enfrentaban a muerte, por ejemplo, en *The Iron Heel* [*El talón de hierro*] (1908), de Jack London (John Griffith Chaney, 1876-1916). Por desgracia, Coelho Neto no amplía este panorama ni lo explica, seguramente porque el objeto de su ficción es otro. Esta parte sociopolítica parece ser una simple introducción contextual al cuadro de costumbres del porvenir que constituye el texto.

«Adão & C.» no es propiamente un cuento, con su planteamiento, trama y desenlace, sino más bien la reproducción por medios literarios de una escena de la vida cotidiana del futuro centrada en el asunto

sugerido por el título, esto es, el estatuto del ser humano y la reproducción de la especie en esa sociedad del porvenir. Adán es el progenitor de la humanidad según el mito hebreo de los orígenes narrado en la Biblia. En el futuro, es una empresa que se dedica a fabricar y vender bebés en grandes almacenes, unos bebés que se ofrecen en un amplio y variado surtido y que las parejas adquieren teniendo en cuenta sus circunstancias y, sobre todo, los dictados de la moda. Estos hijos sujetos a compraventa y devolución, como si fueran un producto cualquiera, son tan artificiales como las parejas de futuros padres que los adquieren con la superficialidad flagrante de su consumismo. Este se muestra mediante el diálogo típico de la pareja compradora en el almacén gigantesco de niños propiedad de la compañía adánica que constituye el centro de la economía tanto del texto como del mundo representado del año 2500 cuyas costumbres describe Coelho Neto. Muchos de sus habitantes que parecen humanos son realmente cosas. Se trata de autómatas, de muñecos de cuerda que imitan los usos y costumbres de la antigua humanidad de carne. Es más, no se sabe realmente si quedan hijos de madres biológicas. El orador que aparece al final y ataca la artificialidad de los sentimientos y de la reproducción de los seres artificiales es tal vez, pese a sus afirmaciones, otro autómata y en cualquier caso lo son quienes lo siguen, quienes secundan su grito contra los falsificadores de personas de Adán y Cía.

Este final ilustra claramente la manera en que los productos del sistema se suman a la lucha contra él, quizá hasta creyendo que lo hacen sinceramente, pero demuestra en realidad la contradicción intrínseca que entraña tal oposición. No obstante, Coelho Neto deja margen a la ambigüedad en esta ficción suya que nos pinta, con procedimientos discursivos variados e innovadores un futuro que hoy nos

puede parecer más pertinente de lo que pudo ser en su época, también por lo que tiene «Adão & C.» de creación ficticia que anuncia las hipótesis posthumanistas de la ciencia ficción contemporánea y, más directamente, el mundo de androides de *R.U.R.* [*R.U.R.*] (1921), de Karel Čapek (1890-1938). De este modo, Coelho Neto, un autor preterido por los corifeos del Modernismo vanguardista brasileño debido al conservadurismo literario de sus novelas entonces más populares, ha acabado resultando más actual que esos *modernistas* que copan aún los manuales de la literatura brasileña. Aunque «Adão & C.» solo sea un detalle en su obra, justifica que lo podamos leer como nuestro contemporáneo, más allá de las alusiones a fenómenos varios de su época. Esto no extrañará sino a quienes aún crean que las incursiones en la ficción especulativa por parte de escritores

generalmente *realistas* son meras anécdotas en su producción, o a aquellos que tengan por imposible que la ciencia ficción pueda encontrar expresión interesante en géneros tan ligados tradicionalmente a la cotidianidad de nuestro mundo primario como lo suele estar el del cuadro de costumbres, sobre todo si no se conoce la obra de costumbristas de anticipación tan importantes como el francés Émile Souvestre (1806-1854) y el español Antonio Flores (1818-1865). Ambos distinguieron en el capitalismo de su tiempo los gérmenes del capitalismo de nuestro siglo, aunque ninguno de ellos alcanzó ni la radicalidad ni la clarividencia posthumanistas de Coelho Neto, aunque sí coincidieran con él en lo relativo a su amplio recurso a una ironía acerada que subyace a la aparente superficialidad de su planteamiento.

HENRIQUE MAXIMIANO COELHO NETO

ADÁN Y CÍA.

Hijos de ambos sexos
Precios reducidos

Transcurre próspero el año 2500 de la igualdad humana. Son los últimos días de febrero, el mes antes truncado y hoy favorecido con cuatro días más, para compensar las extorsiones del calendario gregoriano, que apenas le daba 28 días, con raros extras de 29, mientras que los demás ostentaban orgullosamente 30 y 31 días. Domina el partido socialista (el pueblo es rey, aunque decir rey es una forma de hablar), y el capital, humillado y perseguido, se esconde avergonzado en las cajas de ahorros y erarios para no despertar el odio de los proletarios y la saña de la dinamita y la melinita.

Las calles son oscuras y turbias, porque los rayos del sol apenas pueden cruzar la telaraña enredada de cables telefónicos, telegráficos, fonográficos y de tráfico eléctrico, y de rieles de los tranvías aéreos y de redes de paracaídas para la salvación de las víctimas de los aeróstatos, y todo lo demás que la civilización ha inventado hasta el día de hoy para tristeza del mundo y tedio de las almas.

Los hombres circulan en bicicleta, pitan los tranvías, retumban bombas revolucionarias, ruedan por tierra palacios de cartón, detonan revólveres de suicidas y mujeres de goma, elegantes y airosas, pasean del brazo de dandis susurrando con voz nasal sobre los acontecimientos políticos y las primeras violetas

hasta el inevitable síncope; luego se recogen a las farmacias para una nueva dosis de cuerda. En las plazas, multitudes irritadas en torno al púlpito de los mítines gritan y aplauden las propuestas de oradores rojos que protestan contra el socialismo, forma política caduca y opresora, y piden la rehabilitación de los reyes como medio práctico para combatir la crisis que aflige al cuarto estado porque, a pesar del pleno régimen social, hay hambre como en los tiempos oscuros de Sadi Carnot y de la *Queen*, citados por los maestros de historia.

En los templos, casas de comunión social, la imagen de San Ravachol, el mártir, en una nube de humo, haciendo volar el café de París, atrae la atención de los creyentes estupefactos. Santa Luisa Michel, de púrpura, con una antorcha en la mano izquierda, lanzando una bomba con la mano derecha, es la patrona de las madres de familia; Lisbonne, el milagroso propagandista, brilla entre velas y patatas fritas, y grandes retablos representan huelgas, mostrando el segundo éxodo de la familia humana a través del oro de los Rothschild y las bayonetas de los reyes.

Paz completa. Las industrias florecen y el comercio, sin sujeción al cambio, prospera por todo lo alto y en abundancia; por la tarde, los prebostes reparten entre los pobres la mitad de las ganancias de los mercados y guardan una buena parte para sus respectivos peculios.

No queda nada por descubrir. Gira el movimiento continuo, está probada la

cuadratura del círculo y la piedra filosofal trasmuta el latón más vil en oro brillante. Se viaja a los confines astrales como en el siglo XIX los bárbaros tomaban un tren lento, impulsado por vapor, para asar patatas en las brasas por San Juan o beber zumo de caña de azúcar en Paty de los Alferes durante la cosecha de caña. Hay un gran hotel de verano en la Luna y prospera el centro de patinadores; en el sol hay un sanatorio para los tísicos y de ahí viene el pan porque, tras la conquista del centro del sistema, los hornos cayeron en el olvido.

Pero entremos en este inmenso bazar, con cien puertas, como Tebas.

Es el centro comercial más notable de Río de Janeiro, el establecimiento de Adán y Cía., fabricantes de niños de ambos sexos.

Es una gran sala abovedada con armarios grandes hasta el techo. En ella dan vueltas, apresurados, mil doscientos empleados que ni aun así dan abasto con los pedidos. Adán y Cía., como dioses venerables, ocupan un estrado alto en el fondo de la casa, entre hileras contables. La multitud se atropella, señoras que desean ser madres, caballeros que desean ser padres, toda la ternura social en busca de un sucedáneo. Y los empleados abren vitrinas, desembalan cartones; hay un ruido de vagidos que aturde, millones de críos rubios, de ojos negros, blancos, morenos, de diferentes fábricas, algunos del taller acreditado de Salomé, Tronchat y Cía., regordetes, encarnados, unos que dicen con infinita gracia «papá..., mamá...», otros de Bruselas, perfeccionados, que mascullan «¡demonios!» y piden cosas a los compradores; unos casi raquíuticos para madres de pocas fuerzas, otros con apetito moderado, que se contentan con media taza de leche, para parejas de escasos recursos. Niños bien criados, chicos llevados por los demonios, ángeles, críos terribles... de todo para todos los gustos. Es el ideal del progreso. Hay una joven pareja

hablando con el dependiente, que ya tiene en el mostrador una docena de niños que sacuden los brazos y dan vagidos, y a todos ellos, solícito y atento, da el biberón. Unos maman, otros, más crecidos, piden pan; el pobre hombre, aturdido, se pone a repartir azotes. Pero oigamos a la pareja.

Ella es debilucha y se ve que, a lo sumo, podría con un ramo de rosas. Quiere un pequeñuelo delicado, no porque sea más barato, sino por ser más ligero. Él no, prefiere un crío robusto y encarnado, un pequeño titán con grandes mejillas que duerme en su caja de cartón, entre encajes, agarrado golosamente al biberón. Ella insiste en el delicado y lo toma en sus brazos, le hace sonreír, le pregunta si conoce a mamá. Y el pequeño ríe, sin dientes, con sus encías muy coloradas.

—¿Cuánto cuesta este? —inquire la joven esposa enternecida.

—Mil reales —dice el dependiente.

—Oh —hace un mohín—, tan anémico... Y ni siquiera tiene el pelo rizado.

—Eso se puede arreglar, señora.

—¿Y el gordo? —pregunta obstinado el marido.

—Dos mil quinientos.

—¡Aúpa!

—Ah, pero mire... —y entonces despiertan al regordete— Vea qué niño; es un niño... —y el niño berrea desesperadamente... — Mire...

—No, dos mil.

—No quiero ese crío. Es demasiado pesado. ¡Puedo con el otro! —exclama la esposa.

—¿Por qué no se lleva una niña, señora...? Es la última moda. Tengo ahí unas lindísimas.

—¿Niñas...? —vacila, pero pronto recuerda las palabras del dependiente:

—¿Es la última moda?

—Sí, señora —y le abre ante los ojos las páginas de un figurín y ella se inclina para mirar, y dice risueña:

—Ah sí, quiero una niña.
 —Hija, una niña... Da tanto trabajo...
 —¿Da trabajo?! Entonces tengo que irme con un niño cuando la moda... Mira —y él se inclina vencido por la lógica de su esposa.
 —Vamos —y mientras el dependiente va a buscar cajas de otro sexo, él cuchichea:
 —¿Y cuando pase la moda...? Sabes que no dura mucho.
 —Con devolverla, como hacen las demás...
 —Está bien.

Y por la noche, en la recepción, la joven invitada lleva a su amiga íntima a la alcoba:

—Tengo una sorpresa —y descubre la cuna—. Mira... —y la otra responde, extasiada, juntando las manos:

—¿Qué cosa tan linda! ¿Dónde la compraste?

—En Adán. Y mira, es una niña.

—Sí, una niña. Eso es lo que está de moda ahora: niñas rubias. Pero ya se dice que no va a tardar la moda de los niños flacos.

Y la novia se muerde los labios, acordándose del bebé delicado que tanto le agradaba... ¡Ah, los hombres, los hombres!

Transcurre el próspero año 2500 de la igualdad humana. Últimos días de febrero: un mitin. El orador, un viejo calvo de chaqueta corta, habla de la felicidad:

—¿Queréis saber, ciudadanos, por qué aborrecéis la vida? ¿Queréis saber por qué os refugiáis en el suicidio? Os lo digo yo, el mundo es un cuerpo vivo y, como todo cuerpo viviente, precisa de alma y extinguisteis el alma

del mundo al volver inútil el amor. ¿Queréis saber por qué soy feliz en medio de la desgracia que me rodea, queréis saber por qué todavía río, a pesar de los años de vejez que me matan? Conocí a mi madre... No me compraron en una tienda, no procedo de Adán y Cía., procedo del beso.

Y al mirar hacia abajo, descubrió entre la multitud un hombre anuncio con un gran cartel que bajaba de sus anchos hombros hasta los pies con letras negras que decían:

ADÁN Y CÍA.

GRAN CASA IMPORTADORA

Única en su género

Surtido completo de niños de ambos sexos

PRECIOS INIGUALABLES

ADÁN Y CÍA.

El orador montó en cólera. Los cinco mechones de pelo que le quedaban en la calva estaban erizados como lanzas y su voz estridente tronó desde la tribuna:

—¡Habéis matado el amor con vuestros excesos de civilización! ¡Vivid, muñecos de cuerda! ¡Vivid de vuestro mecanismo! Sois todos de esa casa, procedéis de las manos de los industriales, no tenéis ideal, no tenéis corazón...

Y, avanzando de improviso contra el hombre anuncio, vociferó:

—¡Acabemos con él! Acabemos con la firma de falsificadores de personas.

Y el pueblo de autómatas siguió al orador, que volaba pese a su edad venerable:

—¡Abajo Adán y Cía.! ¡Abajo los falsificadores de personas!

.....
²

² En la primera edición de *O País* figura una frase más tras el puntillado, que traducimos como sigue: «Ahí está lo que se gana leyendo a Hoffmann... un desvarío como este». (*Nota del traductor.*)

HENRIQUE MAXIMIANO COELHO NETO

ADÃO & C.

Crianças de ambos os sexos
Preços reduzidos

Vai correndo próspero o ano 2500 da igualdade humana. Últimos dias de fevereiro, o mês antigamente truncado e hoje favorecido com quatro dias a mais, para compensação das extorsões do calendário gregoriano que lhe dava apenas 28 dias, com raros extra de 29, enquanto os outros ostentavam orgulhosamente 30 e 31 dias. Domina o partido socialista (é rei o povo, rei é um modo de dizer), e o capital, humilhado e corrido, esconde-se vergonhoso nas caixas económicas e nos erários para não despertar o ódio dos proletários e a sanha das sociedades de dinamite e da melinite.

As ruas são escuras e turvas, porque mal os raios do sol conseguem atravessar a emaranhada teia dos fios: telefônicos, telegráficos, fonográficos, de viação elétrica, e os trilhos dos bondes aéreos e as redes paraquedas para salvação das vítimas dos aeróstatos e tudo mais que a civilização tem inventado até hoje para tristeza do mundo e tédio das almas.

Os homens circulam em bicicletas, tramways apitam, estrondam bombas revolucionárias, rolam por terra palácios de papelão, detonam revólveres de suicidas e mulheres de borracha, elegantes e airosas, passam pelo braço dos dândis sussurrando fanhosamente sobre os acontecimentos políticos e sobre as primeiras violetas até a

síncope inevitável; são então recolhidas às farmácias para nova dosagem de corda. Nas praças, aglomerações assanhadas em torno do púlpito dos meetings bradam e aplaudem as propostas dos oradores vermelhos que protestam contra o socialismo, forma política caduca e compressora, e reclamam a reabilitação dos reis como meio prático de combater a crise que aflige o quarto estado porque, a pesar do pleno regime social, há fome como nos tempos escuros do Sadi Carnot e da Queen, citados pelos professores de história.

Nos templos, casas de comunhão social, a imagem de S. Ravachol, o mártir, numa nuvem de fumo, fazendo voar o café de Paris, atrai a atenção dos crentes embasbacados. Santa Luisa Michel, de púrpura, com um facho na sinistra, atirando uma bomba com a destra, é a patrona das mães de família; Lisbonne, o miraculoso propagandista, resplandece entre círios e batatas fritas e grandes retábulos representam greves, mostrando o segundo êxodo da família humana através do ouro dos Rothschilds e das baionetas dos reis.

Plena paz. As indústrias florescem e o comércio, sem a sujeição ao câmbio, vai prosperando pela alta e pela abundância; á tarde prebostes distribuem com a pobreza a metade dos lucros dos mercados e guardam uma boa parte para os seus respetivos pecúlios.

Não há mais nada a descobrir. O motu continuo gira, está provada a quadratura do círculo e a pedra filosofal trasmuda o mais

vil latão de tacho em ouro reluzente. Viaja-se para os confins astrais como no século XIX os bárbaros iam morosamente, num lento comboio, movido a vapor, para Sapopemba assar batatas nas cinzas, pelo S. João, ou beber garapa no Paty dos Alferes durante a colheita de cana. Há na lua um grande hotel de verão e floresce o centro dos patinadores; no sol há um sanatório para os tísicos e de lá é que vem o pão, porque com a conquista do centro do sistema, os fornos caíram em esquecimento.

Mas entremos aqui neste bazar imenso, de cem portas, como Tebas.

É o mais notável empório comercial do Rio, o estabelecimento de Adão & C., fabricantes de crianças de ambos os sexos.

É uma sala vasta e abobadada, de grandes armários que sobem até o teto. Giram por ela, azafamados, mil e duzentos caixeiros que ainda assim não bastam para as encomendas. Adão & C., como deuses veneráveis, ocupam um alto estrado no fundo da casa, entre alas de guardalivros. A multidão atropela-se, senhoras que desejam ser mães, homens que desejam ser pais, toda a ternura social á cata de um derivativo. E os caixeiros abrem vitrinas, desembulham cartões, há uma zoadá de vagidos que atordoá, milhões de petizes louros, de olhos pretos, pálidos, morenos, de diferentes fábricas, uns da acreditada oficina de Salomé, Tronchat & C., rechonchudos, corados, dizendo, com infinita graça «Papá... Mamã...», outros de Bruxelas, aperfeiçoados, que resmungam «Diabo!» e pedem cousas ás compradoras; alguns franzinos para mães de poucas forças, outros com apetite moderado, contentando-se com meia xícara de leite, para casais de escassos recursos. Crianças bem-criadas, meninos levados dos diabos, anjinhos, petizes terríveis... de tudo para todos os gostos. É o ideal do progresso. Ali está um jovem casal discutindo com o caixeiro que já tem sobre o balcão uma dezena de crianças

que agitam os bracinhos, vagem e a todas elas, solícito e cuidadoso, vai dando uma mamadeira. Algumas chucham, outras, mais taludas, pedem pão; o pobre homem, atordoado, entra a distribuir palmadas. Mas ouçamos o casal.

Ela é franzina e vê-se que poderá, quando muito, com um ramo de rosas, quer um pequenino tenro, não porque seja mais barato, por ser mais leve apenas; ele não, opta por um petiz reforçado e vermelho, um títanzinho de grandes bochechas que dorme no seu cartão, entre rendas, agarrado gulosamente á mamadeira. Ela insiste pelo franzino e toma-o nos braços, provoca-lhe o sorriso, pergunta-lhe se conhece mamã? E o pequenino a rir, sem dentes, com as gengivas muito coradas.

—Quanto custa este? —indaga a jovem desposada enternecida.

—Um conto de reis —diz o caixeiro.

—Oh! —faz ela com um momo—. Assim anêmico... E nem ao menos tem os cabelos em cachos.

—Isto manda-se arranjar, minha senhora.

—E o gordo? —indaga o marido teimoso.

—Dois contos e quinhentos.

—Upa!

—Ah, mas veja... —E lá acordam o rechonchado—. Veja quê criança; é um menino... —E o menino escancara a goela desesperadamente—. Veja...

—Não, dois contos.

—Eu não quero esse pequeno. É muito pesado. Posso lá com isso! —brada a desposada.

—Porquê não leva uma menina, minha senhora...? É a última moda. Tenho aí lindíssimas.

—Meninas...? —hesita, mas logo lembrando-se das palavras do caixeiro:

—É a última moda?

—Sim, minha senhora —e abre-lhe diante dos olhos as páginas de um figurino e ela debruça-se a olhar e risonha:

—Ah, sim, quero uma menina.

—Oh, filha, uma menina... Dá tanto trabalho...

—Dá trabalho?! Então eu hei de sair com um menino quando a moda... Olha aqui —e ele curva-se vencido pela lógica da esposa.

—Vá lá —e enquanto o caixeiro vai buscar cartões de outro sexo, ele segreda:

—E quando acabar a moda...? Sabes que isso não dura muito.

—Vai para a roda, como as outras fazem.

—Está bem.

E á noite, na receção, a jovem convidada convidando a amiga íntima para a alcova:

—Anda ca. Tenho uma surpresa —e descobrindo o berço—. Olha... —e a outra, extasiada, juntando as mãos:

—Que lindeza! Onde compraste?

—No Adão. E nota que é uma menina.

—É, sim, uma menina. É o que está em moda agora: meninas louras. Mas já se diz que não tarda a moda dos meninos magros.

E a jovem desposada trinca os lábios lembrando-se do tenro infante que tanto lhe agradara... Ah, os homens, os homens!

Vai correndo o próspero ano 2500 da igualdade humana. Últimos dias de fevereiro: meeting. O orador, um velho calvo, de japona, discorre sobre a felicidade:

—Quereis saber, cidadãos, porquê aborreceis a vida, quereis saber porquê vos refugiais no suicídio? Eu vos digo: o mundo é um corpo vivo, e como todo corpo vivo, carece de uma alma e vos extinguistes a alma do mundo

inutilizando o amor. Quereis saber porquê sou feliz na desgraça que me cerca, quereis saber porquê ainda rio, apesar dos anos velhos que me abatem? Eu conheci a minha mãe... Não fui comprado numa loja, eu não vim do Adão & C., vim do beijo.

E, como baixasse a olhar, descobriu na multidão um homem sandwich com um grande cartaz que lhe descia dos largos ombros até aos pés onde letras negras diziam:

ADÃO & C.

GRANDE CASA IMPORTADORA

Única no género

Sortimento completo de crianças de ambos os sexos

PREÇOS SEM IGUAL

ADÃO & C.

O orador teve um arranque de cólera. Os cinco fios de cabelo que lhe restavam na calva ficaram hirtos como lanças e a sua voz estentórica trovejou da tribuna:

—Matastes o amor com os vossos requintes de civilização! Vivei, bonecos de mola! Vivei do vosso mecanismo! Sois todos daquela casa, vindes das mãos dos industriais, não tendes ideal, não tendes coração...

E, avançando inopinadamente contra o sandwich, vociferava:

—Acabemos com ele! Acabemos com a firma dos falsificadores de gente.

E o povo de autómatos seguiu o orador que voava, apesar dos seus anos veneráveis:

—Abaixo Adão & C.! Abaixo os falsificadores de gente!

.....
.....³

³ En la primera edición de *O País* figura una frase más tras el puntillado: «Aí têm o que se ganha com a leitura de Hoffmann... um desvairamento assim». (*Nota del editor*.)

APEL·LES MESTRES

EL GNOMO

NOTA INTRODUCTORIA, TRADUCCIÓN Y EDICIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Apel·les Mestres (1854-1936) es quizá más conocido hoy por su amplia obra gráfica publicada. Por ejemplo, su libro *Cuentos vivos* (1882), que se compone de tres relatos constituidos por dibujos y breves pies de página narrativos, es una obra pionera de la historieta en España, un género al que Mestres volvería en bastantes ocasiones a lo largo de su carrera artística. Sus abundantes dibujos en la prensa, tanto en castellano como en catalán, hacen de él uno de los más fecundos y apreciados ilustradores de su tiempo. Sus ilustraciones de estilo modernista han hecho también que las ediciones de las obras en que aparecen se consideren hoy verdaderas joyas bibliográficas. Entre ellas, destacan las que dibujó para sus propios libros, pues Mestres compartió con su coterráneo Alexandre de Riquer (1856-1920) el don de ser tan buen dibujante como escritor. En prosa, Mestres es autor, por ejemplo, de varios relatos en que los animales y su entorno natural crean un universo de poética fantasía en el libro titulado *Quèntos bosquetans* [Cuentos forestales] (1908). En verso, se distinguió por alejarse de los temas legendarios e históricos locales que abundan en la poesía narrativa de raigambre romántica y nacional predominante hasta la Gran Guerra en catalán y en otras lenguas europeas. En efecto, hubo en todo el continente en el siglo XIX numerosos bardos

nacionales que se esforzaron, consiguiéndolo más de una vez, por dotar a sus literaturas de epopeyas dignas de las antiguas, aunque sus temas fueran nuevos, al inspirarse a menudo en el acervo folclórico y en el pasado nacionales, y generalmente con nuevos tipos de escritura más flexibles y variados que los comunes en la epopeya *regular* antes predominante.

Entre aquellos poetas nacionales, los de lengua catalana fueron los principales en España, pues si en castellano apenas ha pervivido hoy como autor épico canónico José Zorrilla (1817-1893), siguen reeditándose y estudiándose hoy los poemas épicos catalanes extensos de Jacint Verdaguer (1845-1902), tales como la original fusión de mitos griegos y hebreos con elementos especulativos que es *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), y los breves de Joan Maragall (1860-1911) como «El comte Arnau» [*El conde Arnau*] (1900-1906-1911), que se basa en una balada fantástica popular, y de Miquel Costa i Llobera (1854-1922), cuyo poema «La deixa del geni grec» [*El legado del genio griego*] (1902), recogido con otras narraciones en verso más breves en el libro *Tradicions i fantasies* [Tradiciones y fantasías] (1903), constituye una lograda recreación de un ambiente protohistórico.

Aunque todos estos poemas acogen importantes elementos fantásticos y

sobrenaturales, todos ellos se inscriben en la historia o el mito de un territorio, sea este la Hispania entera, la sierra catalana o la Mallorca talayótica, por lo que su concepción mira más bien hacia el pasado romántico en la medida en que su propósito más o menos expreso es glorificar lo propio, lo distintivo de una cultura y etnia determinadas. En cambio, Mestres prefirió seguir su propio camino. Aunque algunas figuras del folclore, tales como la *dona d'aigua* u ondina catalana, también lo inspiraron, su musa épica se sintió más atraída por los mundos fabulosos de la materia arábica, como en «El desig» [El deseo], publicado en *Poemas de terra* [Poemas de tierra] (1906), del maravilloso cristiano, como en el poema fáustico *Gaziel* [Gaziel] (1891), y especialmente de los seres elementales. De hecho, Mestres consiguió escribir verdaderas obras señeras de la clase de fantasía protagonizada por aquellos seres, una clase de fantasía que en otro lugar hemos denominado *elficológica* o *feérica* y que definimos como aquella «compuesta de aquellas ficciones en que espíritus elementales como los gnomos o las hadas no aparecen aislados en sus relaciones con los humanos en el universo convencional de lo maravilloso, sino que se los presenta constituyendo comunidades propias, sociedades dotadas de sus propias características ontológicas y su propio funcionamiento, derivado de esas características. Estas sociedades se acercan tanto más a la fantasía épica cuanto más consistentes y autónomas sean con respecto a la humanidad, sobre todo si los propios seres humanos brillan por su ausencia en ellas, de forma que el mundo primario o fenoménico humano y el secundario elficológico son entonces plenamente independientes entre sí, a diferencia de lo que suele ocurrir en los cuentos

de hadas. Incluso si existe una interacción entre un mundo y otro, se suele limitar a la intrusión de personajes humanos en el espacio feérico o viceversa, pero que sin que ello suponga un entrelazamiento entre ambos mundos, los cuales mantienen su carácter paralelo. La comunidad de espíritus elementales y seres feéricos tiene sus propios espacios (bosques solitarios, cuevas, lagos y otros lugares caracterizados por la ausencia de seres humanos en circunstancias normales), su propio ordenamiento derivado de las características propias de cada especie [...], sus propias costumbres e, incluso, su ritmo temporal propio de seres que viven siglos. Todo esto determina su carácter plenamente secundario¹.

Gnomos y sílfides protagonizan, por ejemplo, una historia de amor frustrado en el poema narrativo más extenso y conocido de Mestres, titulado *Liliana* (1907), que se publicó en un volumen con bellísimas ilustraciones propias y traducción al castellano, con el mismo título, de José María Arteaga Pereira (1846-1913). El bosque poblado por gnomos en el que la sílfide Liliana introduce una clase de belleza femenina, a la vez ideal y corporal, que seduce a aquellos, los cuales parecen haber desconocido antes la pasión amorosa, es un espacio ajeno a lo humano, un mundo secundario paralelo al primario nuestro, aunque este último irrumpe en aquel de forma violenta, al querer introducirse en él unos cazadores y sus perros. Los seres elementales del bosque consiguen repeler esta amenaza humana y preservar por el momento su propio mundo, el cual supera mediante su solidaridad frente a los hombres sus propios conflictos internos causados por la diferencia de costumbres y sentimientos entre las distintas especies de seres elementales.

¹ «Vicente Risco y la fantasía elficológica o feérica modernista en España: edición y estudio de “El tesoro de Koirán” (1910)», *Alambique. Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasia*, 9, 1 (2022), art 1, <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol9/iss1/1> (Acceso: 27 de abril de 2023)

Estos conflictos habían sido el objeto de otro poema elficológico de Mestres que cabe considerar el principal precursor de *Liliana*, aunque es mucho más breve. Titulado «El gnomo» [*El gnomo*], el autor lo dio a conocer en el volumen ya citado de 1906 *Poemes de terra*², con bellas ilustraciones propias que también parecen anunciar las de su posterior poema féérico principal. El título señala que, a diferencia de la sílfide Liliana, es el gnomo el personaje en que se focaliza la delgada acción contada, aunque no se presenta como un individuo con una psicología particular, sino más bien como un tipo. Sin nombre propio, representa la figura del gnomo por excelencia, tal y como venía caracterizado por una larga tradición folclórica y literaria. Los enanos gnomos barbudos son seres que no viven sino para atesorar piedras preciosas en las cuevas subterráneas donde moran, en la egoísta soledad de la avaricia y sin intentar siquiera constituirse en una comunidad propiamente dicha junto con otros miembros de su especie. Estos rasgos los hacen opuestos a los elfos. Según los describe Mestres en el poema, los elfos no son todos varones solitarios como los gnomos. Los diminutos elfos y elfas viven gozosos en el seno de una verdadera comunidad, entregados al disfrute de la vida al aire libre, en medio de la naturaleza del bosque, entre cantos y danzas, ajenos a lo que no sea ellos. Pero su felicidad y belleza no han pasado desapercibidas. El poema se inicia con la imagen del gnomo cargando un pesado saco, cuyo precioso contenido de diamantes le servirá para atraer la atención de los elfos y, especialmente, de las elfas, a quienes intriga y seduce el brillo de las gemas. El gnomo espera así realizar su deseo de casarse con una de ellas. Su estratagema da resultado. Una hermosa

elfa accede a acompañarlo a su cueva, pero el final del poético cuento no hace sino subrayar la incompatibilidad insuperable entre ambas especies, debido a sus opuestas concepciones de la existencia y al género de vida tan distinto que se deriva de ellas, sin que parezca que pueda haber siquiera una voluntad de acercamiento y comprensión mutua. Ni siquiera el enemigo exterior, el ser humano, puede reunir las dos especies de elementales, ya que el bosque de «El gnomo» es uno del que los hombres están ausentes, sea porque la historia se desarrolla en un tiempo mítico y maravilloso ajeno al humano o porque lo hace en un plano independiente, en un mundo secundario en cualquier caso.

La ausencia de seres humanos también puede explicarse por la índole diferente del conflicto central en «El gnomo». Ahí no se enfrentan dos mundos como en *Liliana*, a saber, el de la naturaleza virgen del bosque y de los seres que viven en armonía con él y el de los hombres que quieren depredarlo por el placer mismo de la destrucción. La oposición simbólica se da en «El gnomo» entre una idea egoísta de la existencia, basada en la acumulación de bienes materiales de propiedad personal, sin otro fin que la propia acumulación, y otra basada en el hedonismo y la comunidad, en la que todo es de todos. Este conflicto simboliza probablemente la oposición candente en la época entre los artistas y los burgueses *filisteos* que no los valoraban como aquellos creían merecer por su arte, y también la no menos candente entre el capitalismo privado, basado en el enriquecimiento de los particulares, y los ideales comunistas de una sociedad de solidaridad integral, en la que el individuo disfrutaría de un sentimiento total de pertenencia, según los utopistas que inspiraban el movimiento obrero revolucionario.

² La traducción que sigue es la de la primera edición: Apel·les Mestres, «El gnomo», *Poemes de terra. Llibre primer*, Barcelona, Antoni López, 1906, pp. 47-70. Como no se ha reeditado, que sepamos, añadimos en apéndice el texto original con ortografía actualizada.

Tal esquema pasa voluntariamente por alto los variados matices de la realidad contemporánea, pero su maniqueísmo no choca en un universo ficticio que no es humano. En la realidad paralela de los seres elementales, las leyes del comportamiento son distintas a las que llevan milenios moviendo a la humanidad. Los seres elementales parecen obrar según les dicta su especie. En consecuencia, carecen de toda profundidad psicológica y social, pero eso no quita valor al poema, porque este es coherente en todos los aspectos de su mundo secundario y, además, dicho mundo aparece dotado de un grado de detalle que determina su veracidad. La pluma de Mestres confiere al ambiente descrito

y a los seres elementales que allí están un aire de cosa vista, con una expresividad comparable a la de las propias ilustraciones. Estas, al igual que los versos, fusionan la verdad de lo que aparece como real y la estilización poética de la ficción, que no hemos de olvidar que es inventada. También las curvas que predominan en los dibujos concuerdan con el dinamismo de la narración, con abundantes diálogos y un verso ágil y musical que, sobrio en figuras retóricas, contribuye a la fluidez del conjunto, tal vez más incluso que en *Liliana*. Por eso, y por su originalidad dentro de la épica modernista, creemos que merece recuerdo y traducción.

APEL·LES MESTRES

EL GNOMO

I

Por entre las raíces de un abeto milenario, el gnomo asomó su cabecilla barbuda; miró a un lado y otro, enderezó las orejas y escuchó en derredor... En fin, convencido de que estaba bien solo y nadie lo espiaba ni lo oía, tapó la entrada de su madriguera con una masa de musgo, se encasquetó la capucha hasta los ojos y, exhalando un suspiro y echándose a la espalda un saco de diamantes, que no diré lleno sino a rebosar, y reconfortado por el peso, emprendió resuelto su expedición nocturna. Mucho más que caminar, se deslizaba por la maleza como lo hace el lagarto, silencioso y asustadizo, unas veces agachándose al pasar bajo un hongo deforme y otras haciéndose a un lado para evitar un gusano.

Y cautelosamente, doblado hasta el suelo bajo el saco de diamantes que le cansaba los puños, se detuvo a tomar aliento tras llegar al lindero del bosque y resopló con orgullo. Vio extenderse, hasta perderse de vista, el valle que la luna llena bañaba de luz, y le pareció, a pesar suyo, un hermoso espectáculo, sublime, maravilloso. Allá abajo, lejos, muy lejos, sobre los trigos verdeantes danzaban alegremente los elfos diminutos.

II

Y veía las gentiles y graciosas figurillas tejer y destejer corros que daban vueltas, ya flotando en el espacio como jirones de niebla,

ya hundiéndose entre las briznas del trigo primaveral.

¡Ah, qué suaves llegaban hasta él sus cánticos! ¡Qué claras y vibrantes percibía sus voces y risas argentinas con notas de cristal! ¿Qué cantaban?... Canciones que le eran desconocidas, que vibraban a lo largo y ancho del firmamento al compás del canto llano misterioso que flauteaban graves los sapos ventrudos acuclillados entre la hierba. El enano, arrobado, miraba y se estremecía... De pronto se escapó un gran suspiro de su pecho; se enjugó el sudor que empapaba su frente y brillaba perlado su barba de nieve. Y cargando otra vez el saco a su espalda, retomó más atrevido el camino del valle.

III

«¡El gnomo, el gnomo! ¡El viejo!», gritaron los elfos deshaciendo de súbito el corro flotante y, huyendo dispersos como una bandada de mariposas, fueron a rehacerlo más allá, mucho más allá.

—Sí, ¡el gnomo, el viejo! ¿Y qué?... ¿Os digo acaso? ¡Mentecatos, impertinentes! — gruñó malhumorado, y sentándose en un hoyo, posó entre las piedras el saco de diamantes. Mientras tanto, más confiados, algunos elfos siguieron riendo y dando vueltas a su lado, sin temer al intruso, sin parecer darse cuenta de que el enano estaba allí. Y él, el enano, arisco, haciendo como si no los viera, desató el saco lenta y gravemente, y hundiendo en él los dos

puños, empezó a sacar manotadas de diamantes. Y los hacía ir y venir, saltando de una mano a otra, y lanzaba de vez en cuando alguno al aire, como si los tirara por juego a los mosquitos que lo rodeaban o a las mariposas nocturnas que volaban soñadoras. ¡Ah, qué centelleos hacían los diamantes al saltar en el claro de luna! Se diría talmente que jugaba con estrellas que caían del cielo azul.

IV

Uno a uno, los elfos, y sobre todo las elfas, habían enmudecido y dejado de dar vueltas y, en la punta de los brotes más altos, posados como mariquitas, observaban absortos. Y algún diamante, en fin, que al saltar fue a caer, como por casualidad, cerca de ellos, con centelleo de fuego, los incitó a bajar, a deslizarse hasta el suelo y examinar a placer el objeto prodigioso. «¡Y tiene muchos! ¡Oh, muchos más!», se susurraban con inflexiones de voz llenas de admiración. Y como si no oyese ni viese nada, el gnomo proseguía su juego. Y hacía saltar y chispear en el aire las piedras de cien toques, canturreando (por cierto, muy mal, el pobre) y esforzándose por aparentar mucha calma y aplomo. ¡Bien habría querido cantar algo, pero no sabía qué!... «Tun turuntum, ton, ton...» (no había cantado nunca), «tun turuntum, ton tena...» ¡Y cuán lejos estaba de sentir, con todo, esa calma aparente!... ¡Cómo anhelaba el corazón!

—No parece malo —murmuraba una elfa en voz baja, una elfa de ojos de cielo y alas de mariposa—. Acerquémonos más... Tal vez nos dejará ver sus estrellas de fuego.

Y rondándolo con vuelos tímidos, se fueron acercando, poco a poco, y poco a poco, al fin, las elfas más curiosas rodearon al viejo en un gracioso círculo. ¡Cómo latía, mientras tanto, el corazón del pobre gnomo! «Tun turuntum, tan, tan...» ¡Necesitó un gran esfuerzo para

deshacer aquel nudo que le encabestraba la garganta canturreando más bajo y de mal en peor!

—Santa noche —exclamó una elfa con voz dulcísima. Y el viejo, haciéndose el sorprendido y con humos de gran señor:

—¡Cómo! ¿Vosotros aquí, chiquillos trapaceros?... ¿Qué os trae aquí?

La elfa prosiguió con dulzura exquisita:

—¿Tendrías la bondad de explicarnos qué son estos trocitos de estrellas, tan brillantes, tan hermosos, que te sirven de juguete?

—¿Eso? ¡Son diamantes!

Y sintiéndose ya un héroe, exhaló un resoplido lleno de satisfacción. Su corazón alborotado empezaba a calmarse y a aflojarse ese nudo que le apretaba la garganta.

V

Y como quien ya tiene la costumbre de la cosa, hurgando a manos llenas en el saco bien abierto, esparciendo y apilando piedras y más piedras:

—Pues sí... ¡son diamantes! —repitió satisfecho.

—Y eso, ¿para qué sirve?

—¿Para qué sirve? ¡Caramba! ¿Para qué ha de servir? ¡Para todo!... ¡Ves si sirve! No hay virtud ni poder en el mundo que ellos no tengan.

—Y estos... ¿son todos tuyos?

El gnomo estalló en una carcajada de lástima.

—¡Pero si no es nada, criatura! ¡Si no es nada!

—¿Cómo? ¿Tienes más todavía?

—¡Pero muchos más, muchísimos! ¡Mi palacio está lleno de ellos!

Las elfas se miraron con estupor. El gnomo, haciendo un esfuerzo supremo, intentó murmurar:

—Si alguna de vosotras... alguna vez, quisiera seguirme a mi palacio... y ser mi esposa... (digo esposa, ¿entendéis?), la haría señora de todos mis tesoros; ¡mi palabra es de rey!

Entonces fueron los coros de las graciosas elfas los que palpitaron galopando como corceles. ¡Oh, qué resplandores fulguraban en sus ojos! Y ¡qué fuego prorrumpió en sus mejillas de nieve!...

De pronto, la más gentil y bella de todas dijo resueltamente:

—Me voy contigo. ¡Partamos!

El gnomo se levantó, recogió sus riquezas, anudó el saco y, arrogante, dijo a la elfa:

—¡Sígueme!

VI

Y se internó en el bosque seguido de su compañera como una rata topera seguida de una mariposa ideal; y apartando de una brazada el musgo que tapaba la boca de su madriguera, entraron en ella pasando por una doble fila de luciérnagas. Como tenues claridades, reflejaban con arte las mil y una facetas de los cristales diamantinos acumulados en el antro.

Y caminaban y seguían galerías, y otra, y otra más, bajando siempre, bajando, penetrando del bracito en el corazón de la tierra, en silencio todo, todo frío, todo irisado de diamantes.

Y el Crespo, lleno de orgullo, mostraba a su prometida sus tesoros resplandecientes, deslumbrantes... Pero, ay, por primera vez entonces, ¡cuán palidecidos le parecían comparados con los ojos de la elfa, tan brillantes!

VII

Pero mientras tanto la elfa se iba poniendo pálida, inquieta, triste; el corazón le golpeaba el pecho; ni siquiera parecía escuchar las palabras

del gnomo ni admirar el esplendor de aquellos tesoros sin fin.

Y sus ojos espantados miraban hacia atrás, como si temiera tal vez que aquella guarida sombría, laberinto sin fondo de abismos y corredores, se cerrara tras ella para no volverse a abrir.

Oh, ¿por qué había entrado? ¡Sentía faltarle el aire, los perfumes, los rumores, la luz, todo lo que vive! ¡No ver más el valle! ¡Enterrada para siempre!... Y tembló de horror. ¡Se ahogaba allí dentro!

—¡Basta de tesoros, por caridad! ¡Ya he visto bastantes piedras! Llévame ahora allá arriba, allá donde os reunís...

—¿Reunís?... No te entiendo. ¿Quién se reúne?

—Vosotros; allí donde se canta y parlotea y ríe.

Se detuvo el viejo y, sorprendido, contemplándola, dijo desabridamente:

—Nosotros no nos reunimos; nosotros no cantamos ni bailamos como vosotros. ¡Reír un gnomo! ¡Eso nunca! ¿Lo oyes bien? ¡Nunca se ha visto!

—Y entonces, ¿qué hacéis?...

—¡¿Qué hacemos?!

—¿Cómo vivís la vida?

—Atesoramos.

—¿Y...?

—Y atesoramos sin parar.

—Pero ¿y después?

—«Después» es para nosotros «siempre».

—¿Y por qué atesoráis?

—Por el gozo de poseer.

—Explícame este gozo que no sé entender, gozo que os hace desconfiados y ariscos y temerosos... Nosotros no sabemos qué es «poseer»; nosotros no tenemos nada, en verdad, pero todos somos amigos, porque todo es de todos.

Se miraron en silencio, un silencio angustioso, rencoroso, intranquilo, hasta que ella, jadeante, con voz dulce y mansa, le dijo sonriendo:

—¡Volvamos arriba! ¡Abramos un poquito la puerta de tu palacio malsano! Siento el corazón oprimido; la cabeza me da vueltas; ¡me hace falta aire, mucho aire! ¡Y me ahogo aquí dentro!

VIII

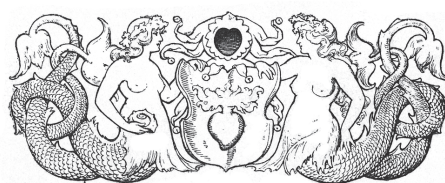
Tan pronto como se encontró en la entrada de la gruta, tan pronto como entrevió

la penumbra sutil de la luna entre las hojas, cuando un perfume de flor llegó a su pecho, la elfa, abriendo sus ojos azules, radiantes de alegría, estalló de pronto en una risa vibrante, tan vibrante y sonora que el viejo se estremeció.

Y lanzándose de un salto con extraña ligereza sobre el lomo afelpado de un abejorro nocturno, partió derecha al valle donde resplandece la luna, ¡allí donde se canta y baila y parlotea y ríe!

APEL·LES MESTRES

EL GNOMO



I

Per entre las arrels d'un pivot mil·lenari
el gnomo va apuntar el seu capet barbut;
mirí ençà, mira enllà, va adreçar les orelles
i escoltà a son entorn...

A la fi, convençut
de que estava ben sol i ningú l'espia
ni el sentia ningú,
l'entrada de son cau tapà amb un pa de molsa,
va calar-se després la caputxa a ran d'ulls,
i exhalant un sospir i tirant-se a l'espatlla
un sac de diamants, —no diré ple, curull,—
aplacat per son pes, sa expedició nocturna
va emprendre resolut.

Molt més que caminant lliscava per la brossa
com hi llisca el llagart, silenciós i poruc,
ja ajupint-se al passar sota un bolet deforme
ja fent-se de costat per evitar un cuc.

I cautelosament, encorbat fins a terra
sota el sac de diamants que li segava els punys,
una volta arribat al llindar de la selva
s'aturà a prendre alè i esbufegà amb orgull.

Veié estendre's la vall fins a perdre-s de vista
que la lluna en son ple rabejava de llum;
i ho trobà, malgrat ell, un hermós espectacle,
sublim, meravellós!

Allà baix, lluny, molt lluny,
sobre els blats verdejants alegrement dansaven
els elfos diminuts.



II

I veia les gentils, gracioses figuretes
teixir i desteixir rodes giravoltants,
ja flotant en l'espai com esqueixos de boira,
ja enfonsant-se entre els brins del blat primaveral.
Ah, què suaus fins an ell els seus cants arribaven!
Què clares i vibrants
percebia ses veus i rialles argentines
amb notes de cristall!
Què cantaven?... Cançons, per ell desconegudes,
que al llarg del firmament vibraven al compàs
del cant pla misteriós que graves flautejaven
els galipaus ventruts entre l'herba aclofats.
El nano, embadalit, mirava i s'estremia!...
De sobte, un gros sospir de son pit s'escapà;
s'eixugà la suor que son front amarava
i en sa barba de neu llúia perlejant.
I altre cop carregant-se el sac damunt l'espatlla,
reprengué més ardit el camí de la vall.

III

«El gnomo, el gnomo! El vell!» varen crid-
[ar els elfos
desfent de cop-i-volt la sardana flotant,
i dispersos fugint com vol de papallones
van anar-la a refer més enllà, molt enllà.
«Sí, el gnomo, el vell! I què?... Vos dic
[res, per ventura?
Beneits, impertinents!» grunyí malhumorat;
i asseient-se en un clot va posar-se entre cames
el sac de diamants.
En tant, més confiats, alguns elfos seguiren
a vora d'ell rient i cantant i voltant,
sens temor de l'intrús, sens semblar adonar-se
de que el nano era allà.



I ell, el nano, sorrut, fent semblant de no veure'ls,
 lentament, gravement, va deslligar el sac;
 i enfonsant-hi els dos punys va començar a treure'n
 grapades de diamants!
 I els feia anar i venir saltant d'una mà a altra,
 i n'entgegava enlaire algú de tant en tant
 com si tirés, per joc, als mosquits que el voltaven
 o als papallons de nit volant ensomniats.
 Ah, quin llampeguejar, saltant al clar de lluna,
 feien els diamants!
 Talment s'haguera dit que jugava amb estrelles
 que queien del cel blau.

IV

Els elfos, un per un, —i sobre tot les elfes,—
 havien emmudit i parat de dar volts,
 i al cim dels brots més alts, posats com marietes,
 contemplaven absorts.
 I algun diamant, en fi, que al saltar anà a caure
 —com per atzar,—prop d'ells, amb espurneig de foc,
 los incità a baixar, a escorre's fins a terra
 i examinar a pler l'objecte prodigiós.
 «I en té molts! Oh, molts més!» entre ells
 [xiuxiuejaven
 amb inflexions de veu plenes d'admiració.
 I com, si res sentís ni res veiés, el gnomo
 prosseguia en son joc.
 I anava fent saltar i espurnejar enlaire
 las pedres de cent tocs,
 canturrejant, —per cert molt malament, el pobre—,
 i esforçant-se a afectar molta calma i aplom.
 Prou haguera volgut cantar alguna cosa,
 mes no sabia què!... «Tun turuntum, ton, ton...»
 —no havia cantat mai!— «Tun turuntum, ton tena...»
 I quan lluny, malgrat tot,
 estava de sentir eixa calma aparenta!...
 Com li glatia el cor!

«No sembla pas dolent!»—murmurava en veu baixa
una elfa d'ulls de cel i ales de papalló.—

«Acostem-nos-hi més!... Potsé'ns deixarà veure
ses estrelles de foc!»

I rondant entorn d'ell amb voleiades tímides,
s'hi anaren acostant, a pleret, poc a poc;
i poc a poc, en fi, les elfes més curioses
varen encloure al vell en un cercol graciós.

Com bategava, en tant, el cor del pobre gnomo!
«Tun turuntum, tum tam...» Li calgué un gran esforç
per desfer aquell nus que el coll li endogalava
canturrejant mes baix i de mal en pitjor!

«Santa nit» va exclamar un'elfa amb veu dolcíssima.
I el vell, fent-se el sorprès i amb fums de gran senyor:

«Com! Vosaltres aquí, canalla trapassera?...
Què us porta en aquest lloc?»

L'elfa va prosseguir amb dolcesa exquisida:
«Tindries la bondat d'explicar-nos què són
aquets bocins d'estels, tan brillants, tan hermosos,
que et serveixen de joc?

—Això? Són diamants!»

I sentint-se ja un heroi
exhalà un esbufec ple de satisfacció!
Son cor avalotat començava a calmar-se
i a afuixar-se aquell nus que li estrenyia el coll.

v

I com aquell que té ja costum de la cosa,
furgant a plenes mans en el sac ben obert,
escampant i apilant més pedres i més pedres:
«Doncs sí... Són diamants!» repetí satisfet.

«I això... Per què serveix?—Per què serveix!

[Lairona!

Per què té de servir? Per tot!... Vés si serveix!
No hi ha virtut al món ni poder que ells no tinguin.

—I aquestos... Són tots teus?»

El gnomo va esclafir una rialla de llàstima.

—Però si això no és res, criatura! Si no és res!



—Com! En tens més encar? —Però molts
[més! Moltíssims!
El meu palau n'és ple!
Les elfes van mirar-se amb estupor. El gnomo
fent un esforç suprem,
provà de murmurar: «Si alguna de vosaltres...
tal vegada, volgués
seguir-me a mon palau... i ser la meva esposa...
—dic esposa, enteneu?—
de tots els meus tresors la faria senyora;
tinc paraula de rei!»

Llavors van ser els cors de les gracioses elfes
els que van bategar galopant com corcells!
Oh, quines resplendors en sos ulls fulguraven!
I quin foc va esclatar en llurs galtes de neu!...

De cop, la més gentil i més bella de totes,
«Me' n vinc amb tu, partim!» va dir resoltament;
el gnomo es va aixecar, aplegà ses riqueses,
nuà el sac, i arrogant digué a l'elfa: «Se-
[gueix!»

VI

I s'internà en el bosc seguit de sa companya
con un raf-but seguit d'un papalló ideal;
i apartant d'un braçat la molsa que tapava
la gola de son cau,
van entrar-hi passant per una doble fila
de cuquetes de llum, quals tènues claredats
reflexaven amb art les mil i mil facetes
dels cristalls diamantins en l'antre agombolats.

I anaven caminant i seguint galeries,
i una altra, i una més, sempre baixant, baixant,
penetrant de bracet en el cor de la terra,
tot silenci, tot fred, tot iris de diamants.

I el Creso, ple d'orgull, mostrava a sa promesa
sos tresors resplendents, enlluernadors... Mes ai!
Per cop primer llavors que esblaimats li semblaven
comparats amb els ulls de l'elfa, tan brillants!



VII

Però l'elfa, entretant, s'anava tornant pàl·lida,
inquieta, trista; el cor li colpejava el pit;
ni semblava escoltar les paraules del gnom
ni admirar l'esplendor d'aquells tresors sens fi.

I sos ulls esbarrats guaitaven endarrere
com si temés potser que aquell catau ombriu,
laberinte sens fons de abims i galeries
darrera ella es tanqués per no tornar-se a obrir.

Oh! Per què havia entrat? Sentia mancar l'aire,
els perfums, els remors, la llum, tot lo que viu!
No veure més la vall! Per sempre soterrada!...
I tremolà d'horror. S'ofegava allà dins!

«Prou tresors, per pietat! He vistes ja prou pedres!
Porta-m ara allà dalt, allà on vos reuniu...»

—Reuniu?... No et comprenc. Qui es reuneix?

—Vosaltres;

allà on se canta i dansa i xerroteja i riu».

Va deturar-se el vell, i sorprès contemplant-la:
«Nosaltres — amb aspror digué—, no ens reunim;
nosaltres no cantem ni dansem, com vosaltres.
Riure un gnom! Això mai! Ho sents bé? Mai

[s'és vist!

—I doncs què feu ?

—Què fem?!....

— En què passeu la vida?

—Atresorem.

—I bé?

—I atresorem sens fi.

—Però, i després?

—«Després» per nosaltres és «sempre.»

—I per què atresoreu?

—Pel goig de posseir.

—Explica-m aquet goig que jo no sé comprendre,
goig que us fa desconfiats i esquerps i esporuguits...
Nosaltres no sabem què és «posseir»; nosaltres
no tenim res, és cert, però tots som amics,
perquè tot és de tots!»

Van mirar-se en silenci,
silenci anguniós, rancorós, intranquil;
fins que ella, panteixant, amb veu dolça i manyaga,
somrient li va dir:
«Retornem allà dalt! Obrem un punt la porta
de ton palau malsà! Sento el cor oprimít;
el cap em dóna tombs; em cal aire, molt d'aire!
I m'ofego aquí dins!»

VIII

Tantost es va trobar al portal de la gruta;
tantost entreveié la penombra subtil
de la lluna lliscant al través de les fulles;
quan un perfum de flor va arribar a son pit;
l'elfa, obrint sos ulls blaus, radiosos d'alegria,
de sobte va esclafir
una rialla vibrant, —tan vibrant i sonora
que el vell se n'extremí.

I llençant-se d'un bot amb lleugeresa estranya
sobre el llom afelpat d'un brumerot de nit,
partí dret a la vall on resplendeix la lluna,
allà on es canta i dansa i xerroteja i riu!

Pequeña antología de poesía especulativa breve moderna en verso de la Europa latina

*NOTA INTRODUCTORIA Y TRADUCCIÓN DE MARIANO
MARTÍN RODRÍGUEZ*

Entre los tópicos literarios más persistentes en materia de poesía breve (en verso o en prosa, en metro regular o en verso libre) figura principalmente la creencia de que aquella es sobre todo lírica y, en consecuencia, la expresión de una visión subjetiva y personal. Ya desde la Antigüedad, y no solo europea, así parecía ser el caso, tal como indican ejemplos tan importantes como las canciones de Safo, los sonetos amorosos de Francesco Petrarca, las «iluminaciones» visionarias de Arthur Rimbaud, entre otros muchos hasta la llamada «poesía de la experiencia» aún imperante, y cuyo nombre ya es de por sí elocuente. La propia brevedad de los poemas parece obstaculizar, de hecho, la posibilidad de crear un universo ficticio ajeno a la personalidad del poeta y dotado de la consistencia interna suficiente como para ser viable como mundo imaginario (realista o fabuloso), el cual únicamente sería

verdaderamente posible en la poesía épica, de más amplio respiro. Por otra parte, contenidos intelectuales de tipo especulativo y filosófico también quedarían fuera de la poesía breve, al exigir un procedimiento de exposición y, a veces, argumentación, que tampoco podría entrar con facilidad en moldes literarios breves y, de hecho, la poesía didáctica también ha solido manifestarse mediante poemas extensos en las literaturas del mundo. Sin embargo, lo arriba afirmado no se ajusta más que a unas tendencias generales, que no debemos considerar absolutas. Precisamente en época moderna, en la que la lírica parece haber monopolizado la poesía entera, no ha dejado de presentar excepciones. Desde la segunda mitad del siglo XIX, no han faltado, por ejemplo, los sonetos narrativos, incluso en tercera persona, como si fueran microrrelatos en verso regular. Además, aun sin prescindir por completo de la perspectiva lírica

centrada en un yo que filtra su expresión del mundo externo a través de su mirada personal, podrían mencionarse bastantes poemas breves modernos en que esa perspectiva se conjuga perfectamente con la creación de mundos ficticios, incluso de carácter secundario, unos mundos que ha creado la imaginación del poeta, pero que tienen una existencia propia, al menos como sugerencia de una realidad alternativa cuyo desarrollo en detalle se confía implícitamente a la fantasía de los lectores.

En tales casos, la ficcionalidad de la poesía breve nos parece indudable, y los mundos así generados presentan gran variedad, pudiendo tener rasgos de modalidades especulativas tales como la ficción científica o la épico-fantástica. Incluso se puede expresar por medios poéticos una reflexión teórica de carácter conjetural sobre la realidad primaria del universo, explicando esta de forma tan creativa que genera por sí misma, virtual y ficticiamente, el propio universo descrito como si fuera un ente o mundo secundario, aunque sea con una finalidad sobre todo literaria, estética, más que filosófica. Por supuesto, tal finalidad no excluye la posible intención filosófica de expresar teorías propias, pero la elección de la forma poética breve, con todas sus connotaciones modernas de emoción y subjetividad, sugiere que tal intención reviste menor importancia para el poeta a la hora de combinar expresivamente lo lírico y lo ficticio en diferentes dosis. Lo intentaremos demostrar mediante la traducción de varios poemas latinoamericanos (esto es, escritas por europeos en Europa y en lenguas derivadas del latín) como una pequeña muestra de la variedad de contenidos, formas y planteamientos que la poesía breve especulativa en sentido lato llegó a tener en las décadas literariamente tan felices que precedieron y sucedieron la fecha de 1900, antes de que la narrativa en prosa y la lírica en verso monopolizaran prácticamente el campo literario

occidental y occidentalizado. No obstante, por su variedad de temas y planteamientos, resulta difícil encontrar claros puntos comunes en la propia poesía breve de carácter especulativo de entonces. Las personalidades individuales solían reafirmarse en una época que apreciaba bastante la originalidad, real o supuesta, incluso cuando se avenían a adoptar moldes formales del pasado, tales como el soneto. Por ello, la ordenación que hemos adoptado a continuación atiende a criterios temáticos muy amplios, así como a la división de los mundos secundarios especulativos de la ficción en tres grandes ramas, dependiendo de la clase de ciencias que sostienen la armazón conceptual de cada gran modalidad, esto es, la científica (ciencias naturales), la épico-fantástica (ciencias humanas) y la alegórica/simbólica (ciencias divinas). Dentro de cada una, las poesías se clasifican en varios subtemas, que son tan solo algunos de los que serían posibles, pero que hemos escogido a la vista de las coincidencias de asunto más o menos amplias entre unos textos apenas conocidos, pero que creemos merecedores de recuerdo.

En lo que se refiere a la especulación ficcional, los poetas parecen haberse preguntado sobre todo por la cuestión de los orígenes del mundo y por la del destino final de este. Cosmogonías y apocalipsis son también temas abundantemente tratados en la mitología de diversos pueblos, porque es muy humano preguntarse de dónde hemos venido y adónde vamos como especie. Modernamente, son sobre todo las teorías científicas las que fundan nuestras convicciones sobre el origen del universo, al menos del universo material que cabe estudiar empleando medios tecnológicos. Sin embargo, esos cimientos científicos no han sido incompatibles con una mitificación secundaria derivada de la construcción poética. La idea de que el universo no es

estático, habiendo evolucionado a lo largo del tiempo, reviste un marcado carácter narrativo semejante al que presentan casi todos los mitos cosmogónicos patrimoniales. La evolución es el hilo conductor de la historia de nuestros orígenes en el magistral poema extenso francés «Les fossiles» [Los fósiles] (1854), de Louis Bouilhet (1822-1869), cuyos personajes son los elementos naturales, tanto inertes como vivos, que se habrían ido sucediendo en nuestro planeta desde su origen hasta un futuro conjeturado. Una estructura semejante presenta un poema posterior mucho más breve de otro escritor francés, llamado Pimodan (Gabriel de Rarécourt de la Vallée Pimodan, marqués de Pimodan, 1856-1924). Se trata de «La nébuleuse terrestre» [*La nebulosa terrestre*], uno de los sonetos de una colección constituida únicamente por poesías en esa forma estrófica publicada en 1898 con el título de *Les sonnets de Pimodan* [Sonetos de Pimodan]¹. La visión de la Tierra como una nebulosa de gas que, al condensarse en una bola giratoria, se habría ido solidificando tan solo es el punto de partida de apariencia científica para asentar en los inicios, como si fuera una especie de pecado original cósmico, el dolor como elemento esencial de esa evolución. Frente al inicial estado paradisiaco, cuando nuestro mundo era todo luz feliz, el impulso procedente del espacio desencadenó su movimiento y, con él, una subida por una escala que, para el autor, es la tradicional ascendente desde la piedra hasta el ser humano. En este habría alcanzado su paroxismo el sufrimiento que tal evolución entrañaría, porque la humanidad ya era consciente de ese mal inherente a la evolución de la vida. Esta concepción es, por supuesto, acientífica. La

evolución no es reductible a los parámetros emocionales que le atribuye Pimodan, pero esa infidelidad subjetiva a la objetividad de la ciencia no hace sino ahondar con suma eficacia en el pesimismo radical de que da sobradas muestras en este soneto. El mal, nuestro mal, no se debe a ninguna falta nuestra, sino que es intrínseco al universo, aunque siempre cabe preguntarse de qué o quién procede el soplo que había puesto en marcha el proceso evolutivo. Este misterio irresuelto vuelve muy sugerente este poema, el cual que parece prescindir, en cuanto a su forma, de las técnicas literarias con las que los simbolistas coetáneos solían desear expresar intuitivamente el misterio del universo. Pimodan utiliza una escritura más tradicional que, paradójicamente, parece intensificar su efecto, más allá de la sencillez aparente de sus ideas y de su elocución.

Parecidas características y estilo presenta una poesía portuguesa poco posterior, obra de Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923) titulado «Evolução» [*Evolución*] (1899)². Con un logrado ritmo paralelístico con variaciones que hacen avanzar la historia de la evolución como si fuera una espiral, el autor sintetiza así un movimiento que va de la luz, vista como un ente material procedente del *cuervo* del Sol hasta una realidad ideal constituida por entes alegóricos. La luz se convierte en piedra, la piedra en vegetal, el vegetal en carne y esta en el ser humano, y así adquiere una dimensión moral que torna lo científico en teológico. La carne material es, según dicta el cristianismo, el origen del pecado y, en consecuencia, del dolor, pero Guerra Junqueiro adopta una actitud contraria a la de Pimodan. El ser humano no es solo carne; la evolución parece haber originado

¹ Nuestra traducción sigue el texto de esa edición: Pimodan, «La nébuleuse terrestre», *Les sonnets de Pimodan*, Paris, Léon Vannier, 1898, pp. 18-19

² El texto en que se basa nuestra traducción es el de la reedición siguiente: Guerra Junqueiro, «Evolução», *Obras de Guerra Junqueiro (Poesias)*, organização e introdução de Amorim de Carvalho, Porto, Lello & Irmão, 1972, pp. 832-833.

el alma, que se ofrece como equivalente al Amor como ente (a juzgar por la mayúscula inicial que lo personifica en alegoría). Cada jalón de esa evolución conlleva, material o simbólicamente, la muerte de la realidad que la precede, tal y como se presenta de forma vertiginosa en la sucesión recapitulativa que cierra el poema, antes de abrirlo definitivamente a la perspectiva de la inmortalidad y el infinito de ese Amor, que acaba por anular todas las muertes anteriores. De esa forma, la evolución culmina en una especie de éxtasis místico, cuya concisión no hace sino multiplicar su fuerza expresiva. La evolución que había dejado tantos seres por el camino se resuelve en un infinito salvador que subsume la muerte. La teología engloba y da sentido a una ciencia que no se niega, sino que se asume dentro de un marco metafísico totalizante. Guerra Junqueiro parece anunciar así las teorías de Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) en una poesía cuya vehemencia y ritmo hacen que parezca sencillo el salto imposible de lo material a lo ideal, y de las ciencias naturales a las divinas.

Este final feliz también suspende a todos los efectos la perspectiva de una evolución en la Tierra que conocerá su fin, sea este suave y entrópico, o súbito y catastrófico. En cambio, otras poesías explotan literariamente esa perspectiva desastrosa. El filón apocalíptico es uno de los más ricos de la ficción especulativa de anticipación, tanto en su vertiente mítica, en forma de reescrituras y versiones del *Apocalipsis* neotestamentario, como en su vertiente científica, por ejemplo, con sus pronósticos de cuerpos celestes que se podrían precipitar sobre nuestro planeta y acabar con la vida tal y como la conocemos. Ambas maneras de imaginar el apocalipsis se combinan en un soneto rumano de Ion Luca Caragiale (1852-1912) titulado,

en latín, «*Finis*»³. Una rápida enumeración sin verbos al principio ofrece un mosaico de imágenes de catástrofes celestes que apuntan a un meteorito que enciende la atmósfera y convierte el universo en un horno. Pero poco importan las causas, ni tampoco la manera en que se desarrollan los acontecimientos. El yo que ocupa toda la escena en este soneto en forma de monólogo da así a entender lo poco que le importa el fenómeno mismo, que atribuye a un Jehová que se hubiera vuelto loco y decretado la llegada del Juicio Final. El universo entero va a derrumbarse, pero el desprecio que siente ese yo poético tanto por lo material como por lo divino es tan radical que ni siquiera la perspectiva del propio fin le arranca más que una exclamación de indiferencia. Al poeta le da igual que la Nada sustituya al Todo. Tal actitud se expresa con un eficaz tono burlesco que, al aplicarse a la tragedia universal, hace aún más terrible el nihilismo radical que allí se expresa. El subtítulo indica que se trata de una sátira a la vez de los planteamientos decadentes, con su pesimismo que a veces rayana en el nihilismo, y de los procedimientos literarios innovadores de la escritura simbolista, que Caragiale exacerbaba hasta el punto que su soneto anuncia las audacias formales de las vanguardias históricas posteriores. No obstante, también cabe leer en el cruel humor negro de este soneto una manifestación del absurdo del mundo material y espiritual, un absurdo que el poeta subraya mediante el relativo descoyuntamiento formal de sus versos.

El nihilismo también domina en un par de sonetos de Pimodan, publicados en la misma colección de 1898 arriba mencionada. De hecho, ambos figuran en una sección titulada precisamente «*Nihilisme*» [Nihilismo].

³ La traducción que sigue se basa en la reedición siguiente: Ion Luca Caragiale, «*Finis*», *Parodii în versuri și proză*, ed. îngrijită de Florentin Popescu, București, Muzeul Literaturii Române, 2001, p. 55.

Sus títulos son «Le bon chimiste» [*El buen químico*]⁴ y «La destruction de la Terre» [*La destrucción de la Tierra*]⁵. El primero es plenamente narrativo. Se trata de una anticipación claramente ficción científica. En un futuro indeterminado, la humanidad, harta de perseguir en vano la felicidad, encomienda su final a un héroe de la ciencia, a un químico de saber y prestigio prodigiosos, en un mundo en que los científicos constituyen las autoridades espirituales, en vez de serlo las religiosas. El cambio no parece haber despejado la angustia vital de los seres humanos, cuya solución catastrófica definitiva encuentra el químico supremo, calificado irónicamente de compasivo.

El otro soneto complementa este cambio de la perspectiva. Lo descrito en él es el resultado de la solución radical encontrada. Destruído el planeta por completo, se ha alcanzado por fin el reposo, libre de desdichas y, sobre todo, del peso angustioso del destino. Sin embargo, solo es un sueño del poeta. En su deseo nihilista, ha dejado volar su imaginación, pero lo que parecía una realidad en el mundo ficticio creado, acaba siendo en verdad la expresión lírica del anhelo de una dulce muerte instantánea y colectiva, un anhelo que el poeta ha universalizado desde su yo a la humanidad entera, de forma tal que queda eficazmente disimulado tras el velo de la ficción su lírico egocentrismo, sin que por ello pierda vigor la imagen presentada del apocalipsis.

La activa postura destructora que distingue a estos dos sonetos de Pimodan desaparece, dando lugar a un agudo sentido melancólico de pérdida, en otro soneto suyo del mismo libro, titulado «Dernier Sélénite» [*Último selenita*]⁶. Pese al peso de esa emoción tan

común en la lírica, el soneto adopta una escritura de la objetividad. En él se desarrolla la escena del fin de una civilización al morir, trágicamente solo, de un sabio anciano, que es su último representante. En este caso, es un proceso lento causado por la detención de la actividad geológica del satélite, hasta que el apagamiento del último volcán significa que, a falta de calor, la vida ya no será posible. Atrás quedan los fastos de una ciudad subterránea bien poblada que Pimodan describe eligiendo detalles significativos que dan a entender la suntuosidad y la belleza del conjunto en unos términos que, a la vez que recuerdan el esteticismo decadentista (por ejemplo, esos pavos reales en terrazas de oro), construyen un mundo secundario de aspecto épico-fantástico, incluido algún detalle inusitado que se antoja mágico, tal como esos fuegos que brillan blancos como la leche. En cambio, la tecnología moderna o anticipada no parece existir en la civilización lunar, cuyo fin la retrae a efectos prácticos a un legendario pretérito ya cerrado, precisamente como es habitual en la fantasía épica propiamente dicha. El hecho de que Pimodan haya conseguido crear un mundo imaginario entero y sintetizarlo literariamente en unos pocos versos es una hazaña de la que podrían aprender tantos autores de sagas épico-fantásticas interminables, unas sagas en que el grado de detalle va casi siempre en detrimento de su capacidad sugestiva. La extensión y las explicaciones excesivas dejan escaso margen al misterio que apela a la intuición y permite variedad de lecturas e interpretaciones más allá de su núcleo semántico, que no es otro sino el propio mundo secundario como tal.

⁴ Este soneto figura en las páginas 158-159 de la edición citada de los *Sonnets* de Pimodan.

⁵ Ídem, pp. 160-162.

⁶ Ídem, pp. 16-17.

Lo mismo puede afirmarse de otros poemas breves en que se sugiere que lo descrito o narrado en ellos se desarrolla en un mundo secundario antiguo, con sus dioses y otros elementos de apariencia sobrenatural. A diferencia de la Luna de Pimodan, cuya ubicación extraterrestre es expresa y cuya evolución hasta la extinción es científicamente verosímil, los mundos de otras poesías de la misma época abandonan por completo el planteamiento ficción científico y proponen, en cambio, subcreaciones mitopoéticas de tipo tolkieniano, naturalmente antes de que se normalizara ese procedimiento. Dos sonetos en lengua toscana pueden considerarse buenos ejemplos de ello. El primero cronológicamente se titula «Esercito» [*Ejército*] y figura en el sumario del libro *Medusa* [Medusa] (1890), de Arturo Graf (1848-1913)⁷. Este soneto, que está exento de lirismo subjetivo, ofrece una amplia perspectiva panorámica que se caracteriza por su atmósfera de misterio. El innumerable ejército a que alude el título se extiende negro e innumerable por paisajes que se antojan inmensos, mientras ondean sus banderas, también negras. Por el monólogo épico que entonan los soldados, sabemos que avanzan presurosos y prietos, empujados por un pueblo infinito que los sigue en oleada migratoria y conquistadora para ganar unos reinos oscuros de los que no se sabe más que lo que los lectores crean o intuyan. Encabeza el ejército un capitán que comparte la negrura de sus soldados y que parece señalar mudamente su objetivo, «otro» no identificado. Como se puede deducir de este resumen, Graf evita toda explicación de antecedentes, causas y consecuencias. El mundo creado se limita a una

imagen y un momento dentro de un proceso que escapa a la comprensión racional, pero que cabe entender intuitiva y simbólicamente como la metáfora de la muerte, al menos en el caso del caudillo, cuya mano sin carne sugiere su identidad, al igual que el color negro de luto que domina en el poema. Sea o no correcta esta interpretación, el soneto resulta en cualquier caso especialmente sugestivo. Cada palabra y cada imagen vuelven más enigmático ese ejército, pero también excitan la fantasía, a la vez que realzan su grandeza épica, a la espera de las batallas grandiosas que se barruntan entre los hombres del capitán negro y ese otro al que señala, tal vez un adversario, humano o no, a su medida.

El segundo soneto toscano que traducimos como ejemplo de fantasía épica breve de aire simbólico es «La montagna fatale» [*La montaña fatal*], recogido en el volumen de Mario Rapisardi (Mario Rapisarda, 1844-1912) titulado *Empedocle ed altri versi* [Empédocles y otros versos] (1892)⁸. Se trata también de la escena de un momento en una guerra que enfrenta fuerzas extraordinarias en un espacio simbólico. El grandioso paisaje en que se libra esta guerra es una doble montaña de aspecto ominoso por las sombras de muerte que arroja al valle que domina con sus negras cimas. Obra de un dios de venganza, en ella moran unos ídolos espectrales coronados, que no se sabe bien si son meros simulacros o si albergan una atroz vida de carácter divino. En cualquier caso, se ríen de las penas del rebaño humano oprimido por lo que significa o simboliza la montaña. Mientras tanto, un pueblo de enanos ha dominado el temor y se prepara para asaltar aquella, no sabemos si para liberar a los pobres

⁷ La traducción que sigue se basa en la reedición siguiente: Arturo Graf, «Esercito», *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990, p. 157.

⁸ La traducción sigue el texto de la edición original: Mario Rapisardi, «La montagna fatale», *Empedocle ed altri versi*, Catania, Niccolò Giannotta, 1892, pp. 117, 119.

humanos incapaces de sacudirse el miedo o si para oprimirlos a su vez. La alusión a su corazón de esmalte, que contrasta con las imágenes oscuras de la montaña, sugiere que los enanos son los héroes. Hasta se podría creer que son seres humanos, si su pequeñez se entiende por contraste con lo imponente de la montaña y de sus dioses. De esta manera, la propia concreción del mundo inventado, mucho mayor que en el soneto de Graf, no causa un empobrecimiento de su misterio. Los antecedentes de la guerra guardan relación con la actitud y las obras de los dioses; el desarrollo y las consecuencias de la conquista de la montaña quedan confiadas a la imaginación de quienes recreen en su mente el mundo fabuloso evocado por Rapisardi.

Sin ser completamente clara, la simbología épico-fantástica parece referirse al curso de una vida heroica en lucha por alcanzar el premio de su ideal en un poema rumano algo más extenso de Ovid Densușianu (1873-1938) titulado, en latín, «*Per aspera*» y recogido en su volumen *Limanuri albe* [Costas blancas] (1912)⁹. El poema adopta el molde estructural del viaje de búsqueda y conquista (*quest*) hacia un lugar al que llegar entraña la realización sobrenatural de los anhelos trascendentes del viajero, de forma análoga a las narraciones caballerescas medievales en pos del Santo Grial, por ejemplo. Esta semejanza no ha de ocultar, sin embargo, lo mucho que diferencia la cosmovisión medieval de aquella que inspira el texto de Densușianu. La culminación de la vida de su héroe sin nombre consiste en alcanzar un templo pagano para rendir homenaje a los dioses que allí residen, tras un viaje por mar en el que ha tenido que superar las tentaciones de abandonar la búsqueda y todos los obstáculos morales, sobre todo el

pensamiento de la muerte, que había hecho sucumbir a sus compañeros. Por primera vez en siglos, un héroe volvía a pisar los umbrales de la morada de los dioses, que tanto tiempo llevaban esperándolo. Así queda subrayado el heroísmo excepcional del protagonista, mientras queda algo en la sombra la índole de las divinidades que adora y el tenor del premio que ha merecido su esfuerzo, de modo que la excesiva nitidez del mensaje no arrebatara todo su misterio a la búsqueda y al poema mismo.

Ese heroísmo es una cualidad centrada en el individuo. El viaje lo hace el héroe en compañía, pero su desarrollo y su finalidad son independientes de la colectividad. El héroe no tiene vocación de redentor. En cambio, es una misión de servicio a la comunidad la que asume una figura del héroe en determinados poemas en los que el magisterio de un profeta se ejerce en mundos ficticios inventados, aun cuando existan rasgos que los ligen a determinadas realidades de la historia positiva. Esos mundos pueden tener un alto grado de estilización simbólica, al modo del descrito por Densușianu en «*Per aspera*». Es el caso, por ejemplo, del soneto catalán de Gabriel Alomar (1873-1941) titulado «El geni» [*El genio*], el cual vio la luz en su libro *La columna de foc* [La columna de fuego] (1911)¹⁰. Ese genio es una figura de superhombre que aúna en su figura el liderazgo de un conquistador que lanza a los pueblos a la conquista de mundos ignotos, unos mundos que son probablemente de carácter más espiritual que material, ya que el caudillo es también un profeta que evoca visiones sagradas que se desvanecen. Sobre todo, es quien carga sobre sus hombros la responsabilidad de sufrir por la indiferencia del mundo, asumiendo así

⁹ El texto en que se basa la traducción procede de su reedición en una antología: Ovid Densușianu, «*Per aspera*» (*Limanuri albe*, 1912), recogido en *Climat poetic simbolist*, ediție de Mircea Scarlat, București, Minerva, 1987, pp. 46-48.

¹⁰ La traducción se basa en el texto de la reedición siguiente: Gabriel Alomar, «El geni», *La columna de foc*, estudi introductor i edició de Pere Rosselló Bover, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2011, p. 97.

el fracaso final de sus conquistas y profecías, las cuales acaban siendo, al parecer, ilusorias o inútiles. Al menos no acaba como otros muchos profetas de la tradición, muerto por acción o por omisión de aquellos a quienes pretendía salvar, tal como contó Densușianu en otro poema publicado primeramente en el mismo libro que «*Per aspera*».

En «Moartea profetului» [*La muerte del profeta*]¹¹, una ciudad se estremece sobrenaturalmente cuando fallece abandonado en un camino el viejo vagabundo que había profetizado que el pecado y la indiferencia hacia el sufrimiento ajeno habrían de destruir la población. Como tal, lo narrado no se aparta apenas del esquema del profetismo de origen bíblico, aparte del hecho de que el autor prescinde de una localización precisa. Su urbe no es la Nínive del *Jonás* hebreo, sino una ciudad imaginaria innominada que constituye un original mundo secundario propio y ahistórico. Sin embargo, lo que creemos más interesante en este poema es la fuerza de las imágenes que evoca, tales como los buitres que devoran al profeta y, sobre todo, la podredumbre de los restos de la ciudad, unos restos desde los que se elevan, como nueva manifestación sobrecogedora y sobrenatural, las palabras de la profecía.

Tanto el genio de Alomar como el profeta de Densușianu se atienen en lo esencial a la tradición de sus figuras respectivas, mientras que el mundo en que actúan es fabuloso, pero sin la riqueza de detalle en su presentación que le confiera mayor concreción como universo ficticio. En cambio, el francés Maurice Magre (1877-1941) acierta a crear en su poema tardío «*La chevauchée du prophète*» [*La cabalgada del profeta*], publicado en *La porte du mystère*

[*La puerta del misterio*] (1924)¹², un ambiente de aspecto épico-fantástico en el marco de un desarrollo narrativo coherente, el cual puede recordar, aunque presente un mayor grado de concreción, el viaje de búsqueda descrito por Densușianu en «*Per aspera*». Ese ambiente es, como lo son a menudo los mundos secundarios de la fantasía épica, legendario y ecléctico. El mismo profeta se describe al principio como si fuera un beduino del desierto, lugar propicio a tales personajes según las religiones de Israel y Arabia. Su viaje lo lleva a diferentes lugares de lo que parece Asia Central en la época de grandes imperios de hace siglos, tal y como indican las alusiones a los mongoles, a ciudades enterradas en la arena por el paso del tiempo o a los derviches. Sin embargo, otras indicaciones descriptivas, tales como las referidas a las tumbas de los gigantes o los lugares donde se crean las piedras o se puede acceder al centro del mundo apartan el poema de la historia y lo inscriben más bien en la fábula épico-fantástica. A ello contribuyen también los personajes protagonistas, esto es, el profeta dotado de poderes mágicos y la bestia alegórica sobre la que cabalga, como si fuera una metáfora del cuerpo dominado por el espíritu invisible, tal y como sugiere el hecho de que, tras llegar entre unos pueblos carnívoros, estos adoren la bestia, pero no al profeta, al que no pueden ver hasta que no se manifiesta. Pese a su prédica, tal suceso indica que su sobrehumana tarea profética ha fracasado y no le cabe entonces sino vivir su final condición divina elevado sobre el Tíbet, en forma de dios de apariencia más bien hindú. Este aspecto puede parecer extraño dado el origen del profeta, pero no disuena en el mundo ecléctico imaginado por el autor, que conjuga lo histórico y lo fabuloso al

¹¹ El texto de base de la traducción también procede de la antología citada *Climat poetic symbolist*, p. 39.

¹² La traducción se basa en la primera edición siguiente, que se puede consultar en línea: Maurice Magre, «*La chevauchée du prophète*», *La porte du mystère*, Paris, Charpentier, 1924, pp. 140-143.

servicio de un mensaje que no desdeñarían las religiones positivas en que se inspiró claramente Magre. Este mensaje confiere al poema una dimensión teológica fundamental que sustenta su sentido. Su planteamiento dualista (cuerpo *versus* espíritu) es tópico, pero no parece que el autor se haya preocupado en exceso por filosofar originalmente, sino que parece haberse interesado sobre todo por las posibilidades narrativas de su asunto, en el marco del género adoptado, que es el del «monólogo lírico»¹³, por dirigirse la voz monologante a un público virtual, a diferencia del monólogo dramático del teatro.

La estructura narrativa del poema de Magre determina en cualquier caso su carácter ficticio. La imagen final del dios suspenso en una dimensión extramundana no afecta apenas a la materialidad de lo contado y descrito. Los mundos creados en otros poemas que también pueden considerarse alegóricos parecen tener un aire más discursivo y abstracto. Así ocurre, por ejemplo, el «Sonnet métaphysique» [*Soneto metafísico*] del francés Charles Cros (1842-1888), recogido en *Le coffret de santal* [El cofre de sándalo] (1873)¹⁴. Como su mismo título indica, se trata de un texto que presenta, en síntesis, una construcción propia de la Metafísica. El mismo nombre de esta disciplina señala que su objeto es una dimensión ajena a lo físico y a lo material. En el soneto de Cros, esa dimensión se describe en términos que se ajustan a la larga tradición europea, consagrada sobre todo por el (neo)platonismo, por la que se postula la existencia real de una dimensión

ideal; se trata, efectivamente, de «mondes de l'idée» [mundos de la idea]. Sin embargo, Cros es hijo de su tiempo. Lejos del estatismo del universo metafísico, frente a lo cambiante del mundo natural y humano, su soneto presenta una metafísica del movimiento y la evolución, magistralmente expresada por el autor mediante la imagen del ritmo equilibrado de los mundos ideales que intercambian su luz. Esta es tal vez tan alegórica como real, ya que algún pasaje, sobre todo el referido a una nebulosa desgarrada, indica que la concepción de ese universo metafísico también debe algo de su concepción a los descubrimientos astronómicos que estaba posibilitando el progreso tecnológico en su siglo. No obstante, los científicos no pueden acceder mediante sus instrumentos a su esencia, que es la «Loi première» [Ley primera]. A ella solo parecen poder llegar las almas de los elegidos, tal y como creía también el (neo)platonismo religioso, entre otras doctrinas metafísico-teológicas en las que parece creer el yo poético dentro de su visión, que al final acaba resultando más subjetiva de lo que el tono general del soneto haría creer. De hecho, la indudable grandiosidad del universo descrito se acaba circunscribiendo a una cabeza que vive en el mundo contingente, expuesta a las penalidades de este. El universo metafísico descrito no es sino una creación mental. Así pues, el soneto de Cros acaba por anular sutilmente su dimensión metafísica.

Algo similar haría más tarde otro francés, Jean Richepin (1849-1926), en un soneto titulado «Le Pays des Chimères» [*El País*

¹³ En nuestra opinión, debería denominarse más bien «monólogo épico», ya que suele generar un mundo ficticio objetivo usando la dicción elevada del verso. Sin embargo, hay también monólogos de esta clase en que la visión subjetiva del yo permea el universo imaginario inventado. Así ocurre, sin ir más lejos, en este monólogo poético de Magre.

¹⁴ La traducción que sigue se basa en la reedición moderna bilingüe siguiente: Charles Cros, «Sonnet métaphysique», *Opere*, a cura di Gabriele-Aldo Bertozzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, p. 168.

de las Quimeras], de su libro *Les blasphèmes* [Blasfemias] (1884)¹⁵. Sin embargo, el autor deniega toda forma metafísica a ese país, que no es otro que el de los sueños de felicidad. Aunque sus habitantes no sean ya seres materiales, al ser almas, las imágenes que esmaltan el poema no son en absoluto abstractas. Su paraíso quimérico es una especie de jardín del Edén a juzgar por las imágenes florales y ornitológicas. Los placeres que allí se gozan son el amor casto, tranquilo y duradero, libre ya de la carne y de sus voluptuosidades pasajeras y lamentadas, de manera que la psicología sustituye a la metafísica como sostén del andamiaje conceptual del poema. La construcción alegórica que realiza Richepin no pretende explicar metafísicamente el universo, sino presentar una alternativa ideal a la vida humana en el mundo primario. Esta alternativa acaba por ser ilusoria. Aunque el consuelo que aporta implícitamente sea bien real, el yo poético deniega toda sustancia al mundo anhelado, incluso como mera construcción mental. Se trata de una simple ensoñación lírica, aunque se describa en términos concretos que subrayan, paradójicamente, su existencia, al menos como realidad poética. De ahí tal vez la fuerza expresiva de este soneto, aunque su autor diste de tener la maestría elocutiva y retórica de Cros que resulta evidente en su soneto metafísico, cuya difícil materia consigue vivificar gracias a la variedad de su estilo y el ritmo de su verso. La maestría con que Cros mueve conceptos abstractos sugiere su valor como poeta, que ya se reconoce ampliamente en el canon de la literatura en francés. Su alegoría parece más profunda que la de Richepin, si bien este tampoco pretendía seguramente ofrecer más que agradables imágenes ilustrativas de un estado de ánimo. El hecho de que lo hiciera mediante la invención de un mundo

secundario, por mucho que luego lo negara en el propio soneto, demuestra que la ficcionalidad especulativa pudo verse como un procedimiento lírico útil no solo para mostrar el universo, sino también para sentirlo.

Aun sin abandonar la idea de una dimensión que se antoja alternativa a la material, lo alegórico se difumina en otros poemas en que los mundos secundarios postulados tienen también realidad en nuestro universo fenoménico, aunque la función que desempeñen esté relacionada con lo simbólico, en el marco de esquemas que son más éticos al modo de Richepin que metafísicos a la manera de Cros. El movimiento simbolista produjo numerosas poesías en que objetos, paisajes (por ejemplo, jardines abandonados, ciudades muertas) y personajes diversos se cargaban de connotaciones subjetivas tendentes a expresar intuitivamente sentidos simbólicos como *iluminaciones* de otras posibles realidades no materiales. No obstante, las peculiares atmósferas lírico-simbólicas de estos poemas rara vez alcanzan a conferir, en nuestra opinión, el espesor y la estructuración internas suficientes a sus lugares imaginarios como para poder considerar que obedecen a un procedimiento de creación de mundos secundarios de carácter ficticio. Estos no dejan lugar a dudas en poemas como el estudiado de Graf, el cual combina la estética simbolista, que aporta la postulada dimensión ideal, y la parnasiana, que suele insistir en lo objetivo y no le teme a la narratividad. En cambio, la posible ficcionalidad de numerosas poesías de estética simbolista, incluidas las que se ajustan a ella, aunque su cronología sea posterior a la del propio movimiento literario propiamente dicho, se suele confiar a otros procedimientos. Entre ellos, destaca el de la personalización, sobre todo si esta se aplica a lugares, de manera que estos se desprenden del

¹⁵ La traducción se basa en la edición original: Jean Richepin, «Le Pays des Chimères», *Les blasphèmes*, Paris, Eugène Fasquelle, 1913, p. 54.

mundo fenoménico y adquieren una entidad y vida propias como si fueran individuos. Así se vuelven espacios ficticios, aunque no pasen de ser mundos secundarios en potencia. Entre los ejemplos que se podrían aducir de este procedimiento, dos poemas explotan la doble sugerencia del ojo y la mirada como camino simbólico para alcanzar una realidad más profunda y misteriosa, representada mediante la metáfora consagrada del agua profunda, con todo su misterio. Así hace, en primer lugar, Joaquim Ruyra (1858-1939) en su soneto en catalán de 1909 titulado «L'ull de la mar» [*El ojo del mar*]¹⁶. En este, el agua personalizada es el mar entero, que aparece dotado no solo de emociones y volición, sino también de pensamiento, de ideas. Tiene un alma que se adivina al contemplarlo, porque su superficie es como un ojo que expresa sus sentimientos y, al hacerlo, lo mismo puede encrespase apasionado que calmarse y reflejar entonces la luz del sol y las estrellas. No obstante, la claridad con que se manifiesta a juzgar por la hermosa descripción que hace Ruyra del mar oculta un misterio. A veces, se vuelve oscuro y deja entrever así que tiene una personalidad oculta, dominada por la voluptuosidad y los celos. Es su lado de dragón y, tal y como indica que esa sea la última palabra del soneto (*drac*), esto sugiere su monstruosidad, tanto física como moral. Podemos entender que ese dragón es simplemente una metáfora, pero también se puede considerar la revelación de una dimensión infernal que acecharía en lo profundo de las aguas marinas, y de la que los simples seres humanos del mundo material deberían guardarse. Si es así, el mar no solo sería una persona, sino un lugar que combinaría dos espacios y dos realidades, la material del agua,

con sus calmas y tempestades, y una simbólica disimulada que representaría el mal, que en uno de los textos germinales de la alegoría europea, el *Apocalipsis* neotestamentario, está precisamente personalizado en un dragón.

Las aguas hondas y metafóricamente insondables están personalizadas de forma algo distinta en el otro poema a que aludimos, uno muy breve escrito en surselvano por el gran clásico de la literatura moderna romanche Gian Fontana (1897-1935). Se titula «Il laghet» [*El laguito*] y, al igual que otros varios textos suyos de estética que se podría considerar simbolista, no se publicó hasta la edición de sus obras en 1971¹⁷. En vez del imponente mar, tenemos en Fontana un pequeño lago en medio de un bosque cuyo ojo no refleja la luz del sol, sino tan solo las sombras que lo rodean y que se corresponden con el estado de ánimo pleno de tristeza por la pérdida de los placeres del mundo físico, sobre todo su belleza y su claridad. Este oscuro lago es una suerte de profeta que espera una redención futura consistente en una mutación paradisíaca del viejo mundo añorado, tras desaparecer el mal del valle, un valle que no es sino sinécdoque de la Tierra entera. Pese a la sólida unidad de sentido de esta poesía, que cabe cifrar en la correspondencia de la oscuridad del lago y la del mundo pese a la esperanza de una posible redención futura, sus dos estrofas presentan dos procedimientos distintos de ficcionalización. La primera es claramente una prosopopeya. La segunda añade a esta la creación de un mundo secundario de origen supuestamente folclórico (una tradición oral transmitida por los ancianos) que indica que el lago personalizado es también la sede de una dimensión de ultratumba. Allí esperan las almas que la oscuridad física y moral

¹⁶ Su traducción se basa en la reedición moderna siguiente en una antología: Joaquim Ruyra, «L'ull de la mar» *Antologia de la poesia modernista*, a cura di Jordi Castellanos, Barcelona, Edicions 62, 1990, pp. 137-138.

¹⁷ Se trata de la edición en que se basa la traducción que sigue: Gian Fontana, «Il laghet», *Affonza*, Cuera, Uniuin Romontscha Renana, p. 398.

se disipe para volver a salir a la luz. Es un espacio que se parece más al Hades grecolatino o al *sheol* hebreo que al más allá cristiano de cielos e infiernos, con la originalidad añadida de que su imaginable anulación no depende de un héroe o salvador concretos, sino de una mejora moral que se antoja tal vez utópica. Mientras tanto, las almas sufren tristes por la ausencia del bien en el mundo material, que impide su felicidad en el mundo simbólico que Fontana acierta a crear con suma originalidad en su concepción. Junto con la cristalina claridad de su estilo, en el que unos tropos sencillos alcanzar a significar

mucho más que lo que se declara literalmente, tal creación es testimonio de su genio, así como de la potencialidad poética de la ficción especulativa. Fontana, al igual que los demás poetas latineuropeos aquí representados, demuestra que especulación y poesía no están reñidas, ni siquiera dentro del género lírico. Al contrario, refuerzan mutuamente sus efectos, al tiempo que su brevedad demuestra también que no hacen falta miles de páginas llenas de grasa literaria (la popular «paja») para crear un universo ficticio completo. Bastan a veces unos pocos versos.

PIMODAN

LA NEBULOSA TERRESTRE

Vago, preexistente, disperso en el espacio, nuestro globo parecía, copos de blanda luz, la lana blanca que espera a la hilandera que canta confiando en el ideal perseguido.

Un soplo bajado del éter infinito animó lentamente la nebulosa enorme; la tranquila inmensidad rodó, se volvió tumultuosa... El mundo se estremeció por su felicidad perdida.

Se realizaba para sufrir, para conocer el dolor, subiendo por la escala del ser hasta el hombre asustado de razonar su mal, porque nada detendría en la Tierra futura, pasando por el guijarro, la planta y el animal, el curso paralelo de la vida y la tortura.

ABÍLIO MANUEL GUERRA JUNQUEIRO

EVOLUCIÓN

Arde el cuerpo del Sol, brotan haces de luz.
¿Qué es la luz? Sol que murió.

Irradia la luz, irradia y pulveriza la roca. En
ese polvo que será tierra va la luz extinguida.

Coronó la tierra una mies verde. Tallos y
hojas de la mies verde comieron tierra.

La mies está granada, el trigo es dorado;
produjo ella trigo dorado al morir.

El trigo es pan, es carne y es sangre, sangre
roja, carne roja, trigo difunto.

En carne y en sangre, he ahí el deseo; vive el
deseo de carne muerta.

Arde el deseo, he ahí el pecado. ¿Qué son
los pecados? Deseos muertos.

Quema el pecado al pecador; nació el
dolor. En el dolor acabaron pecado y muerte.

El alma blanca, iluminada, por el dolor
transfigurada, no va a al sepulcro, porque ya es
Dios en la criatura, porque es el Espíritu, es el
Amor.

En la vida vana de la tierra del sepulcro,
solo el amor es infinito y solo él es inmortal.

Murió la luz, al pulverizar la roca; murió el
polvo al alimentar la mies; murió la mies, que
engendró el trigo; murió el trigo, que dio vida
a la carne; murió la carne, que nutrió el deseo;
murió el deseo, que se hizo pecado; murió el
pecado, que floreció en dolor; murió el dolor
para nacer en Amor.

Y solo el Amor, en la vida del sepulcro, es
infinito y es inmortal.

ION LUCA CARAGIALE

FINIS

Soneto simbolista decadente

¡Un meteorito!... Extraña aurora boreal
del polo norte al polo sur... Temblor desde el
cenit hasta el nadir... ¡Y la esfera sideral, horno
inmenso, caótico, ascua infinita!

¡Ah, qué amenaza mezquina y vulgar!
No me asusta —dice el poeta perseguido—.
Un fenómeno como otro cualquiera... Matiz
infernol, atmósfera encendida... ¡Seguro que
Jehová se ha vuelto loco!

¿Y qué?... Su balanza está torcida y el juicio
es nulo. ¡Ni salmos, ni *Laudamus*, pero tampoco
aires de blasfemia van a salir más de mis cuerdas
primorosas!

Se tuercen y resquebrajan las viejas pilastras
del mundo: cae el retablo... Danza macabra de
astros... En lugar de *Todo, Nada*... ¡Eh, bravo, de
verdad!... ¿Y qué?...

PIMODAN

EL BUEN QUÍMICO

La vieja humanidad, cansada de lo que toca en suerte, proclamará entonces la inanidad de vivir, el alejamiento eterno de la felicidad que ha de perseguirse, y esta última fe no tendrá descreídos.

Un químico, asomado al abismo abierto, hallará el explosivo que deberá cerrar el libro de nuestros destinos vencidos por la Muerte que libera, para enrollar nuestra raza en el sudario de la Nada.

Poseedor del supremo y último magisterio, un químico, pontífice adorado por la Tierra, casi dios, bajo una cúpula inmensa de duro metal, un químico muy dulce, compasivo y lírico, para destrozarse el planeta acabando con el mal, encenderá con el dedo la chispa eléctrica.

PIMODAN

LA DESTRUCCIÓN DE LA TIERRA

Oh, la Tierra estalla, rota como un proyectil: se acabó la desdicha, vencido el viejo destino... Ya no hay ni un pez nadando, ni un reptil arrastrándose, ni un pájaro cantando la alegre mañana...

Ya no hay nada que sufra abrumado por el sino hostil... Solo queda el reposo conquistado, inmutable, cierto, sin la posibilidad de la hora versátil en la que volvería la vida en un despertar lejano.

¡Qué sueño! El Buda futuro que deberá renacer para terminar por fin su obra será quizá el químico esperado, bendecido, solicitado que, desdeñando palacios, ciudades o capitales, entregará el mundo de un solo golpe a las muertes brutales y, con todo, tan dulces de instantaneidad.

PIMODAN

ÚLTIMO SELENITA

El anciano muy sabio, cansado de su triste morada, piensa en la época en que su raza innumerable poblaba, en grutas sin fin, la ciudad selenita, llena de fuegos de un brillo blanco como la leche. Pero bajo los muros jaspeados que el rubí motea como el granito, sobre las terrazas de oro donde erraba el pavo real, en los jardines fecundos donde reptaba la

amonita, a lo largo de las avenidas que hollaba todo un pueblo, cerca del río de agua caliente y arco milenario, la vida desapareció cuando el volcán lunar, tras vanos fragores, se apagó un invierno... Y solo, tras haber vivido más tiempo que su curso, en el último reducto en el que murmura una fuente, el último selenita, solo para siempre, muere...

ARTURO GRAF

EJÉRCITO

Contra el sol oblicuo, en el aire denso,
penden del asta las banderas negras; bajo el cielo,
negras y silenciosas, las falanges se empujan al
tránsito.

—¡Adelante, compañeros, apretad el
paso! ¡Adelante, compañeros, cerrad las filas!
Por montes y por valles, por páramos y riberas,

avanzad ordenados, con la cabeza gacha. Un
pueblo infinito se agolpa a nuestra espalda
y emigra a los reinos oscuros donde todo
será vencido y roto. Ante nosotros cabalga el
Capitán, el negro Capitán que señala a otro con
la descarnada mano, sin decir palabra.

MARIO RAPISARDI

LA MONTAÑA FATAL

La montaña que el dios de la venganza levantó aquí de rocas gigantescas y amarillas tiene la cima negra de nubes perennes, hirsutos los hombros de monstruosos bosques. Una mole doble que se alza contra los astros negrea solitaria a un lado y lanza de su interior, con gran estruendo, frías sombras y muerte al

usurpado valle. Coronados espectros, extraños ídolos velan en atroces altares, riéndose en lo alto de los penosos rebaños humanos mientras, cerrado a los temores el corazón de esmalte, un paciente pueblo de enanos forma al asalto del monte fatal.

OVID DENSUȘIANU

PER ASPERA

—¡Seguidme, por aquí es el camino que nos va a llevar victoriosos, encended la vela de la esperanza y confiad en vosotros mismos!

Una figura serena, héroe del tiempo (piedra viva), guarda inmóvil el timón y surca sendas de agua en la inmensidad.

Tantos pensamientos como hay olas flotan en el encanto de la noche y almas como el mar arrollan el espectro de la muerte. Por el mismo canino han pasado filas llevando lejos su nostalgia, pero el mar los ha ahogado en la espuma del oleaje vencedor.

—Conquistadores, ¿por dónde vais? Habéis entrado en el campo de la muerte. Detened aquí el pensamiento, porque no os es dado que lo alcancéis. También nosotros nos atrevimos (y quizá creíamos como ya no creéis vosotros), pero todos nuestros sueños se han desvanecido en triste cortejo.

De cada ola se eleva una voz de mal agüero hacia ellos, peregrinos que han partido a buscar nuevos altares y otros dioses.

Un templo oculto alza pilares gigantescos de pórfido; cipreses guardan la entrada en un decorado de cementerio y sueñan a la espera de

algún nuevo adorador: transcurren siglos hasta traerlo triunfante sobre los mares. Ahí está, se dirige al altar y la ofrenda que le dedica es la corona trenzada de adornos de luz, es el signo que sume figuras desnudas de quimeras: el sueño de los débiles que esperan consuelo de las sombras.

Ha pasado el calvario del sufrimiento y viene tranquilo a elevar cánticos a quienes lo han salvado.

—Dioses, acogedme a la sombra de vuestra gloria; la peregrinación de mi alma termina en vuestra santa morada y os trae piadoso la ofrenda entera, la riqueza de los pensamientos que han cruzado sin mancha la tierra. Partí sin añorar el mundo abandonado: lo que ha sido pertenece a la muerte y es en vano que lo sigamos queriendo. Y he venido luchando con el mar, venciendo su tentación, para forjarme una vida nueva dentro de estos exaltados confines.

»He venido, pero detrás de mí ha segado el destino a los queridos compañeros que marcharon audaces en pos mía, por no haber querido ellos olvidar el mundo y haber pensado siempre en la muerte; desconfiando de la victoria, se quedaron en el duro camino.

GABRIEL ALOMAR

EL GENIO

Es el caudillo que avanza de repente desde el levante tenebroso de las naciones y conduce a las fieles cohortes de la esperanza a la conquista de los incógnitos mundos, el profeta que llora la nostalgia de las visiones sagradas y suaves que, desvelándose un día de la nada, inflamaron súbitamente los horizontes. Es el

inmenso corazón de todos... Es el que expía la abominable y trágica locura de un mundo sin conciencia, indiferente, y pasea por la yerma extensión desoladora la hierática prenda de un profundo y eterno remordimiento.

OVID DENSUȘIANU

LA MUERTE DEL PROFETA

Aquel día, un temblor incomprensible invadió todas las almas, despertándolas de la bruma de los pensamientos perezosos; todos se preguntaban con ojos nublados de desvarío qué podía ser aquel misterioso escalofrío que había venido a turbar, como un remordimiento, su paz de antes. Parecía que un rumor sordo se elevaba de los ladrillos gastados de la ciudad y todas las campanas se movían tocando a muerto.

Aquel día, lejos, en un camino perdido entre los bosques, por donde había errado, ermitaño, para consagrar su alma a Dios, un cuerpo quebrantado por el sufrimiento de la peregrinación y de la vejez se había detenido ante la llamada de la muerte. Por nadie llorado pereció allí el viejo, olvidado de todos, y los

buitres se precipitaban en bandas voraces a arrancar de su cadáver pingajos de carne y subirlos a las rocas, a las cumbres hacia las que él, con su vivo pensamiento, se había lanzado antaño como un rey de la soledad.

La ciudad duerme hoy bajo la podredumbre verde. Un fantasma parece en el camino de quienes pasan por allí y, como una voz que se eleva de una cripta, se oye resurgir a veces, de debajo de los montones de ladrillo, las palabras que había proferido el profeta al partir: «¡En las lágrimas de los más y en el pecado se ahogará vuestra ciudad maldita!»

MAURICE MAGRE

LA CABALGADA DEL PROFETA

¡Señor! Salté sobre el lomo de la Bestia agarrando con fuerza sus crines, apretando sus ijares con mis rodillas y mordiéndole la cabeza como haría otra bestia, con mis dientes. Y el monstruo arrojó fuego por las narices, mugió, retorcido por el abrazo de los puños. Con un crujido horrible de su espinazo se enderezó para lanzarme a lo lejos. Se precipitó sobre rocas feroces en escarpaduras semejantes a infiernos. Ensucí mi turbante y perdí mis babuchas, pero lo domé pensando en el sol.

Entonces, con chispas en sus cascos, corrió a lo largo de las laderas y por los pasos de las montañas, atravesamos pantanos que se hielan y desiertos por donde marchan los jinetes mongoles. Vimos los lugares donde nacieron las piedras, las ciudades bajo la arena y el árbol junto al pozo y el derviche sentado al borde de los cráteres y el tigre durmiendo en el templo destruido, el corredor subterráneo que lleva al centro del planeta y el valle donde se hallan las tumbas de los gigantes. Atravesamos ponientes y orientes para llevar la luz a los pueblos del ocaso. Nada pudo parar la loca cabalgada. La bestia hendía el aire con su pesado morro, y yo, alzando dos dedos, pronunciaba la palabra que hace abrirse la puerta y caer la torre.

Señor, para propagar la luz sutil vi extenderse ciudades sin palacios, bosques sin serpientes, aguas sin cocodrilos, templos en los que nunca penetró el espíritu. Vi la raza inmundada, innumerable y cruel del hombre de rostro descolorido y cabellos cortos, que no discierne que cada cosa es bella, y que puede ver la muerte sin un inmenso amor.

Cuando aparecí montando la bestia asombrosa, los devoradores de animales acudieron a miles y, divididos entre la esperanza y el terror, se prosternaron a mis pies, aullando. Besaron los ijares y el pelo de la Bestia, pero no me vieron sobre su lomo monstruoso, no oyeron las palabras del profeta. Pese a la Señal, era yo invisible a sus ojos. Y lo que adoraban, señor, era la forma inferior, con su condición malvada, lo que yo había domado, lo feo y lo deforme, la potencia de abajo contraria al ideal.

Pronuncié diez mil veces para ellos la palabra mágica. El eco de aquel país no la repitió. El espíritu malo da forma a la naturaleza mediante su potencia magnética según su conformación. Dije:

—Ay de quien se pone plomo en los oídos y ay de quien se tapa los ojos, porque no verá la maravilla sublime, no oírás resonar cantar el cántico milagroso. Volveréis a caer en la escala animal; el adorador de la bestia es semejante a ella. Paceréis, beberéis a tragos, oh rostros descoloridos, olvidaréis hasta el nombre mismo del sol.

Espoleé el monstruo y partimos. La tierra vibró bajo nuestros pasos con un galope loco. Volví a ver, más allá de las montañas y de los abismos, el mar de arena por donde marchan los hermosos y mansos camellos.

Y desde entonces, sentado en medio de las nubes, sobre el pico más alto del país tibetano, escucho la canción de los *devas* de viaje mientras un loto de oro se entreabre en mi pecho.

CHARLES CROS

SONETO METAFÍSICO

En esos ciclos, tan vastos que el alma se asusta, se ejerce la impulsión primera en movimientos voluntarios, pero más lejos ya no reina la Ley: la nebulosa está desgarrada como al azar.

El mundo contingente por el que nuestra alma se abre penosamente camino hacia el país de los elegidos se agita discordante en la danza sagrada como esos torbellinos vellosos más allá del cielo.

Y penetrando luego en el ciclo siguiente, mundo que no alcanza la lupa del sabio, se ve reinar todopoderosa la Ley primera.

Y bajo la frente que bate en vano el granizo y el viento, los mundos de la idea, intercambiándose la luz, giran equilibrados en un ritmo vivo.

JEAN RICHEPIN

EL PAÍS DE LAS QUIMERAS

¿Adónde voy? Al país fabuloso de las quimeras, hacia los cielos encantados donde las almas en flor son ruseñores divinos y no mirlos silbadores, donde ninguna voluptuosidad tiene rencores amargos, donde no se conocen los placeres efímeros que los disgustos pendencieros siguen paso a paso, donde el amor siempre tranquilo ignora las palideces, donde las mujeres son más cariñosas que las madres.

¿Adónde voy? Al país del reposo eterno, donde el corazón, cesando de ser ideal y carnal, deja de ser como un herido a quien mutila cada esfuerzo.

¿Adónde voy? Al país de los sueños superfluos, al país en el que la esperanza es por desgracia inútil. Sé bien que no existe, y aún más lo quiero.

JOAQUIM RUYRA

EL OJO DEL MAR

Igual que el ojo del hombre, no sé qué expresión más viva transmite el agua marina a su cristal. La luz de un alma parece que ahí se adivina honda y parece que se nota vibrar el trabajo de las ideas.

Azulada y pura a veces como la pupila de un niño, mira con aire cándido el inmenso bostezo del cielo; a veces, su reluciente mirada esmeraldina tiene, como la de una ninfa, fuego de tizón amoroso.

Cuando el mar está claro, ¡cuántas bellas cosas dice! ¡Cuántos soles trasiega! ¡Cuántas estrellas sueña! En cambio, ¡ay si su ojo se vuelve, de repente, sombrío, como el del vil hipócrita que calcula maldades! ¡No os feis...! Medita y disimula hosco, incubando voluptuosos celos de dragón.

GIAN FONTANA

EL LAGUITO

En medio del bosque hay un laguito con la oscura mirada de un profeta. Y avanza el sol en el firmamento; dentro yacen sombras grises. En lo hondo llora la tristeza por los placeres del claro y bello mundo.

Los viejos entre los viejos saben contar que un alma debe esperar allí hasta que todo lo duro y malo y oscuro abandone nuestro valle.





Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905

Editorial
**Gaspar
& Rimbau**

www.gaspar-rimbau.com

ISBN 978-84-18613-34-0



9 788418 613340