

Hélice 35

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Edición de / Edited by

Sara MARTÍN
Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Miscelánea / Miscellany

Felipe Rodolfo HENDRIKSEN

Reflexiones / Reflections

José Luis ABALO BLANCO
Emad el-Din AYSHA
Ioannis MARKOPOULOS
Jesús PÉREZ CABALLERO

Crítica / Criticism

Hugo GARCÍA

Hablando de literatura con... /

Talking literature with...

Roberto GONZÁLEZ-QUEVEDO

Recuperados / Retrieved works

Ladislav VELINSKÝ
José ZAHONERO
Charles LECONTE DE LISLE
Giacun Hasper MUOTH
Giovanni PASCOLI
Iuliu Cezar SĂVESCU
Teófilo BRAGA
Jeroni ZANNÉ
Juan Venancio de ARAQUISTÁIN
Ramón CABANILLAS
Lluís FERRAN DE POL
Henrique COELHO NETO
Humberto de CAMPOS

Hélice 35

Vol. 9, n.º 2 (otoño 2023-invierno 2024) /

Vol. 9, n. 2 (Autumn 2023-Winter 2024)



ISSN: 1887-2905

Depósito Legal: V-2139-2023

Revista Hélice: Volumen 9, n.º 2 (otoño 2023-invierno 2024)

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité editorial: Sara Martín Alegre, Mariano Martín Rodríguez.

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*

José Luis ABALO BLANCO

Emad el-Din AYSHA

José Antonio CALZÓN GARCÍA

Hugo GARCÍA

Felipe Rodolfo HENDRIKSEN

Ioannis MARKOPOULOS

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Jesús PÉREZ CABALLERO

Traductores / *Translators*

Carleton BULKIN

Ioannis MARKOPOULOS

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Javier PACIOS

Álvaro PIÑERO GONZÁLEZ

Juan RENALES CORTÉS

ÍNDICE / *SUMMARY*

Editorial 9

Miscelánea / *Miscellany*

Felipe Rodolfo HENDRIKSEN,
«*It's us. Only us: Matriz novelesca y matriz heroica en dos cómics intertextuales*» 15

Reflexiones / *Reflections*

José Luis ABALO BLANCO,
«¿Qué género es este de los mundos perdidos?:
Notas para una caracterización y adscripción de la arqueoficción» 21

Emad el-Din AYSHA, «From the Ashes:
Sufi Literature in the Modern Arabic Science-Fiction Novel» 51

José Antonio CALZÓN GARCÍA,
«Terroros retrofuturistas desde la mirada liminal *steampunk*:
Especulación y fantasía en algunos relatos hispanos» 65

Ioannis MARKOPOULOS, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción: el caso del cuento neogriego “Ονειροπολος” (<i>Soñador</i> , 1927) de Kostas Karyotakis (con la traducción del cuento)»	76
Kostas KARYOTAKIS, «Soñador»	87
Jesús PÉREZ CABALLERO, «Rasgos y naturaleza de la teratología de William H. Hodgson en la novela <i>The Night Land</i> (<i>El Reino de la Noche</i>): Una propuesta de taxonomía»	90

Crítica / *Criticism*

Hugo GARCÍA, «Edición crítica de <i>Un drama en el siglo XXI</i> (1903), de Camilo Millán»	113
--	-----

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

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, «Hablando de literatura con Roberto González-Quevedo, creador de <i>Pesicia</i> (con dos ficciones pélicas)»	117
Roberto GONZÁLEZ-QUEVEDO, «Alog»	129
Roberto GONZÁLEZ-QUEVEDO, «El origen de los dioses y de las cosas»	130

Recuperados / *Retrieved works*

Ladislav VELINSKÝ, «The End of Dr. Snobins' Immortality»	137
José ZAHONERO, «The Dead Woman»	145
Fantasías legendarias y épicas de la Europa latina ambientadas en la antigüedad	151
Charles LECONTE DE LISLE, «Neferu-Ra»	167
Giacun Hasper MUOTH, «Víctor, el tirano»	169
Giovanni PASCOLI, «Gog y Magog»	172
Iuliu Cezar SĂVESCU, «El canto de Valmiki»	175
Teófilo BRAGA, «Poema de Abidis»	177
Jeroni ZANNÉ, «La destrucción de Idalia»	178

Juan Venancio de ARAQUISTÁIN, «El canto de Lelo»	185
De Celt a Breogán: Las leyendas celtas de Ramón Cabanillas.	209
El hijo de Celt	213
El recuerdo del clan.	215
Lluís FERRAN DE POL, «Los herederos de Xanta»	216
«Els hereus d'en Xanta»	233
Paraísos perdidos de la ficción especulativa brasileña	241
Henrique COELHO NETO: «Paradisia»	244
Humberto de CAMPOS, «El país de las sombras felices»	245



Editorial

Una de las consecuencias de la formidable expansión de los Estudios Culturales en el mundo académico actual ha sido el eclipse de la Filología como disciplina y, en menor medida, también de la Narratología como ciencia dedicada al estudio del funcionamiento de la ficción, independientemente de la presunta ideología transmitida por esta. Sin entrar en los méritos o deméritos de la epistemología de tales Estudios Culturales, parece evidente que el nuevo hincapié en el contenido y el presunto mensaje de las obras deja de lado a veces el hecho de que tal contenido se expresa a través de diferentes formas en la literatura y, más concretamente, en la literatura de ficción y que los lectores no suelen escoger lo que leen con el fin de ser adoctrinados en lo que los adoctrinadores consideren aconsejable y correcto en un momento dado, sino que suelen buscar un placer que podría calificarse de estético. Además, para guiarse en su elección, no es raro que busquen obras del mismo género discursivo y temático que otras de las que hubieran disfrutado antes. Pero ¿cómo orientarse a falta de estudios históricos y narratológicos sobre tales géneros? ¿Cómo no sentirse defraudados cuando una etiqueta comercial de un libro resulta inexacta, simplemente porque faltan definiciones y caracterizaciones taxonómicas correctas, y también falta una historia de su evolución? Está claro que las definiciones y taxonomías en literatura no pueden aspirar el rigor científico,

por ejemplo, de la botánica, pero intentar crearlas puede contribuir a la construcción de un consenso o, al menos, a alimentar un debate constructivo que ayude a los lectores a entender mejor por qué puede considerarse que una ficción concreta pertenece, por ejemplo, a la ficción especulativa y, dentro de ella, a alguna de sus variedades, de forma que puedan saber qué y por qué leen con mayor conocimiento de causa. Con ese propósito, el presente número de *Hélice* se dedica en gran medida a esa clase de indagaciones, que parten de conjuntos de obras concretas, ofreciéndolas incluso a veces en traducción, porque no hay nada que demuestre mejor un argumento literario que ofrecer los textos en que se fundamenta. Además, así no solo se enriquece aquel debate teórico al que aludimos, sino que se amplía también el propio corpus de obras literarias a la disposición de los lectores especializados o no, más allá de las barreras lingüísticas que nos privan del placer de tantas maravillas escritas en idiomas que no podemos leer. Por eso, la sección de Recuperados ha tenido tradicionalmente tanta importancia en *Hélice*, y la tiene incluso mayor en el presente número.

La mayor parte de los textos de aquella sección, traducidos al castellano por Mariano Martín Rodríguez, Javier Pacios y Juan Renales Cortes, desempeñan también una función de ilustración teórica de lo que el primero de esos traductores llama «fantasía legendaria» de carácter épico. En sus amplias introducciones

a textos traducidos de seis lenguas románicas, Mariano Martín Rodríguez describe esa especie literaria, resume su historia y señala su relación con la fantasía épica propiamente dicha, al tiempo que las liga a diferentes acervos épicos paganos que demuestran que ese tipo de fantasías se enraiza profundamente en la historia y cultura de los pueblos desde la Antigüedad. Leconte de Lisle, Giovanni Pascoli, Jeroni Zanné, Iuliu Cezar Săvescu, Teófilo Braga y Giacun Hasper Muoth recuperan leyendas de Egipto, Grecia, la India y otros lugares, y las reescriben de forma que no solo demuestran su pericia literaria a través de su escritura romántica o parnasiana, sino que también introducen novedades que van orientando tales leyendas revisitadas hacia la naciente fantasía épica. Es en este género de ficción en el que se puede clasificar con más facilidad otra clase de leyendas que el mismo estudioso y traductor considera arqueofantásticas y que recrean imaginativamente antiguas civilizaciones. El ejemplo que elige para ilustrar su teoría es un hermoso relato juvenil de Lluís Ferran de Pol, con el texto original publicado en apéndice.

También tiene rasgos arqueofantásticos la leyenda de la Mujer Muerta inventada por José Zahonero, que figura en este número traducida al inglés. Al parecer, su autor la inventó, pero su leyenda etiológica sobre el origen mítico de cierta forma de relieve en una sierra castellana pronto se volvió tradicional, esto es, se convirtió en una nueva materia pagana comparable, en su modestia, con otras que habían empezado a recobrar popularidad a lo largo del siglo XIX, según los filólogos las iban estudiando y traduciendo a las lenguas modernas, y según tales materias iban tornándose en motivos de orgullo étnico y nacional, en contraste con el internacionalismo cristiano. Este fenómeno de revalorización y reescritura de lo pagano autóctono encontró émulos importantes en

la península ibérica. Algunos como el catalán Jacint Verdaguer y el portugués Teófilo Braga retomaron las leyendas griegas de Hércules en occidente, mientras que otros, como los autores gallegos, deseosos más bien de separarse culturalmente de los demás pueblos latinos de aquella península, aclimataron leyendas irlandesas. Entre ellos, Ramón Cabanillas lo hizo de manera literariamente magistral en dos poemas que figuran traducidos al castellano en este número. Por su parte, los escritores vascos tenían la ventaja, desde el punto de vista de su distinción en el marco ibérico, de que su lengua autóctona no tenía parientes conocidos y podía constituir, por tanto, su propia familia étnica, a la que podía y debía corresponder su propia materia mítico-legendaria ancestral. El problema a este respecto era la inexistencia de monumentos de la literatura pagana antigua, tanto escritos como de tradición oral. Tan solo un breve poema del siglo XVI y los comentarios que sobre él mismo se escribieron en su época ofrecieron una pequeña materia original, llamada de Cantabria, en torno a las figuras de los imaginarios caudillos Lekobide y Lelo. Ambos inspiraron interesantes textos legendarios en el siglo XIX, la mayoría en castellano. La principal excepción fue una versión de la leyenda de Lelo, el Agamenón vasco-cántabro, escrita en vascuence por Juan Venancio de Araquistáin. Se trata de un poema inexplicablemente desdeñado en su propia literatura y cuya traducción al castellano en este número, con una amplia introducción contextual, tal vez contribuya a su revalorización.

Completan la amplia sección de Recuperados la traducción al inglés de un relato fictocientífico checo de Ladislav Velinský y una pequeña sección temática con dos relatos fabulosos brasileños sobre paraísos perdidos, uno tendente a la ciencia ficción, con rasgos

teoficticios, y el otro orientado hacia la fantasía épica, con tintes utópicos. Este tiene también un alto contenido mítico, en lo que coincide con la amplia obra del gran escritor asturleonés Roberto González-Quevedo centrada en el mundo legendario de Pesicia. Los péscicos eran los habitantes prerromanos de la región de origen del autor, pero la invención por este de sus mitos, sus costumbres, sus creencias y hasta de su literatura no pretende en absoluto recrear realidad (proto)histórica alguna. Pesicia es, a todos los efectos, un mundo secundario arqueofantástico muy cercano a la clase de mundos que podemos considerar propios de la fantasía épica. En la entrevista que le hace Mariano Martín Rodríguez, González-Quevedo explica el origen y el significado personal y público de su Pesicia, cuyo valor podrán juzgar los lectores a través de los dos textos péscicos que figuran tras la entrevista, en versión castellana del propio autor, demostrando así que conviene demostrar las afirmaciones literarias con hechos, es decir, mediante los textos mismos.

Siguiendo este método, Ioannis Markopoulos utiliza una serie de microrrelatos encadenados en prosa de uno de los grandes clásicos neogriegos del período de las vanguardias históricas para ofrecer un análisis apasionante de una modalidad de ficción llamada «heterocronía», que aúna lo fantástico y lo fictocientífico (peculiar) en torno a un concepto no lineal del tiempo. La traducción al castellano de esos relatos permite recurrir al propio texto para comprobar y entender mejor el fino análisis literario realizado por aquel joven investigador.

Otros estudios de la sección de Reflexiones se adentran aún en mayor medida en el difícil terreno de la taxonomía. Jesús Pérez Caballero no se centra tanto en la taxonomía literaria, sino en la clasificación funcional de los personajes

monstruosos que hacen de la novela *The Night Land* (1912), de William Hope Hodgson, una hazaña de la imaginación teratológica. Pérez Caballero realiza su análisis taxonómico de la teratología de Hodgson con el propósito, que alcanza sin duda, de mejorar simplemente la comprensión de la difícil novela que le sirve de objeto, sin meterse en la difícil cuestión de la clasificación de aquella narración genéricamente híbrida desde el punto de vista de la taxonomía literaria. En cambio, es esa clase de taxonomía en la que se centran otros dos Reflexiones.

José Antonio Calzón García parte de una antología de relatos españoles etiquetados como *steampunk* para no solo estudiar atinadamente sus características como obras literarias individualizadas, sino también para reflexionar en profundidad sobre el concepto de retrofuturismo literario. Este género, híbrido de por sí al combinar lo ucrónico, lo histórico propiamente dicho y lo fictocientífico, a veces añade a este hibridismo elementos fantásticos de terror, como en los relatos estudiados en este artículo. Tal mezcla dificulta enormemente la empresa taxonómica, pero tal dificultad supone también un reto muy atractivo, tanto en este género de ficción como en otros. José Luis Abalo Blanco ha respondido a ese desafío en relación con otra modalidad de ficción, la arqueoficción o ficción de mundos perdidos, esto es, sobre antiguas civilizaciones que habrían sobrevivido en lugares de difícil acceso hasta su descubrimiento por algún aventurero, normalmente varón. Ahí también tiene cabida lo fantástico, entre otros elementos que Abalo Blanco analiza concienzudamente siguiendo un método influido por el estructuralismo, pero que no se limita a su formalismo, ya que toda su taxonomía se funda en un profundo conocimiento de la historia de su objeto, sin desdeñar tampoco aludir a la cosmovisión

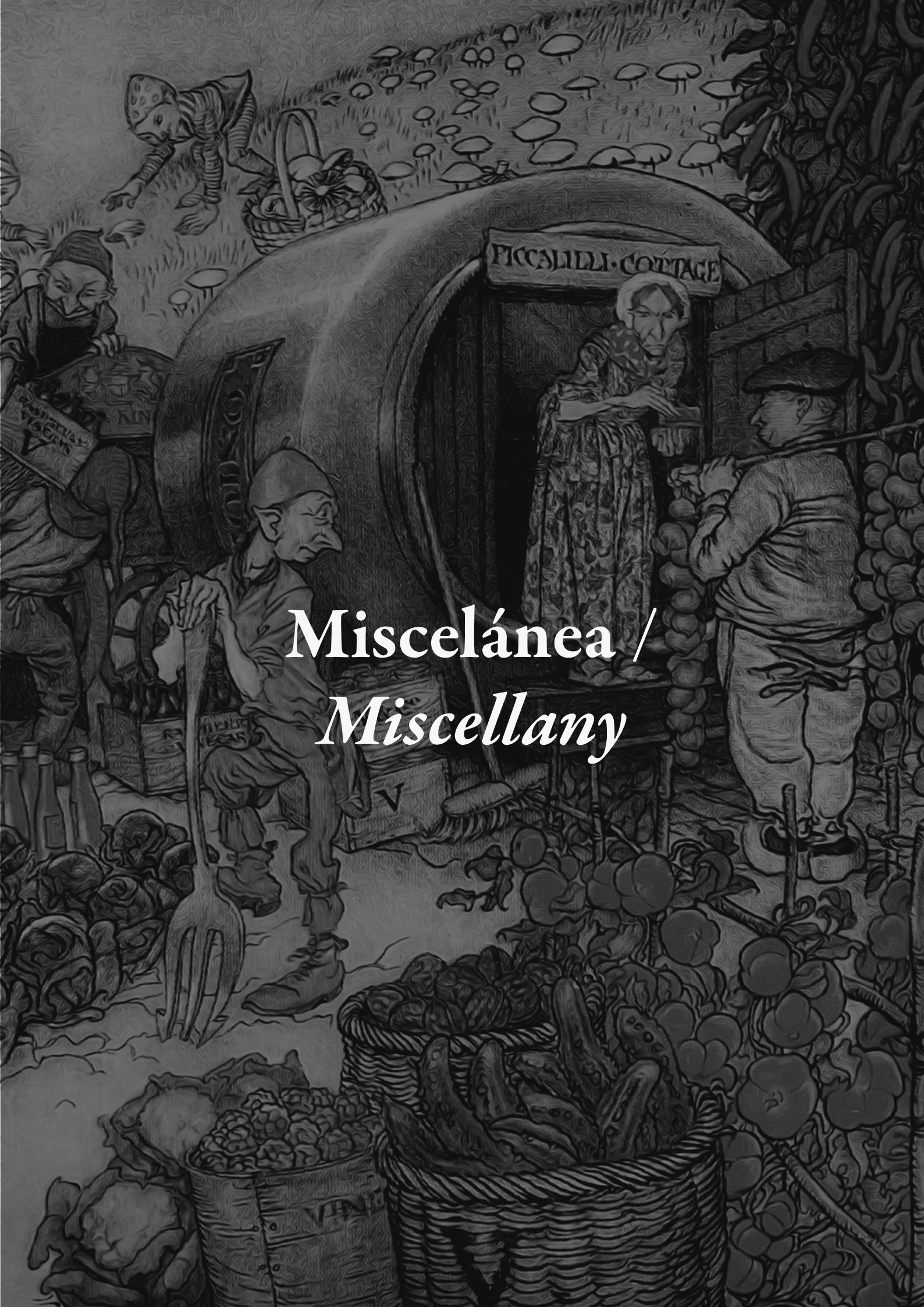
imperialista subyacente a numerosas arqueoficciones.

El conocimiento de la historia patente en este estudio también lo es patente en otro escrito, con cierto ánimo polémico y reivindicativo, por el escritor e investigador egipcio Emad el-Din Aysha acerca de lo sufi en la producción fictocientífica árabe de las últimas décadas. Sus análisis de diversos relatos y novelas sugieren la riqueza de esa producción en lengua árabe. Se trata de valiosa información que hace lamentar aún más la falta de traducciones de esos textos, por ejemplo, al inglés. No obstante, su artículo no es solo útil como fuente de datos. Su análisis de la influencia del sufismo en la ciencia ficción árabe e islámica, e incluso fuera de ellas (Philip K. Dick es traído correctamente a colación), dibuja una forma original de concebir y de escribir ficción científica desde una perspectiva distinta a la común en el Occidente culturalmente cristiano, dando lugar así a una modalidad particular de aquel género que convenía señalar para general conocimiento.

Las dos secciones restantes de *Hélice* pretenden introducir más variedad en este número. En *Miscelánea*, Felipe Rodolfo Hendriksen ofrece un ensayo en el que ahonda sobre la categoría (anti)heroica de los protagonistas del clásico de la novela gráfica *Watchmen* (1986) y en otra de 2015 que se puede considerar derivada de la primera, pero con una perspectiva muy diferente sobre lo heroico. La comparación realizada por Hendriksen

ilumina un tema que, en el contexto bélico que vivimos hoy, tiene singular pertinencia. Lo mismo puede decirse del interrogante sobre la noción misma de progreso, en un sistema de capitalismo liberal extremo, que subyace a una vieja novela española de anticipación casi desconocida, *Un drama en el siglo XXI* (1903), de Camilo Millán, cuya reciente reedición por la editorial Gaspar & Rimbau reseña Hugo García, un buen conocedor de la historia de la utopía moderna en España. Pese al aparente conservadurismo de esa novela, el problema que planteaba en 1903 y había extrapolado a nuestro siglo XXI sigue pareciéndonos candente, y ahora no estamos más cerca que entonces de saber si el «progreso» nos llevará al firmamento o al abismo que lo que estaba Millán. Sea lo que sea, y que algún día veremos (o no, si a alguno de los guerreros de despacho que gobiernan en el mundo se le ocurre apretar el notorio botón rojo), la ficción especulativa une el pasado más mítico y el futuro más tecnológico, pasando por las alternativas ucrónicas, arqueoficticias o retrofuturistas, en un juego de la imaginación que ilumina nuestro llano mundo fenoménico, *realista* y lineal, tal y como sugieren los estudios y traducciones que siguen.

AVISO: A partir del próximo número, *Hélice* mantendrá su periodicidad semestral, pero el número de primavera-verano se dedicará únicamente a traducciones (Recuperados) y el de otoño-invierno, al resto de las secciones.



Miscelánea /
Miscellany



It's us. Only us: Matriz novelesca y matriz heroica en dos cómics intertextuales

FELIPE RODOLFO HENDRIKSEN

Pontificia Universidad Católica Argentina

*What kind of peace do I mean? What
kind of peace do we seek?*

*Not a Pax Americana enforced on the
world by American weapons of war.*

*Not the peace of the grave or the security of
the slave.*

John F. Kennedy

Siguiendo a Javier Roberto González, entendemos por héroe al sujeto «poderoso y eficaz en su acción» (González, 2016: 18), al «agente poderoso de una historia en la que interviene y a la que modifica imprimiéndole su recia voluntad, pero no determinándola de manera total, pues el mundo en cuanto objeto se le resiste» (18-19). Es el protagonista de la matriz narrativa heroica, cifrada de forma cabal en la epopeya antiguamente y hoy en día en el cómic de superhéroes; es decir, un sujeto que desea, que obra porque desea y que obtiene porque obra. Lo esencial del héroe, según González, es que posea un proyecto meliorativo de realización esforzada, gradual, parcial y paulatina. También es digno de mención que

el héroe puede fracasar, mas nunca frustrarse, pues incluso su destrucción individual puede implicar una victoria de su proyecto a largo plazo.

El antihéroe, en cambio, «ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado» (22). En este caso, el objeto se impone al sujeto, y este no puede realizar su acción sobre aquel. Su voluntad siempre será «insuficiente, inoperante o ineficiente» (24). Este tipo de personajes pertenece a la matriz narrativa novelesca.

Dicho esto, nuestra hipótesis es la siguiente: mientras Alan Moore y Dave Gibbons, explorando los límites del género superheroico, novelizaron a los superhéroes en su novela gráfica *Watchmen* (1986) hasta convertirlos en antihéroicos, Grant Morrison y Frank Quitely, en su cómic hipertextual *Pax Americana: In Which We Burn* (2015), lograron *heroizar* el relato de Moore y Gibbons, superando así la matriz novelesca y alcanzando la heroica.

Antes de intentar resumir el argumento de *Pax Americana: In Which We Burn*, nos gustaría detenernos un momento en el título. El subtítulo, primero, es del poema «Calmly We Walk through This April's Day», del poeta estadounidense Delmore Schwartz, en particular del verso final (transcribimos los dos últimos, pues son los que aparecen en la tapa del cómic): «Time is the school in which we learn, / Time is the fire in which we burn» (Schwartz, 1967: 67). Ahora el título propiamente dicho. *Pax Americana*, así como la *Pax Romana* y la *Pax Britannica*, es un período de tiempo de relativa paz mundial que se extiende, aproximadamente, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Se le llama *Americana*, por supuesto, porque Estados Unidos es la superpotencia responsable de mantener dicha *Pax*.

En *Pax Americana: In Which We Burn*, asistimos a una narración no lineal, simétrica, espejada, por momentos surrealista, exclusivamente porque el narrador nos presenta el relato a través de los ojos de uno de los personajes, Captain Atom, quien es definido como un «autistic god» (Morrison y Gibbons, 2019) y que se desplaza en el tiempo espacialmente, viviendo de forma simultánea el pasado, el presente y el futuro. Esta disposición de la secuencia narrativa es ya un rasgo hipertextual, porque está remedando y reduciendo al absurdo los mecanismos narrativos del Doctor Manhattan, que tiene poderes similares, por no decir idénticos. Como dice Gérard Genette, «[l]a imitación es también una transformación» (Genette, 1989: 15). Y aquí asistimos a una transformación no solo diegética, sino también icónica, que imita la presentación de página de *Watchmen* (nueve viñetas regulares, 3x3), si bien se permite jugar más con la forma. Pero también es una imitación porque Morrison y Quitely están

utilizando a los personajes de Charlton Comics que Moore y Gibbons no pudieron usar. Es por esto por lo que los personajes de *Watchmen* son nuevos y no, por darles un nombre, canónicos: porque DC Comics no les permitió usarlos en una novela gráfica de las características que Moore y Gibbons tenían pensada. Es así como el Doctor Manhattan tendría que haber sido en realidad, como ocurre en *Pax Americana: In Which We Burn*, Captain Atom; Nite Owl, Blue Beetle; The Comedian, Peacemaker; Silk Spectre, Nightshade; y Rorschach, Question. Escribe Genette que «todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras» (Genette, 1989: 19). *Pax Americana: In Which We Burn* pertenecería a esta segunda categoría por la alevosía de su hipertextualidad.

Por lo que ya se ha dicho sobre *Watchmen*, podemos entender por qué asistimos, en ella, a la novelización del cómic de superhéroes. Pensemos, por ejemplo, en el Doctor Manhattan. Es un personaje completamente antiheroico: omnipotente, sí, pero abúlico, vencida su voluntad por la experiencia que tiene del espacio-tiempo y distanciado de todo interés por la especie humana, es decir, sin deseo alguno por mejorar el mundo. Por eso, al final, se va al espacio exterior a crear vida: porque no hay nada aquí que lo interpele, con lo que pueda lidiar. Y eso es típico de los personajes novelescos. Pensemos, si no también, en Rorschach y Nite Owl. Ambos desean salvar el mundo, ambos obran ese deseo para alcanzar su objeto, pero fallan en el intento ante la inteligencia de Ozymandias y el poder del Doctor Manhattan, por lo que podrían ser catalogados como personajes ineficientes, y los héroes, según entendemos con Javier Roberto González, nunca lo son. Silk Spectre tampoco puede escapar del mundo que se le impone en

una relación unidireccional y peyorativa. The Comedian es presentado como un hombre vencido totalmente por el *pathos* del mundo y el peso de sus pecados, y ni siquiera desea nada porque se limita a ser asesinado por Ozymandias. Este último, quizá, podría ser el más heroico de los personajes de *Watchmen*, pero esto es solo en apariencia, porque al final su proyecto se frustra, y un héroe, si bien puede fracasar individualmente, nunca puede ver cómo se frustra su proyecto (que ocurrirá con la publicación extratextual del *Diario de Rorschach*). Los personajes de *Watchmen* son novelescos, y así lo quisieron Moore y Gibbons.

En *Pax Americana: In Which We Burn*, en cambio, somos testigos de la superación de la matriz novelesca, y asistimos a lo que daremos en llamar la *heroización* del relato. Y esto es así por tres puntos en particular: primero, porque ya no estamos en la Guerra Fría; segundo, porque pasamos de una distopía a una ucronía; y tercero, porque pasamos del nihilismo al optimismo.

Moore y Gibbons escribieron *Watchmen* dentro de la lógica apocalíptica del conflicto entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Y salvar el mundo en una coyuntura en la que la amenaza nuclear era muy grande y posible parecía casi imposible. Por eso el narrador recurre a la estrategia de Ozymandias, aquella de simular una invasión extraterrestre para unir a las dos superpotencias en pugna contra un mal mayor y externo: «[a]ll the countries are unified and pacified. [...] Will you expose me, undoing the peace millions died for?» (Moore y Gibbons, 2019). En *Pax Americana: In Which We Burn*, publicado a mediados de la década pasada, ya no hay más esta paranoia ni el temor a una guerra atómica ni el acercamiento del fin. Pero tampoco parece haber una división política demasiado marcada, por lo que se entiende que el país está en paz, al menos por

el momento. Y mientras *Watchmen* presenta la peor cara del superhéroe en una distopía por momentos hiperbólica, *Pax Americana: In Which We Burn* presenta una suerte de ucronía, de un qué habría pasado si los cómics hubieran sido el motor moral de Estados Unidos gracias a la elección de un presidente fanático de los superhéroes. Es sabido que los cómics sufrieron de censura por parte del gobierno y del pueblo de los Estados Unidos durante muchos años, sobre todo a partir de la década del cincuenta, por lo que un presidente lector de cómics de superhéroes significaría toda una reivindicación para el género. Por último, es patente que pasamos de un pesimismo atroz y desdichado, encarnado sobre todo en la figura lejana y desapegada del Doctor Manhattan, al optimismo del President Harvey. Es lícito recordar un par de líneas del primero, tales como «[w]e're all puppets, Laurie. I'm just a puppet who can see the strings» o «[d]on't you see the futility of asking me to save a world that I no longer have any stake in?» y, por último, «[a]ll those generations of struggle, what purpose did they ever achieve? All that effort, and what did it ever lead to?» (Moore y Gibbons, 2019). El segundo, en cambio, no tan chistosamente modifica el lema oficial nacional de Estados Unidos cuando le dice a uno de sus consejeros «[i]n comic books we trust», y es honesto con Captain Atom cuando le admite que necesita un superhéroe porque «only a superhero can do the impossible» (Morrison y Quitely, 2015).

La heroización del relato novelesco de *Watchmen* se da en *Pax Americana: In Which We Burn* en el resultado final del plan maestro del verdadero sujeto, en términos estructurales, del cómic: el President Harvey. Su objetivo es alcanzar la paz mundial o, más bien, renovar la política estadounidense para librarse, como quiso alguna vez John Fitzgerald Kennedy,

de esa *Pax Americana* que se impone a las demás naciones con armas norteamericanas, sean tradicionales, como un arsenal nuclear, o más pintorescas, como el Doctor Manhattan o Captain Atom. La concreción de un proyecto meliorativo de realización esforzada es la cifra del heroísmo, y esta no aparece en *Watchmen*. Pero sí lo hace en el cómic de Morrison y Quitely. El destinatario, como para Ozymandias, es el mundo entero, o más específicamente los Estados Unidos, pero Ozymandias es antiheroico porque su plan se frustra gracias a Rorschach; aunque no aparezca mostrado en el cómic, sabemos que ocurrirá. Y la frustración, no así el fracaso, es totalmente antiheroica. El ayudante en este caso sería Peacemaker, contraparte de The Comedian, quien no ayuda a nadie en *Watchmen*, sino todo lo contrario. En *Pax Americana: In Which We Burn*, Peacemaker es una herramienta de la justicia, y no un mercenario al servicio de los poderosos más oscuros del país.

Pero la *heroización* es falsa, o aparente, o extratextual, porque el plan de Harvey no se frustra, pero al parecer fracasa. El vicepresidente que lo sucede en el mando ya le dice a su hija Nightshade que «the super-hero is dead» y le propone volver a las «old-fashioned politics» (Morrison y Quitely, 2015) que hicieron grande al país. Es decir, los superhéroes ya son innecesarios, solo rentables y útiles en el mundo de la ficción, en particular del cómic. La *heroización* no se da del todo porque no vemos al President Harvey revivir como lo había planeado, y esto ocurre porque Captain

Atom fue expulsado del universo (recordemos que esta historia forma parte del proyecto *The Multiversity*) y no lo vemos regresar, aunque por sus poderes bien podría hacerlo. La cuestión es si quiere. Y si Harvey le pudo inculcar los valores superheroicos a través de la lectura de cómics es muy probable que lo haga. Entonces se daría la transposición heroica del hipotexto novelesco. Entonces el relato que parodiaba a los cómics de superhéroes para demostrar sus vicios sería finalmente parodiado por un cómic de superhéroes hipertextual y multiversal. Solo entonces, con la concreción del proyecto del President Harvey, se demostraría desde el texto B cómo el texto A tanto se había equivocado en 1986 al postular que en este mundo no puede haber héroes, sino antihéroes solamente.

Obras citadas

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GONZÁLEZ, Javier Roberto (2016). *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

MOORE, Alan y Dave GIBBONS (2019). *Watchmen*. Burbank (CA): DC Comics.

MORRISON, Grant y Frank QUITELY (2015). *Pax Americana: In Which We Burn*. New York (NY): DC Comics.

SCHWARTZ, Delmore (1967). *Selected Poems (1938-1958): Summer Knowledge*. New York (NY): New Directions Publishing.



Reflexiones /
Reflections



¿Qué género es este de los mundos perdidos?: Notas para una caracterización y adscripción de la arqueoficción

JOSÉ LUIS ABALO BLANCO

Investigador independiente

Resumen: El género empírico de los mundos perdidos o arqueoficción destacó a nivel popular en su período floreciente (1870-1939), pero su estudio suele abordarse en modo demasiado fragmentario o unilateral. Este trabajo pretende dilucidar sus características esenciales y su posible adscripción genérica, en relación con el análisis textual de obras que podrían constituir un canon. También se analizan las influencias literarias que contribuyeron a su formación, así como las mediaciones históricas, científicas y culturales que incidieron en su evolución diacrónica (génesis, desarrollo y decadencia).

Palabras clave: mundos perdidos, arqueoficción, cronotopo, marcas genéricas, canon.

1. Introducción

Suele considerarse el tema de los géneros literarios como uno de los más complejos y controvertidos de la teoría literaria. Descendiendo desde un primer nivel de abstracción, con las llamadas *formas naturales*, a un segundo, con los géneros concretos o *históricos*¹, en el estudio de estos últimos se

¹ Los primeros, también denominados *teóricos* o *tipos* (Todorov), son los que hoy constituyen la tríada clásica drama/lírica/narrativa (o la tétrada, con la didáctica) y un resultado de la vía deductiva que postula la existencia de diferentes clases de obras de arte verbal a partir de principios teóricos generales. Los segundos, también llamados *empíricos*, *reales* o simplemente *géneros*, suponen una aproximación inductiva a los textos literarios de un período histórico dado, en una perspectiva histórico-descriptiva (Todorov, 1972: 22, 29-30; Ducrot y Todorov, 1974: 178). Esto también se aplica a sus

reconoce que debe aunarse su consideración como entidades históricas o como esquemas convencionales (instituciones o convenciones de carácter socio-cultural) y su relación con los géneros teóricos como entidades naturales. En suma, hacer confluír una doble perspectiva, la histórica o empírica y la teórica o esencialista.

Este movimiento de vaivén o articulación entre lo teórico, lo histórico y el análisis empírico de textos pretendemos aplicarlo a un género específico ocasionalmente nombrado, mas poco conocido y menos estudiado: el de los *mundos perdidos* (*Lost World Romance*) o *arqueoficción*². Lejos ya de preceptivas clásicas y paradigmas naturales, la aparición contemporánea de nuevos géneros ficcionales requiere acometer su estudio literario metódico. Para ello, una estructura determinada puede definirse en sus rasgos genéricos y en su desarrollo diacrónico (génesis, variación o evolución y decadencia o metamorfosis), que debe ser contrastada con las obras literarias concretas a fin de determinar su validez.

Podrían plantearse dos objeciones, que rebatiremos a continuación. Por un lado, se arguye su irrelevancia o nominalismo, oscilando las opiniones entre el escepticismo metodológico, la negación de modelos, el enfoque positivista (historicista) del hecho literario, la defensa de la singularidad de cada obra o la mistificación romántica de una autonomía autoral. Todas estas posturas ya están actualmente bastante desfasadas, pues se asume la necesidad de encuadrar las obras en géneros según sus rasgos comunes e interrelaciones de cara a la crítica literaria, entendidos como modelos dinámicos que interactúan con el

escritor, el lector y la sociedad. Las referencias genéricas promueven mediaciones con estos polos, aunque sea para transgredir su marco. Como señala Garrido Gallardo, un género literario es una «Institución social del campo literario que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectativa para el lector y una señal para la sociedad» (2005: 1). Schaeffer apostilla que «si lo que se quiere es evitar toda consideración genérica en el discurso sobre las obras literarias, la única opción válida sería el silencio» (1998: 504).

Por otro lado (de modo aparentemente opuesto, pero en realidad complementario) hay actitudes que se afanan en adscribir obras a distintos géneros, sin analizar detenidamente los rasgos temáticos, discursivos y formales que definen a cada uno de éstos (o privilegiando uno exclusivamente). Este uso indiscriminado y trivial del concepto revela demasiada ligereza y un enfoque superficial, al albur de entornos mediático-populares, y también la escasa consideración que en algunos ámbitos se tiene por los parámetros históricos y de teoría literaria, enfatizando una crítica positivista o impresionista. Frente a ello, es necesario insistir en la consistencia interna que todo género posee, siguiendo la definición que proponen Marchese y Forradellas:

Un género literario es, pues, una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas que es coincidente en un cierto número de textos literarios. Estas constantes forman un sistema cuyos componentes son inteligibles por

respectivas subdivisiones en *formas genéricas* (por ejemplo, clases de novela).

² Ambos se considerarán aquí como equivalentes. El uso del primer término está muy extendido en el área anglófona y el segundo ha sido acuñado por Martín Rodríguez (2013a, 2013b y 2019), el cual tiene las ventajas de ser un neologismo castellano y abarcar todo tipo de forma literaria (no solo novela o relato). Se descarta el más antiguo de *Lost Races Fiction* por su sesgo explícitamente eurocentrista.

la relación que establecen entre sí. Este «modelo estructural», como lo llama Lázaro Carreter, puede ser definido también de un modo no inmanente, si lo colocamos en presencia y oposición con otros géneros y discursos de los que selecciona, integra o altera ciertos estilemas o procesos. (2000: 185).

Dado que la adscripción genérica de la arqueoficción está sujeta a cierta controversia, a continuación se acometerá una caracterización general e histórica, planteando distintas premisas a modo de hipótesis para discutir dichas características y su posible adscripción. En una tercera parte definiremos sobre el corpus de obras una propuesta de canon, efectuando en la cuarta su análisis empírico. Finalmente, en una quinta apuntaremos algunas conclusiones.

2. Caracterización y adscripción de la arqueoficción: Hipótesis y discusión

Para empezar a desbrozar la cuestión, podemos recurrir en primer término a la definición que de este género³ da *Wikipedia*:

The lost world is a subgenre of the fantasy or science fiction genres that involves the discovery of an unknown world out of time, place, or both. It

began as a subgenre of the late-Victorian adventure romance and remains popular into the 21st century⁴.

Esta definición es demasiado ambigua, imprecisa y en parte incorrecta. Podemos desglosar conceptualmente su primera parte, hallando un elemento nuclear temático general: todas las obras del género incluyen necesariamente un contraste entre el mundo habitual y familiar, situado en el presente del autor o protagonistas, y otro netamente diferenciado, incluyendo su paso o transición correspondiente. Esto se corresponde con motivos o etapas pertenecientes al *viaje del héroe*⁵, una estructura mítica muy usual descrita por Vogler (2020) y a su vez basada en los trabajos de Campbell (1972), los arquetipos del inconsciente colectivo de C. G. Jung y el análisis funcional de V. Propp. El primero los refiere así:

La mayoría de las historias sacan al héroe del mundo ordinario, consuetudinario y mundano para situarlo en uno especial, nuevo y totalmente ajeno a él o a ella... Finalmente el héroe accede a internarse en la aventura y penetra por primera vez en el mundo especial de la historia. Lo hace como resultado de atravesar el primer umbral, de suerte que acepta todas las consecuencias que puedan derivarse de dicha empresa, problema

³ Se aplica en este trabajo el término *género* a la arqueoficción de un modo puramente convencional y descriptivo, sin entrar en mayores discusiones sobre la pertinencia teórica del mismo. Aparte de las ya mencionadas, un útil examen del tema se encuentra en la conocida obra de Schaeffer (2017). Tampoco presupone a priori una determinada opción respecto a su inclusión o no en una clase de ficción literaria más amplia, sea cual fuere, pues esto será el objeto de la presente investigación.

⁴ [El de los mundos perdidos es un subgénero de los géneros de fantasía o ciencia ficción que implica el descubrimiento de un mundo desconocido fuera del tiempo, lugar, o ambos. Comenzó como un subgénero de la novela de aventuras victoriana tardía y sigue siendo popular en el siglo XXI]. Esta traducción y otras son propias. Si no lo fueran, se indicaría expresamente su origen.

⁵ Tal como se encarga de señalar Vogler, el término *héroe* es convencional, pues hace referencia al personaje central de una historia (hombre o mujer) y por otro lado supone un arquetipo de múltiples funciones en la misma.

o reto manifestado por medio de la llamada a la aventura. (2020: 53, 57).

Pero el análisis temático (sea éste antropológico-psicológico, historiográfico o literario) revela tanto sus virtudes como sus limitaciones. Con un indudable atractivo, el *viaje del héroe* está presente en toda la historia de la literatura desde sus inicios: relatos mitológicos de distintas tradiciones culturales y Viajes al Otro Mundo de ultratumba, cuentos de hadas, libros medievales de caballerías, viajes imaginarios y utopías clásicas, literatura de viajes reales, sátiras, novela de aventuras, novela realista y de costumbres, psicológica y modernista... hasta llegar a los numerosos géneros contemporáneos que participan del mismo, junto a obviamente infinidad de películas. A pesar de su probada universalidad, raigambre y eficacia narrativa, justo por su amplitud este tema o conjunto de motivos solo puede ser un primer rasgo discriminador en la caracterización específica del género que nos ocupa.

La segunda parte de la definición («fuera del tiempo, lugar, o ambos») mantiene su ambigüedad. Proseguir con un enfoque tematista nos abocaría a un catálogo o taxonomía de localizaciones o encuadres geográficos (*geographic settings*) o a una descripción en exceso impresionista, tal como la practican Stableford y Pringle en *The Encyclopedia of Fantasy* (1997)⁶. Lo mismo sucedería si lo definitorio fueran los tópicos

(*topoi*), el tipo de personajes o cualquier otro elemento del discurso. En todo caso, una empresa infructuosa.

Siguiendo a Moreno (2010) y a Robles Moreno (2018: 45), ésta debe abordarse en otra dirección: el análisis de la *forma interior* del género (las constantes propias de su naturaleza) y su expresión textual a partir de procesos retóricos en *rasgos dominantes* (las características compartidas y distintivas), que pueden rastrearse como *marcas genéricas*. Optaremos, así pues, por una definición más consistente y precisa, a modo de primera premisa o hipótesis:

1. «Ficción consistente en la hipótesis del descubrimiento en un lugar disimulado de la Tierra de una civilización del pasado superviviente sin apenas cambios» (Martín Rodríguez, 2019: 62). Manteniendo el tema de un *viaje físico* (material) y la transición, con trasfondo mítico-iniciático, aquí surgen tres nuevas constantes bastante delimitadas. La primera es que el mundo de llegada es un mundo *social*, organizado por entes con inteligencia (humanos, parahumanos u hominizados) que conforman una comunidad avanzada o civilización⁷. La segunda es el rasgo de *historicidad*: es un pasado ficcional perdido que retorna a ojos de los protagonistas. La tercera es que está *oculto*: es arcano o inaccesible, pero no desconocido. La ubicación geográfica concreta no pasa de ser un eventual recurso de ambientación para la historia. El cronotopo básico quedaría pues formado con la tríada del

⁶ La insistencia en el conocimiento científico geográfico/descubrimiento y exploración del mundo terrestre como esencia ontológica del género es característica del ámbito anglófono y del *fandom* en general, repercutiendo también en otros enfoques más eclécticos (Guillaud, 1993). En cambio, aquí es considerado sólo como contingente o fenoménico para la descripción sincrónica del género, aunque sí notable como *uno* de los vectores históricos de su génesis (*vid. infra*).

⁷ No sería un mero agrupamiento. Para la arqueología de la evolución sociocultural, el estadio de la *Civilización* sucedía a los del *Salvajismo* y *Barbarie*, teniendo generalmente algunas de estas características distintivas: ciudades, acumulación de excedente, mayor estratificación social, comercio regular, uso del metal, escritura u otros sistemas simbólicos de registro de información, etc. En una perspectiva más vigente, correspondería a los tipos sociales de *Jefaturas* y *Estado* (Childe, 1965; Renfrew y Bahn, 2008: 201-212).

viaje físico/umbral/hallazgo del pasado oculto (civilizado).

Procede ahora analizar qué tipos de mundos son el de partida y el de llegada. Presuponiendo que el primero sea realista (fenoménico), el de llegada podría igualmente serlo o por el contrario describirse en otros modos: fabuloso o maravilloso, posible racionalmente o fantástico. Esto supone discriminar sus marcas genéricas.

Podemos así avanzar una inicial diferenciación entre dos grandes grupos: los llamados géneros realistas y los géneros no realistas, no miméticos o proyectivos (en adelante GNR). Aplicando los conceptos de *campo referencial externo* (CRE) y *campo referencial interno* (CRI) (realidad extratextual e intratextual, respectivamente) a las *entidades de ficción*⁸ que aparecen en una obra, Robles Moreno plantea un predominio de la no identificación o semejanza $CRE \neq CRI$ en estos últimos y los define así:

Todos estos tipos de literatura tienen en común que contienen, en mayor o menor medida, entidades de ficción que carecen de referente en la realidad comúnmente aceptada, donde esas entidades son consideradas sobrenaturales, imposibles, inexplicables, muy extrañas, de existencia dudosa o no compartida por toda la sociedad, o bien inexistentes en el momento en que se escribe la ficción, aunque presentadas como posibles en otra realidad espacio-temporal y justificadas racionalmente. (2018: 42).

Esta podría ser una segunda premisa o hipótesis, que se formula así:

2. Encuadernamiento de la arqueoficción en el ámbito de los GNR, que abarca tres grandes géneros: de fantasía o de lo maravilloso, fantástico y ciencia ficción o ficción especulativa⁹.

A su vez, se desglosaría en las siguientes opciones:

2a. Fantasía: «Aquella en la que aparecen entidades de ficción sobrenaturales, imposibles o mágicas, que son aceptadas con normalidad por personajes y lectores» (Robles Moreno, 2018: 71).

2b. Fantástico: «Supone la irrupción de lo sobrenatural, imposible e inexplicable en nuestra realidad espacio-temporal, lo que produce un conflicto irresoluble entre esos dos órdenes, y provoca un cuestionamiento, desestabilización o amenaza sobre nuestra seguridad y certezas de lo real» (Robles Moreno, 2018: 200).

2c. Ficción especulativa: «Presenta un mundo posible de forma que este dé la impresión de ser racionalmente verosímil y coherente de acuerdo con los métodos y prácticas de cualquiera de las distintas (seudo) ciencias (formales, naturales, humanas y divinas, sin olvidar la Filosofía y la Filología), de cuyas hipótesis y teorías proceden el postulado o postulados en que se funda intelectualmente el universo conceptual de la obra» (Martín Rodríguez, 2019: 1).

2d. Ciencia ficción (CF): «Ficciones centradas en un *novum* racional de carácter

⁸ Definidas como «cualquier elemento creado por el/la autor/a en su obra: en relación con el campo de los personajes, con el lugar, tiempo o circunstancias donde se desarrolla la acción, hechos y situaciones de la misma. Estas entidades aparecen en el CRI, campo de referencia interno o realidad intratextual» (Robles Moreno, 2018: 40-41).

⁹ Es sabido que los dos últimos términos no son coincidentes en su amplitud, tal como se definen ordinariamente, considerándose aquí la CF como un subconjunto o parte más restringida de lo especulativo. Sí consideramos aquí como equivalentes los dos primeros, a pesar de provenir de diferentes tradiciones teóricas: anglosajona (*fantasy*) y francesa (*merveilleux*).

científico, tecnológico o cósmico (por ejemplo, catástrofes planetarias). El *novum* también puede consistir en la aplicación de una doctrina o ideología determinadas, por lo que abarca las utopías y distopías prospectivas, las anticipaciones políticas o de otro tipo y otros géneros proyectivos no sobrenaturales. La ciencia ficción suele estar ambientada en el futuro, de forma implícita o explícita» (Martín Rodríguez, 2019: 1).

De estas opciones genéricas se descartan dos *a priori*, con justificación. En la (2b), la autora puntualiza que sigue los planteamientos de David Roas, quien concibe lo fantástico «como un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural» (2011: 9). Aun reconociendo que las delimitaciones genéricas pueden ser difusas, en el ámbito crítico no suele hacerse inclusión de la arqueoficción en este género¹⁰, lo cual no impedirá que existan elementos fantásticos (no predominantes) en algunas obras, a contrastar empíricamente.

La segunda exclusión (2d) sin duda tendrá un efecto más polémico. Es moneda corriente en el denominado *fandom* e incluso en cierta crítica despiezar el género para considerar parte (o casi toda) de su narrativa como «precursora» de la CF, «protociencia ficción», «subgénero», etc.¹¹ Dicha

apropiación utiliza conceptos laxos como ser narrativas centradas en la «exploración de lo desconocido o extraño», el tan manido «sentido de maravilla», el «cuestionamiento de la civilización» o puramente temáticos, con la intención subyacente de enaltecer la CF con obras ilustres que le den más empaque¹². Aunque es cierto que un género empírico solo puede analizarse sistemáticamente de modo retrospectivo (Garrido Gallardo, 2015: 4), los anacronismos se saltan todo parámetro sincrónico y diacrónico: el uso engañoso del término *precursor* encubre realmente una anexión de hecho en una suerte de chovinismo imperialista y grosero¹³.

Reiterando lo dicho para lo fantástico, qué duda cabe puedan existir elementos fictocientíficos en algunas obras y se procederá en consecuencia. En todo caso, para definir todo el género sería suficiente la opción (2c) por su mayor amplitud¹⁴. Las opciones conservadas (2a, 2c) son entre sí excluyentes y deben validarse o falsarse empíricamente, aunque en función de los resultados podría apuntarse una última hipótesis:

2e. Resolver no hacer una adscripción categórica o definir el género como formación híbrida. Después de esta larga pero necesaria exposición, resta un último criterio, ya puntualizado en la Introducción: la evolución diacrónica del género y su relación con el

¹⁰ Hay excepciones. Sánchez García considera que «sería más pertinente ubicarlo dentro de la literatura fantástica» (2012: 57).

¹¹ En el campo académico, caso singular sería la monografía de Hall (2008), quien desde la órbita de los *Cultural Studies* lo incorpora en bloque a la *Science fiction*.

¹² Por lo demás muy recurrente para con obras de otros géneros o modos más distantes y distintos (viajes imaginarios, sátiras, utopías clásicas, etc.) u otros más próximos pero igualmente diferentes (el *roman scientifique* verniano).

¹³ Es preciso constatar que ulteriormente motivos similares a los arqueoficticios pasaron a engrosar la CF con *topoi* modernos y propios de la misma: expediciones científico-vernianas, *Space opera*, viajes en el tiempo, ucronías, dimensiones paralelas, xenoficción, investigaciones genéticas, cataclismos, etc.

¹⁴ Martín Rodríguez (2013b) consideró primeramente el género como fictocientífico, pero con posterioridad (2019) y en comunicación personal revisó esa postura.

contexto histórico-cultural de la época. Expongamos una sucinta revisión de estos parámetros, que tendrán su recapitulación en las conclusiones.

Aunque hubo otras obras menores previas, la arqueoficción cristalizó con la gran popularidad y aceptación alcanzada por *King's Solomon Mines* (1885), de Henry Rider Haggard. Esta obra y las siguientes que publicó, algunas de ellos auténticos *best sellers* como *She* (1887), lo encumbraron como famoso autor de novelas de aventuras en la época victoriana tardía, a la altura de Kipling o incluso de un Stevenson. Las novelas arqueoficticias reflejaban en sus inicios aventuras coloniales, teñidas con cierto romanticismo o nostalgia, sobre el descubrimiento y apropiación simbólica de territorios y pueblos que respondían a un pasado histórico ficcional.

Rápidamente generaron una línea temática más matizada y compleja: en el contexto de la crisis espiritual de *fin de siècle*, se conjugan con tendencias misticistas, cierto relativismo cultural e incertidumbres ante la racionalidad y el materialismo. Formarían parte del denominado *Imperial Gothic*, según denominación de Patrick Brantlinger, con obras de autores como Stoker, Conan Doyle y Conrad, aparte de los ya mencionados. Siguiendo a Brantlinger, Sánchez García lo concreta así: «El gótico imperial fusionaría la ideología imperialista, con todas sus connotaciones pragmáticas, económicas y científicas, con el interés por lo oculto que aparece ante el europeo cuando se ve inmerso en territorios desconocidos» (2013: 117).

El género por tanto está muy acotado históricamente, ligado en su génesis y auge a tres factores: la Revolución industrial, la exploración y ocupación colonial por parte de

las grandes potencias, y el proceso imperialista subsiguiente, que culminó en la I Guerra Mundial. A resultas del desarrollo capitalista, el punto más álgido de la expansión colonial se produce en la llamada *Era del imperio* (1875-1914), que finalmente supuso someter «a casi todas las sociedades del mundo a las dinámicas políticas y productivas de Occidente» (Nerín, 2022: 10). En dicha época, según Hobsbawm:

La mayor parte del mundo ajeno a Europa y al continente americano fue dividido formalmente en territorios que quedaron bajo el gobierno formal o bajo el dominio político informal de uno u otro de una serie de estados, fundamentalmente el Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, los Países Bajos, Bélgica, los Estados Unidos y Japón. (2005: 66).

La arqueoficción tuvo su apogeo en el período global de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siguiente, que Clareson circunscribe con mayor precisión: «Especialmente en both Britain and America, during those years between the 1870s and the 1930s, by far the most popular kind of imaginary voyage took the form of the so-called 'lost-race' novel» [sobre todo en Gran Bretaña y los Estados Unidos, en los años comprendidos entre la década de 1870 y la de 1930, el tipo más popular con mucho de viaje imaginario adoptó la forma de la llamada novela de mundos perdidos] (1985: 118)¹⁵.

Su período floreciente supone pues unos setenta años. Lógicamente, fue muy preeminente en las grandes potencias de la época: Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia. Deane reseña una cuantificación notable: «over 200 such stories were published in Britain between 1871 and the First World War, many

¹⁵ Traducción de Mariano Martín Rodríguez.

times the number that had appeared in all the years before» [más de doscientas historias de este tipo se publicaron en Gran Bretaña entre 1871 y la Primera Guerra Mundial, mucho más que el número que había aparecido en todos los años anteriores] (2008: 206). Una *checklist* sobre *Lost Race* editada por Salmonson (solo medianamente fiable, por sus errores de bulto) comprende en torno a mil títulos editados, efectuando una estimación total de cerca de tres mil. En España o Latinoamérica, tuvo gran desarrollo en Chile y Brasil y desigual o menor en otros países, aun con algunos autores y obras notables¹⁶, ya prolongándose al término del período citado y en la década de 1940.

Otras mediaciones son las científico-tecnológicas. El auge de las Sociedades Geográficas y la expansión colonial pilotan la culminación del conocimiento geográfico-cartográfico del globo, en tanto la revolución en los medios de transporte y comunicación populariza el acceso a nuevos espacios históricos, desbordando el antiguo *Grand Tour* europeo: Próximo Oriente y norte de África. Esto y los progresos de las ciencias del pasado son decisivos para el nacimiento del género, al otorgarle una verosimilitud de nuevo cuño (Martín Rodríguez, 2013a: 47), tanto referida al CRE como al CRI. El desarrollo durante la primera mitad del siglo XIX de las ciencias de la geología (con Lyell en 1830), la paleontología/paleoantropología, la biología darwinista (con *El Origen*, 1859) y la arqueología (en

países pioneros como Francia, Gran Bretaña y Prusia), y su progreso vertiginoso en la segunda mitad de este es incontrovertible. Finalmente, también se desarrolla la antropología/etnografía (con E. B. Tylor en 1871 y J. G. Frazer en 1890). Su proyección cultural-literaria y mediática confluye con el imaginario decadentista occidental y su atracción viajera por un pasado exótico vuelto real (la alteridad). Se conformarán así novedosas reelaboraciones literarias (*vid.* apdo. 3.1).

Respecto a esto, Guillaud señala certeramente que

Ya sea que descubramos las ruinas de Nínive, las de Macchu-Pichu, la tumba de Tutankamón, o que desprendamos del suelo los esqueletos de iguanodontes y milodontes, el cráneo del *Pithecanthrope*, observamos la misma fascinación por el pasado... Ya descubramos ruinas (arqueología), esqueletos (paleontología) o «fósiles vivientes» (zoología), vemos que es la ciencia la que se adueña de las manchas blancas en el globo y las áreas oníricas de la imaginación. (1993: 21)¹⁷.

Cristalizado ya el género, irrumpe como identificador del mismo el nuevo término de *Lost World Romance*, a partir de la repercusión cultural-mediática sobrevenida de la obra homónima de Conan Doyle (1912), que también se expandió a textos de divulgación

¹⁶ Mariano Martín Rodríguez ha escrito trabajos pioneros en España sobre este género, centrados preferentemente en el análisis de la producción española, aunque sin descuidar el marco general y su evolución interna.

¹⁷ «Qu'on découvre les ruines de Ninive, celles de Macchu-Pichu, le tombeau de Toutankhamon, ou qu'on dégage du sol les squelettes d'iguanodons et de mylodons, le crâne du «Pithécanthrope», on observe la même fascination pour le passé... Qu'on découvre des ruines (archéologie), des squelettes (paléontologie) ou des «fossiles vivants» (zoologie), on constate que c'est la science qui investit les taches blanches sur le globe et les zones oniriques de l'imaginaire». El autor efectúa una sugerente revisión global del género y otras obras, pero esta queda demasiado lastrada por la mitocrítica, el confuso concepto del *fantastique* francés y la preeminencia exploratorio-cartográfica, relegando los elementos de ruptura genérica y las mediaciones históricas y culturales coetáneas.

arqueológica¹⁸. Los desastres de la guerra, la crisis capitalista social y política de entreguerras y la irrupción del comunismo y del fascismo imprimieron un giro a este género, pues ya no era posible el encuentro épico e ingenuo (o imperialista) con un pasado distante. Aunque en cierta medida también se mantuvo la línea literaria clásica, algunos autores exponen un cronotopo con mayor autoconsciencia. Esta revisión crítica se efectúa en modos utópico o distópico. Junto a otras, la novela *Lost Horizon* (1933) de James Hilton supuso la culminación del primer enfoque.

Después del *impasse* de la Segunda Guerra Mundial, el género entra en franca obsolescencia. *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, según Martín Rodríguez:

representa simbólicamente la disolución del impulso (anti)utópico que había renovado la arqueoficción en una época en que las dudas sobre la civilización europea... se sumó al (re) descubrimiento de la riqueza cultural de los pueblos colonizados y al creciente anticolonialismo tanto en los países capitalistas como en los comunistas, para quitarle cualquier viabilidad a la arqueoficción, cuyo pecado original era un imperialismo que la evolución (anti) utópica del género no había acertado a borrar, dado el hecho de que sus clásicos

constantemente reeditados eran unas pocas novelas victorianas claramente procoloniales. (2013b: 9).

La virtual continuidad temática, como se señaló, sobrepasa este marco genérico, pues ya forma parte de otro: la CF. Con la crisis de la modernidad, aparece alguna reelaboración terminal; el más próximo y mejor representante es *Món Mascle/Mundo Macho (novela salvaje)* (1972/1986), de Terenci Moix, un pastiche posmoderno entreverado con estética sadiana. En su *remix* como cultura de masas, el cine (mediado por libro/*best-seller* o no) absorbe exitosamente hasta la actualidad temas y motivos para reencuadrarlos en otros patrones: aventuras exóticas y arqueológicas, intrigas criptohistóricas, *biopics*, ficciones arqueohistóricas (recreaciones en modo realista o de fantasía), docudramas, etc, propiciando una metamorfosis genérica.

Extraer una premisa de esta panorámica podría suponer una obviedad aplastante y por tanto inútil, pero dado el desconcierto que suele existir no está de más:

3. La arqueoficción es una construcción desarrollada de modo diacrónico, con su propia génesis y clausura, sujeta a mediaciones de índole propiamente literaria, científica, socio-cultural e histórica¹⁹.

¹⁸ Frente al inicial o tradicional de *Lost Race fiction/novel*, *Lost World* tenía un carácter más holístico y posiblemente indicaba un cambio en el modo de recepción lectora del género, ya en su fase de decadencia, como deliberada alternativa al sesgo simplificador del primero. En todo caso, ambos han perdurado socialmente y en la tradición crítica, dependiendo de las preferencias particulares. Su uso diferencial responde a factores de diversa índole (tradición cultural, enfoque académico-filológico, perspectiva ideológica), observándose una mayor incidencia de *Lost Race* en el ámbito anglófono popular, particularmente en los Estados Unidos (sin excluir su etiquetaje con intención crítica o descalificatoria); en Europa continental tiene más éxito la traducción al idioma respectivo de *Lost World* (v.gr. *mundos perdidos*, *mondes perdus*, etc.).

¹⁹ Se excluye de hecho toda deriva ideológica, tan dominante en el ámbito anglófono cuando la teoría postcolonial de los Estudios Culturales se aplica a este género.

3. Corpus de obras: Propuesta de canon y otras obras

Una tentativa de canon siempre tendrá algo de arbitrario y falible, y por tanto queda sujeto a deliberación. Lo que sí se opone es a un supuesto requisito de exhaustividad observacional para formular conclusiones, concepción inductivista estrecha o ingenua (Chalmers, 1990: 12 y ss.) que se deriva del positivismo lógico. Para lo que nos ocupa, las hipótesis se construyen para dar cuenta de los hechos observados, pero no se derivan de ellos sino que son un modo de conjeturas a ser contrastables empíricamente²⁰. Ya se habrá adivinado que este método, llamado *hipotético-deductivo*, es el que se sigue aquí.

Para efectuar la selección de obras se ha acudido a distintas fuentes accesibles, que se ha pretendido sean plurales y suficientes (siete en total). Como medios generalistas del campo se consultaron: *Wikipedia*, *The Encyclopedia of Fantasy* (1997), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy* (2005). Respecto a trabajos específicos: Vázquez de Parga (1983: 156-170), Deane (2008), Sánchez García (2012) y otros que figuran en la bibliografía (véase el apéndice).

Aunque no fuera un criterio decisivo de exclusión, se ponderó la frecuencia de las referencias concordantes, para extraer un repertorio mínimo ordinariamente aceptado de 12 obras. Dichas frecuencias varían desde un alto grado de aceptación, con el 86 % (*King Solomon's Mines*, *She*, *Caspak/Caprona*) a otros muy bajos, con el 29 % («The Man Who Would Be King») o el 14 % (*Los pasos perdidos*). Los

criterios concluyentes para la selección del corpus son los de mayor representatividad (tipicidad), significación, delimitación histórica, difusión y recepción lectora; ninguno presupone en sí una valoración de la calidad literaria, aunque se ha tendido a que las obras sean sus principales exponentes.

Se desglosa en tres apartados, el primero y tercero solo informativos. Las obras se ordenan cronológicamente, según año de su edición original (en revista y/o en libro, en su caso).

3.1. Antecedentes, préstamos y otras exclusiones del género o del canon

Antecedentes no significa aquí «obras precursoras», ni mucho menos involucran la producción global de un autor en un género determinado; simplemente expresa que determinados elementos temáticos o del discurso de una obra pueden transferirse, repercutir o influir en la formación de una configuración genérica posterior, pero sin formar parte aquella obra de ésta. Es evidente que todo género tiene unas fronteras permeables y nada nace *ex nihilo* en la literatura, sino que incorpora toda una tradición previa. Pero la eclosión de una forma literaria novedosa supone también una fractura o divergencia con las precedentes o paralelas, por lo que no es reductible aquella a estas (o viceversa).

Como antecedentes del género nos limitamos aquí al campo más usual de los GNR, teniendo en cuenta que igualmente fueron determinantes para su configuración los préstamos procedentes de la novela colonial (especialmente victoriana y francesa), la literatura de viajes y exploraciones²¹ y la novela

²⁰ Sin ir más lejos, ya Todorov (1972: 10-11) preconizó este enfoque epistemológico al abordar el género fantástico (aunque utilizándolo a su modo).

²¹ La trayectoria de la novela de aventuras colonial(ista) ha sido muy dilatada y copiosa hasta la crisis del imperialismo (Karl May, Pierre Loti, Conrad, Kipling, John Buchan, A. E. W. Mason con *The Four Feathers*, Percival Wren con la trilogía *Beau geste*, etc). Siguiendo a González-Rivera (2021: 174-208) y otros autores, la literatura europea decimonónica de viajes

o fantasía históricas. Respecto a esta última, en el *fin de siècle* decadentista la corriente cultural occidental designada (junto con otros términos equivalentes²²) en nuestra actual crítica como *Modernismo* desplaza su interés en la recreación literaria del pasado desde la usual novela de aventuras históricas centrada en el Medioevo, antigüedad clásica o premodernidad a la ficción (o fantasía) histórica con temas más exóticos, místéricos o arcaicos (en Egipto, Oriente, prehistoria, etc), o con una revisión grecolatina fabulosa o dionisiaca: por ejemplo, autores como Richard Garnett, Rubén Darío, el mismo Haggard, Marcel Schwob, Oscar Wilde (*Salomé*, 1891), Arthur Conan Doyle, Rosny aîné, Pierre Louÿs, Vicente Blasco Ibáñez (*Sónnica la cortesana*, 1901) o Bram Stoker, además de los notables precedentes de Prosper Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1837), Théophile Gautier (*Le Roman de la momie*, 1858) y Gustave Flaubert (*Salammbô*, 1862). Para una mayor información sobre novela histórica, es obra de referencia la de García Gual (2013); sobre el Fin de Siglo/Modernismo la bibliografía es sobremanera extensa²³.

En los siguientes casos se registra en las fuentes una inferior o mínima referencia (nula en un caso), pero lo decisivo es la concurrencia de dichos datos con los supuestos teóricos sobre lo que es (y no es) un género, expresados arriba en la introducción. Se justifica su exclusión del género porque la gran mayoría queda fuera

claramente de su marco histórico y no son representativos del mismo, aunque pueden instigar algunos variados elementos retóricos: el interior terrestre, el imaginario polar, el explorador de lugares incógnitos, dimensiones paralelas maravillosas, lo maravilloso-mistérico, la regresión evolutivo-darwinista, elementos utópicos. Se relacionan seis obras y/o autores y efectuaremos sendos comentarios, para detenernos más en el análisis de los dos últimos:

Cap. Adam Seaborn (pseud. atrib. de John Cleves Symmes Jr.). *Symzonia, A Voyage of Discovery* (1820)

Edgar Allan Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1837/1838)

Fitz-James O'Brien. *The diamond lens* (1858). *What was it?* (1859) (relatos) Recopilación en *The Poems and Stories of Fitz James O'Brien* (1881)

George Sand (pseud. de Aurore Dupin de Dudevant). *Laura. Voyage dans le cristal* (1864) (novela corta)

Jules Verne. *Voyage au centre de la Terre* (1864). *Le sphinx des glaces* (1897). *Le village aérien* (o *La grande forêt*, 1901).

Edward Bulwer-Lytton. *The Coming Race* (1871)

Novela de tesis, considerada como la «primera novela utópica americana», *Symzonia* desarrolla la disparatada teoría de

reales se centra especialmente en la búsqueda fascinante y romántica (o colonial) de lo exótico en dos grandes escenarios: exploración de África y viaje a Oriente; éste último con unos autores y repercusión superlativos: Conde de Volney, Chateaubriand, Lord Byron (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-18), Alphonse de Lamartine, Prosper Mérimée, Alexander W. Kinglake (*Eöthen*, 1844), Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, el *best-seller* viajero/arqueológico sobre Nínive de Austen H. Layard (1852), R. F. Burton, Edmond About, Robert Louis Stevenson, etc. La experiencia orientalista se da por concluida en 1869, con la apertura del canal de Suez. En cuanto a la narrativa de ficción, el amplio elenco que va de Charles Dickens a Jack London pasando por Herman Melville tiene su epítome en Jules Verne: la creación de un género nuevo (*voyages extraordinaires*) expresa el auge y decadencia de la narración divulgativo-geográfica y maquinista de la época.

²² Como los genéricos *Fin de siglo* y *Art Nouveau*, y los más específicos de *Simbolismo* o *Impresionismo*.

²³ Puede mencionarse la obra crítica de Mario Praz, H. Hinterhäuser, Gutiérrez Girardot, Lily Litvak o D. Romero López.

la Tierra Hueca propagada por el capitán de infantería estadounidense John Cleves Symmes Jr.²⁴, que tuvo su campaña de popularidad en este país. Condicionado el texto por dicho propósito, es una mezcla de relato de navegación, operación mercantil con subtexto nacionalista de enriquecimiento con recursos varios y descripción del país interior utópico, que por su superficialidad no supera estereotipos idílico-jeffersonianos y es un epígono de modelos previos. Su trama es simple, sin diálogos y adolece de un pobre dibujo de caracteres estáticos. Esta escueta utopía tuvo una mínima repercusión; presenta algunos motivos y temas²⁵ utilizables en modo arqueoficticio (p. ej. deseo de riqueza, posesión con la bandera, franquear la barrera de hielo, civilización desconocida, descripción del nuevo mundo, retorno, etc.), pero la organización temática global responde a su propio género y está sujeta a su contexto histórico-literario.

La única novela de Poe tuvo una discreta acogida inicial, pero fue crecientemente rehabilitada por poetas surrealistas, escritores y aficionados, captando un mayor interés de la crítica. En su parte final, introduce el enigma de la Antártida y el supuesto canal marino o mar interior, con la travesía exploradora de la goleta *Jane Guy*, de Liverpool. Aparecen territorios ominosos, una isla con indígenas hostiles (*Tsalal*), mares lechosos y tórridos con fenómenos de índole sobrenatural, hasta llegar a su abrupto y enigmático final.

Los relatos del estadounidense O'Brien suelen enmarcarse en la literatura fantástica y de terror, como discípulo de Poe y antecedente de A. Bierce (Lovecraft *dixit*), e incluso se juzgan precursores de la CF; sin embargo, se inscriben más bien en la tradición de lo maravilloso feérico de raíz céltica. No están exentos de situaciones inquietantes o macabras, pero los elementos sobrenaturales son asumidos por el protagonista y no provocan en el lector un efecto fantástico o paradójica gnoseológica. No tienen ni una mera aproximación al cronotopo arqueoficticio, si bien suponen el descubrimiento de dimensiones paralelas a la realidad empírica (en una gota de agua) y/o de personajes sobrenaturales (sílfi de microscópica, entidad invisible). Son un brillante exponente de la apertura ficcional a lo sobrenatural (entreverada con motivos espiritistas u ocultistas) propia de la época, que tendría larga trayectoria literaria posterior.

George Sand publica *Laura* algo antes que Verne escriba el *Voyage* y tuvo recepción minoritaria, siendo olvidada al cambio de siglo hasta su reedición de 1977 y posteriores traducciones y ediciones críticas. La crítica ha reparado en los paralelismos entre ambas obras como un fenómeno de intertextualidad, aunque tienen muy diferentes enfoques²⁶. *Laura* es un relato iniciático y romántico de carácter onírico, fusionado con el interés científico (mineralogía), que incluye una expedición al Polo Norte por un mar libre, el abismo y una posterior explicación racional. K. Creelius lo

²⁴ Supone una Tierra con varias esferas internas huecas concéntricas separadas, cada una con sus aberturas boreal y austral, con atmósfera, y habitables en sus lados convexo y cóncavo. A la primera esfera interior se podría acceder franqueando una barrera de hielo e intenso frío, hasta llegar a su abertura.

²⁵ Siguiendo a Tomachevski (1982: 185-188), en la *fábula* o historia, los *motivos* son las unidades temáticas no descomponibles, las divisiones más reducidas del material verbal; éstos se agrupan en *temas*, unidades más amplias en las que se descompone una obra.

²⁶ Ambas analizadas y comparadas en un brillante trabajo por Martínez de Pisón (2018). Aquí la relación intertextual sería de *confluencia* y no de *influencia significativa* (dependencia genética). Se tienen como reales precedentes inmediatos del *Voyage* verniano el viaje imaginario de Jacques Saint-Albin (pseud.) *Voyage au centre de la Terre* (1821) y la parte final de la singular novela de A. Dumas (padre) *Isaac Laquedem ou, Le Roman du juif errant* (1852-53).

encuadra en la categoría de lo *fantástico-extraño* de Todorov.

Respecto a *Voyage au centre de la Terre*, a pesar de tener una respetable frecuencia en las referencias (43 %) y un encuadramiento con gran inercia, esta obra se cita pero se excluye por varias razones. Primero, porque se enmarca en una clase bien diferente: el *Roman scientifique* decimonónico de estirpe verniana, esencialmente didáctico, que relata aventuras con un ánimo de divulgación científica y singularmente geográfica²⁷. Al *Voyage* se la ha considerado la «novela de la geología» (de su tiempo). Segundo, el enfoque colonial es inexistente. Tercero, siguiendo la estela de las teorías de Athanasius Kircher (*Mundus subterraneus*, 1665), de *Symzonia*, la narrativa de Poe (*A Descent into the Maelström*, *Pym*) y otras, su gran éxito reaviva el tema narrativo de la *Tierra Hueca*, con apertura polar o por otros lugares de la corteza. La misma influenciará a obras posteriores: la fictocientífica de Charles Derennes *Le Peuple du pôle* (1907), *The Smoky God* (1908) y especialmente la serie *Pellucidar* (1914/1963), éstas dos últimas ya inscritas plenamente en el universo de la Arqueoficción. Cuarto, el tópico del *Descensus ad Inferos* o *Katabasis* se renueva aquí con la visión laica de la geología y paleontología, para proponer una inmersión en los rastros de otras eras y períodos, muchas veces vivos: estratos, placodermos del Devónico, ictiosaurio y plesiosaurio mesozoicos, restos humanos fosilizados, flora primigenia y mastodontes con un homínido gigantesco que los pastorea. Es una exposición o regresión a un pasado naturalista redivivo, pero en modo alguno social-civilizatorio: no participa de un cronotopo arqueoficticio aún por formar, pero su inmensa repercusión

aportará tempranamente un motivo que influenciará a obras posteriores como *The Lost World* (1912).

Lector atento y admirador de Poe, al final de su carrera Jules Verne continúa el *Pym* con su novela *Le Sphinx des glaces*, dándole una resolución racionalista y hasta cierto punto desencantadora. Comparativamente y ante un mismo tema a abordar, es interesante apreciar la divergencia entre los enfoques fantástico terrorífico y realista positivo, sin querer ninguno coronar con el encuentro el cronotopo arqueoficticio. Bastante menos famosa, *Le village aérien* es una tardía novela de tema colonial, ambientada en el área de expansión de la futura África Ecuatorial Francesa (actual República Centroafricana) y no exenta de sesgos racistas y condescendientes propios de los tiempos. Aquí se aproxima tangencialmente al cronotopo: hay un encuentro entre exploradores europeos y una colonia arborícola de hombres-mono, con un «rey» germano demente (no una civilización *per se*, más bien una cultura homínida), que sirve para encauzar el tema del evolucionismo y el pseudoproblema del «eslabón perdido» (candente en esa época).

Bulwer-Lytton fue un aristócrata inglés de ideología conservadora y procolonial; político victoriano, escritor prolífico, polémico y muy popular en su época, tuvo una obra muy heterogénea (novela histórica, detectivesca, realista de costumbres, teatro, fantástica) relativamente relegada después a un discreto olvido y solo reevaluada por la crítica en las últimas décadas. Conocedor de cabalistas y corrientes esotéricas como los rosacruces, algunas de sus obras inspiraron a movimientos ocultistas como la Sociedad Teosófica de Helena Blavatsky (1875) o la *Hermetic Order*

²⁷ Según la crítica verniana más solvente, claramente distinta de la *ficción científica* wellsiana (*Scientific romance*) y de la CF, todo lo más precede a esta última.

of the Golden Dawn²⁸. Su obra *The Coming Race* ha sido encuadrada de modo variopinto como *science fiction* (Pringle, 1997), fantasía distópica, utopía, sátira social o la tan trillada «precursora» de CF.

Ante todo (y como ya se reiteró aquí de distintos modos), se debe precisar que un tópico como el de la Tierra Hueca (tan normalizado en 1871) solo puede ser considerado marca genérica de la arqueoficción si está vinculado a un cronotopo específico: en términos retóricos, si ese recurso de la *inventio* de un texto explica *per se* una *intelectio* determinada. Como se habrá ya colegido, la respuesta es negativa. En *The Coming Race* hay otros aspectos temáticos y de la trama que la definen. La obra presenta el hallazgo por un estadounidense de la existencia de civilizaciones subterráneas, formadas por otras «razas» humanas (los *Ana*) desde tiempos geológicos; se centra en una muy superior a las restantes y a la supraterrrestre (los *Vril-ya*), organizada en comunidades con un alto desarrollo tecnológico, socio-cultural, espiritual y mental, y basada en el poder omnímodo de la energía Vril (creativa y destructiva) que administran con fría sabiduría.

El mundo de llegada se justifica racionalmente en modo fictocientífico, sin elementos mágicos sobrenaturales. Por otro lado, no se caricaturiza el mundo de partida (fenoménico) en forma de sátira. La actitud moral del narrador protagonista ante los

Vril-ya es positiva o neutral, no exenta de fascinación y sobrecogimiento ante esos seres inefables y respetuosos; incluso de temor ante especímenes de dicha raza maduros y perfectos, como la mujer *Yi*. La comunidad Vril-ya se presenta como negación o inversión²⁹ respecto a las «tribus bárbaras» subterráneas y las supraterrrestres (ambas equiparables), en un estado de suprema felicidad y transcendencia estoica; por ello no es una distopía³⁰. Podría considerarse una ficción científica lindante con la arqueoficción, aunque no haya tema colonial ni el mundo de llegada sea uno histórico propio, pero a nuestro juicio se sitúa en otra tradición genérica especulativa: la Utopía.

Distante ideológica y literariamente de las utopías que predominarán en los 80 y 90 del siglo XIX³¹, y atractiva por su singularidad y cuidada prosa, el texto se inscribe más bien en la órbita de las Utopías clásicas, una forma ya arcaica para la época. Esta utopía ficcional efectúa en más de la mitad de su extensión la sistemática descripción (estrictamente o insertando diálogo expositivo) de todos los aspectos de una comunidad Vril-ya: una visión idílica como sociedad y estado ideales o perfectos, con una «autocracia benevolente» como sistema de gobierno (frente a la democracia liberal occidental/gobierno de la mayoría, tildada despectivamente como *Kum-Posh* y que degenera al caos del *Glek-Nas*). Se evita el fantasma del maquinismo con una

²⁸ Fundada en Londres en 1888, formaron parte de ella intelectuales como Aleister Crowley (prontamente expulsado) y célebres escritores (Arthur Machen, William Butler Yeats, Algernon Blackwood, Gustav Meyrink y posiblemente Sax Rohmer). Bram Stoker, Conan Doyle y Rider Haggard tuvieron vínculos con la misma o con otros movimientos ocultistas.

²⁹ Además de la riqueza y la ambición/fama, la más llamativa inversión es la del género y el cortejo, sin visos de dominación, pero con sutiles toques misóginos.

³⁰ La primera distopía en inglés, moderna por definición y muy distinta de la sátira swiftiana o de la cínica-quijotesca de *Erewhon* (Northrop Frye), puede situarse en la producción wellsiana: parcialmente en *The Time Machine* (1895) e integral en *When the Sleeper Wakes* (1899).

³¹ Que fueron *progresivas* (Edward Bellamy, Theodor Hertzka) o *regresivas* (William Henry Hudson, William Morris), llamadas respectivamente *de reconstrucción* o *de escape* por Lewis Mumford (2013).

original solución espiritualista (Vril y religión) que lo acerca a las utopías renacentistas, pero su mesura evita tanto el igualitarismo como la fractura social (no hay clase obrera). Ya al final la trama retoma progresivamente su forma narrativa, al introducir el tema del *amor imposible* y los lances amorosos frustrados de Yi respecto al estadounidense (cambio de estado en los personajes). Esto provoca el desenlace y retorno de éste, al mostrarse la incompatibilidad vital e inexorable entre ambas razas, pues es contrario al *Aglauran* (bien común) el matrimonio interracial, so pena de la destrucción del ser inferior.

No se incluyen en el género las obras de Clark Ashton Smith, encuadrables más bien en el terror fantástico de tipo cósmico. Otras obras arqueoficticias e inscritas en el período tuvieron relativa difusión en su tiempo, mas detentan muy baja frecuencia en las referencias (ninguna supera el 29 %) y pueden considerarse obras menores, habiendo otras más representativas. No se incorporan al canon, pero se citan:

J.-H. Rosny aîné. *Les Profondeurs de Kyamo* (1891/1896). *Nymphée* (1893/1909). *L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle* (1922/1923).

Frank Aubrey (pseud. de Francis Henry Atkins). *The Devil-Tree of El Dorado: A Romance of British Guiana* (1896). *A Queen of Atlantis: A Romance of the Caribbean Sea* (1898).

Willis George Emerson. *The Smoky God or, A voyage to the Inner World* (1908) (novela corta).

Gaston Leroux. *L'Épouse du soleil* (1912/1913).

Camille Audigier. *La Révolte des volcans* (1935/2016) [Modo distópico]

Noëlle Roger (pseud. de Hélène Pittard). *La Vallée perdue* (1939) [Modo utópico]

Tampoco pertenecerán al canon las escasas obras posteriores al gran período de la Arqueoficción que pudieran aproximarse al género, por lo general de epígonos. Fruto de la larga sombra que proyecta el género, las relecturas en forma de pastiche o recreación postmoderna tienen un mayor interés y pueden citarse dos. El superventas en clave de *techno-thriller Congo* (1980), de Michael Crichton³². Y la ya aludida de Terenci Moix, *Món Masclé/Mundo Macho* (1972/1986).

En esta singular obra, un hastiado cantante estrella del pop fugado de una clínica en Ginebra retorna a la ciudad de Minia (Egipto). Allí rememora alucinado ante un profesor amigo (entrecruzándolo con monólogos interiores y *flashbacks*) cómo fue raptado y trasladado a un reino oculto (*Mundo Macho*), donde se transforma en *Nbj'nepu-ra*, el Co-Divino, a través de sus fascinantes ritos de la crueldad. Esta civilización de un titanismo hiperbólico, teocrática y totalitaria (y sin embargo feliz en su despotismo y correlativa sumisión) está circunscrita solo a hombres y es

³² Aunque *Jurassic Park* (1990) y su secuela *The Lost World* (1995) también son *techno-thrillers* del mismo autor, esa es en realidad su única similitud, pues por sus supuestos temáticos no son arqueoficción, a diferencia de *Congo*. Éste es un reconocido pastiche ficción científico de reescritura arqueoficticia, homenaje a *King Solomon's Mines* de Rider Haggard y a obras similares con el mismo cronotopo, al incorporar numerosos temas/tópicos análogos y extraídos de éstos. En cambio, la *saga jurásica* no participa de aquel: los entornos descritos son instalaciones artificiales fabricadas por hombres coetáneos (empresa InGen) para fines comerciales; los dinosaurios allí ubicados no son naturales, sino creaciones artificiales de dicha empresa mediante la tecnología de la manipulación genética (tema propio de la CF); no hay hallazgo de un mundo con carácter social-civilizador (solo naturalista como mucho) ni anclaje en historicidad propia, etc. Sus semejanzas son superficiales, al igual que el título de la secuela (una mera operación de *marketing*).

enigmática, brutal, caníbal eugenésica, bizarra y *kitsch*; al protagonista le procura la iniciación y ascenso a una Vida Nueva, en la religión y la ley de *Cobra*: la fuerza del Mal que creó el Universo y que supone la inversión del Bien que gobierna en el país de la Nada, que es el sueño y odia al Hombre. El Imperio de Mundo Macho resume de modo paradójico toda la historia estético-cultural occidental, fusionando refinamiento y barbarie, en perpetua guerra santa y apoteósica contra los «territorios herejes» (feminizados y democráticos). Su religión maniquea enseña que el Co-Divino marcha en invierno hacia la Nada para recuperar el Sol, de donde siempre es rescatado para restituir la primavera en Mundo Macho y engendrar en la «Bestia Llamada Hembra», en un ciclo mítico sin fin. El cantante espera ansioso regresar a este espacio sin tiempo.

3.2. Propuesta de canon

Se incluyen algunas que tienen argumento ubicado en la *Tierra Hueca*, si participan de tipicidad genérica.

Un único caso en castellano se incluye (Carpentier), debido a su gran significación. Se acompaña acotación del *modo* utópico/distópico, en caso de existir.

1) Henry Rider Haggard. *King Solomon's Mines* (London: Cassell & Co, 1885)

2) Henry Rider Haggard. *She. A History of Adventure* (*The Graphic*, 1886/87) (London: Longmans, Green & Co, 1887)

3) Rudyard Kipling. *The Man Who Would Be King* (Recop. en *The Phantom Rickshaw & other Eerie Tales*, Allahabad: Messrs. A.H. Wheeler & Co, 1888) (relato)

4) Henry Rider Haggard. *Ayesha, The Return of She* (*Windsor Magazine*, 1904/05) (London: Ward, Lock & Co, 1905)

5) Arthur Conan Doyle. *The Lost World* (*The Strand Magazine*, 1912) (London: Hodder & Stoughton, 1912)

6) Edgar Rice Burroughs. Serie de *Pellucidar* (6 novelas, 1914/1944, más obra póstuma en 1963): *At the Earth's Core* (*All-Story Weekly*, 1914) (Chicago: McClurg, 1922), *Pellucidar* (*All-Story Cavalier*, 1915) (Chicago: McClurg, 1923), *Tanar of Pellucidar* (*Blue Book Magazine*, 1929) (New York: Metropolitan, 1930) y siguientes.

7) Abraham Merritt. *The Moon Pool* (*All-Story Weekly*, 1918) (novela corta). Secuela: *The Conquest of the Moon Pool* (*All-Story Weekly*, 1919) (ambas en libro, New York: Putnam, 1919; con versiones posteriores)

8) Edgar Rice Burroughs. Serie de *Caspak/Caprona*: *The Land That Time Forgot*, *The People That Time Forgot*, *Out of the Time's Abyss* (3 novelas cortas, *Blue Book Magazine*, 1918) (trilogía, Chicago: McClurg, 1924)

9) Pierre Benoît. *L'Atlantide* (*Revue de Paris*, 1918) (Paris: Albin Michel, 1919)

10) James Hilton. *Lost Horizon* (London: Macmillan, 1933) [Modo utópico]

11) Joseph O'Neill. *Land under England* (London: Gollancz, 1935) [Modo distópico]

12) Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos* (México: EDIAPSA, 1953) [Modo utópico]

3.3. Obras en castellano

Aquí se incluye principalmente una selección de obras españolas e hispanoamericanas relevantes en el género, situadas al término de su período principal (década de 1930 y años siguientes), todas mencionadas o estudiadas sistemáticamente en los trabajos de Martín Rodríguez. Se acompaña acotación del modo empleado.

Manuel Rojas Sepúlveda. *La ciudad de los Césares* (1928/1936) [Modo utópico]

José María Salaverría. *En la caverna encantada* (1929) (relato). Recopilación con modificaciones en *El libro de las narraciones* (1936) [Modo distópico]

Jesús de Aragón. *La ciudad sepultada* (1929) [colonialista]

Luis Antonio de Vega. *Los que no descienden de Eva* (1941) [Modo utópico]

Enrique Guzmán Prado (pseud. de José Mallorquí). *El Valle del Olvido* (1942) [Modo utópico]

Ricardo Baroja. *El Dorado* (1942) [Modo distópico]

4. Análisis empírico de las obras del canon

Los objetivos que se pretenden con el análisis textual son los siguientes:

El examen de los temas/motivos y elementos de la trama que aparecen en cada obra, de cara a la validación o falsación de las premisas enunciadas previamente: cronotopo básico (1), tipo de género (2a, 2c, 2e), variable diacrónica y de mediaciones (3). Esto supone identificar su ubicación espaciotemporal, el tipo de entidades de ficción que aparecen y cuáles son dominantes (realistas o miméticas, maravillosas, fictocientíficas, fantásticas), y el efecto producido en personajes y lector.

Detenerse también en algunos elementos del discurso narrativo que pudieran ser relevantes o interesantes en la obra, a fin de ofrecer una visión general de la misma. Estarán referidos por ejemplo a: tipo de narrador (homodiegético/heterodiegético y sus variedades), focalización, tipo de personajes (configuración, desarrollo, complejidad), diálogos, estructura espaciotemporal de la trama, etc.

Los resultados del análisis se restringen a lo esencial, presentados de modo escueto y sucinto y en forma esquemática. También los datos historiográficos se limitan a lo más destacado para situar la obra en la evolución diacrónica del género. Dado que son obras muy conocidas y accesibles, no se incluye una sinopsis completa de sus argumentos o historias, solo lo relevante para aquellos objetivos. Para una mayor información pueden consultarse algunos estudios incluidos en la Bibliografía secundaria³³ o acceder a aquélla por Internet. No se mencionan las adaptaciones o reelaboraciones a otros medios (cine, cómic), en varios casos numerosas (1, 5, 9), muy difundidas (2, 4, 6, 8) o importantes (3, 10)³⁴, pues esto nos llevaría a un terreno demasiado amplio. Obras como las de Haggard, Kipling, Carpentier, Burroughs o Merritt han sido objeto de mayor o menor atención crítica, pero al ser éste un análisis restringido quedará exento de citas o referencias académicas, que se limitarán a las del propio texto. También se prescinde en general de valoraciones estéticas globales.

Se recoge aquí una selección de los análisis efectuados, por razones de pura economía de extensión, pues su edición completa resultaría desmesurada al rebasar ampliamente los límites fijados en las Normas de publicación. Incluimos pues los análisis de siete obras (1, 3, 5, 7, 8, 9, 11), evitando también la repetición de autores.

1) Henry Rider Haggard. *King Solomon's Mines* (1885)

Primera novela de ficción de aventuras inglesa situada en África; enmarcada en la llamada *carrera por África*, que se extiende, después de su previa exploración, desde 1880

³³ Particularmente, Vázquez de Parga (1983), Guillaud (1993), Deane (2008), Sánchez García (2012 y 2013) y Martín Rodríguez (2013a y 2013b).

³⁴ La numeración 1-12 entre paréntesis corresponde a las obras de la relación ordenada del canon (apdo. 3.2), a modo de casos más representativos, pero sin pretensiones de exhaustividad.

a 1900: reparto, conquista y anexión de los territorios africanos por las potencias coloniales europeas (Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, Italia, etc).

Su éxito configura el modelo clásico de la novela de aventuras y expone la atracción por un nuevo y fascinante mundo, extraño, primigenio y hostil: es la celebrada «tentación africana».

La trama supone una larga travesía inicial de 2.000 kms.: desde Durban, en la provincia entonces británica de Natal (este de la actual Sudáfrica), hasta el NW de Mashukulumbwe y Sitanda (en el Protectorado británico de Rhodesia del noroeste de su época, actual Zambia), atravesando varios países (Transvaal y actuales Botswana y Zimbabue), todos con enclaves verídicos. Trata sobre una exploración en búsqueda de un inglés desaparecido y de las míticas minas (de diamantes) del Rey Salomón. El umbral o divisoria, mimético, se configura en la travesía a partir de Sitanda: recorrido de un desierto de 200 kms. y franqueo de las Montañas de Solimán por la cumbre izquierda de los Senos de Saba (pp. 81-118), hasta alcanzar la Calzada de Salomón.

El mundo de llegada (Kukuanalandia) está oculto y preservado, con vago pasado histórico de hacía ocho siglos, presentando suficientes rasgos como civilización: cultura tribal negra, reino con organización político-militar y forja de hierro; enorme ciudad muy populosa (Lu) con diseño urbanista, empalizada y foso, río con puentes. Se incluye el tópico simbolista de *ruinas arqueológicas*, de una civilización inmemorial que extraía diamantes y almacenaba marfil y monedas de oro, presumiblemente egipcia/hebraica: Calzada, relieves, tres estatuas de dioses semitas (fenicio, moabita y amonita) referenciados en la Biblia (Los Silenciosos), galerías y esculturas de hacía tres mil años, cámaras de la muerte (con momias petrificadas) y del tesoro.

El mundo de partida es plenamente realista, en relación de identidad (exactitud) con el CRE. En el de llegada es dominante el modo realista, en relación de semejanza. Ambos se apoyan en numerosos detalles geográficos, cinegéticos, etnográficos y del ecosistema. La única entidad maravillosa nítida es el propio sistema legendario de las Minas; la supuesta longevidad sobrenatural de la viejísima Gagula (pp. 163-64, 272, 274-75) se resuelve al fin como logrado recurso de autor y personaje para acentuar su carácter siniestro e insidioso, mas son fehacientes sus poderes de clarividencia.

Narrador homodiegético y focalización interna: memorias narradas en primera persona por el protagonista (Allan Quatermain), *alter ego* del escritor, prototipo del aventurero (cazador, comerciante, exsoldado y minero) y origen de una larga saga ficcional. Personaje aceptablemente complejo, reflexivo y algo fatalista.

El trato y retrato de los nativos negros (cafres, zulúes, kukuanas) dados por el narrador u otros protagonistas no superan previsibles estereotipos racistas (apelativos insultantes, manipulación, conductas «salvajes» y supersticiosas, caricaturización), compensado en parte para aquéllos últimos con el enaltecimiento de su belicosidad y sentido del honor/deber. Solo algunos casos de secundarios aparecen más matizados (Umbopa/Ignosi, Gagula, Fulata), sirviendo esencialmente para dar mayor relieve a la trama.

Estructura temporal lineal del relato. Fluidez narrativa, gráfica en escenas bélicas. Lenguaje solemne o elocuente en diálogos con kukuanas. Temas con rasgos macabros, pródigo en violencia, exaltación de valentía guerrera y desmesura en escenas bélicas, valoración estética del paisaje.

Fluctuación temática entre propósitos civilizadores, extracción de riqueza y regeneración simbólica.

3) Rudyard Kipling. *The Man Who Would Be King* (1888)

Relato escrito tempranamente, muy reconocido por crítica y público, de un autor con una inmensa popularidad en su época. Escritor de ficción ambientada en la India colonial (el *Raj* británico).

El viaje principal narrado discurre desde el norte del Raj (región de Peshawar, actual Pakistán) hasta la entrada en Afganistán y su conclusión en la región del Kafiristán afgano, en la vertiente meridional de la cordillera del Hindu Kush (al noreste del país, actual Nuristán). Es una zona aislada y recóndita, no dominada por potencia colonial y escasamente explorada y cartografiada en la época. Habitada por tribus no musulmanas (hasta 1895), de raza blanca y supuestamente descendientes de colonos de Alejandro Magno; con poblados, templos y casta sacerdotal con ritos masónicos. El umbral es el paso montañoso o frontera entre Afganistán y Kafiristán.

Ambos mundos y el umbral son plenamente realistas, apoyados en un previo estudio cartográfico de los personajes y descripción de ambientes, personajes y sucesos. El de llegada se presenta deliberadamente vago, con topónimos no verídicos.

Variación del narrador homodiegético: el periodista como testigo de sucesos previos (pp. 49-73) y desenlace (pp. 100-104); tras una elipsis de dos años, *racconto* elegíaco de un protagonista (P. Carnehan), ya tullido y desquiciado, con mezcla de primera/tercera persona y prolepsis (pp. 73-100). En cada caso se insertan diálogos directos.

Protagonistas: dos exsoldados ingleses (D. Dravot y P. Carnehan), con retratos relevantes y complejos.

Temas: picaresca y ambición, compañerismo, épica de conquista, creación de imperio y conversión a lo inglés, desvarío del poder, fracaso prometeico y ruina.

5) Arthur Conan Doyle. *The Lost World* (1912)

Primera narración de la serie del Prof. Challenger, tipo *ficción científica* de estirpe wellsiana. Exponente de la tendencia racionalista de lo plausible propia del autor, que entronca con el modo especulativo, aunque también cultivara la novela histórica, el relato de terror y la apología del colonialismo y espiritismo.

Misión científica inglesa de verificación de existencia de animales extinguidos (dinosaurios y otros) en una meseta sudamericana. Viaje desde Southampton a Pará (Brasil), ascenso del Amazonas hasta Manaos y ascenso noroccidental por afluentes rebasando una aldea india y rápidos, en diferentes medios (transatlántico, vapor, lancha de vapor, canoas). Umbral o portal: durante trece días, con telón de juncos imperceptible [la «entrada particular al reino de lo desconocido» (p. 98)], río atunelado con vegetación, largas pendientes, llanuras y lomas hasta llegar a la meseta, con eficaz progresión narrativa y abundante descripción biogeográfica (pp. 98-105).

El mundo de llegada (Tierra de Maple White) está incomunicado. Descripción y aventuras con seres vivos del pasado: dinosaurios del Mesozoico, pterosaurios, plesiosaurios, ictiosaurios, etc, que evolucionarían a grandes vertebrados superiores también extintos y coexistentes. Interacción con dos culturas homínidas, con origen externo y descripción somera: tribu de «monos-

hombres» o «eslabones perdidos» (hoy *Homo erectus*), bípedos, con cierta habilidad, habla y un poblado; tribu *Accala* de «indios» nativos, con acceso más reciente y cultura primitiva adaptada al entorno.

Meseta emergida súbitamente por causas naturales geológicas (roca ígnea extrusiva o volcánica, por ser basáltica) (pp. 50-51), similar en apariencia y situación a las mesetas tepuyes del Escudo de las Guayanas, al N. de la cuenca del Amazonas (en realidad de material metamórfico o sedimentario y de origen precámbrico). Lo definitorio como especulativo (admisible de modo racional sin factores maravillosos o fantásticos) es la conservación en dicha meseta de una biocenosis extinguida.

Protagonistas con caracterización funcional y aceptable. Representan tipos definidos: racionalidad científica (Challenger, Summerlee), valentía y experiencia (Lord John Roxton), cronista observador e iniciación (Edward Malone).

Estructura temporal lineal en general, con elipsis y *raccontos* (caps. VIII y IX). Narrador homodiegético y en primera persona de un protagonista (periodista E. Malone), en modo de cartas al director. Narración ágil, con abundantes diálogos, motivos humorísticos y algunos colonialistas moderados, animadas aventuras y retorno propicio.

7) Abraham Merritt. *The Moon Pool* (1918, a). *The Conquest of the Moon Pool* (1919, b).

Autor adscrito a la corriente *Weird* de revistas *pulp* en USA, con obras de gran popularidad mantenida. Sus otros títulos de temática arqueoficticia son: *The Metal Monster* (*Argosy All-Story Weekly*, 1920; es continuación de la saga del Dr. Goodwin), *The Face in the Abyss* (*Argosy All-Story Weekly*, 1923) y su secuela *The Snake Mother* (*Argosy*, 1930) (ambas en libro: 1931).

Ubicación de la trama en la costa oriental de Ponapé (actual Pohnpei), isla del archipiélago de las Carolinas/Micronesia (Pacífico central).

a) Narración del protagonista Dr. Goodwin de una travesía en barco de vapor desde Port Moresby (Papúa) a Melbourne, que incluye en su parte central (pp. 31-61) el *racconto* del Dr. Throckmartin al narrador sobre la fatídica investigación arqueológica de su equipo de las ruinas megalíticas (tópico simbolista) con bloques de basalto y en islas artificiales de Nan-Matal. b) Nueva expedición a Nan-Matal al cabo de tres años, a cargo de Goodwin junto a otros protagonistas, atravesando el umbral. Este es un portal secreto, con apertura de la Roca lunar (en islote Nan-Tanach) y acceso a la cámara del Estanque de la Luna (en islote Tau), mecanismos enigmáticos, franqueo de puertas y corredores, y descenso vertiginoso en terraza deslizante hasta el Mundo de Llegada (Muria) (pp. 105-128).

Las ruinas de Nan-Matal y sus islotes se describen detalladamente (pp. 31-33, 41-44) como últimos restos de una civilización prehistórica, en un supuesto continente sumergido del Pacífico. Es trasunto de las ruinas y civilización reales de Nan-Madol, en idéntica ubicación, capital ceremonial y política de la dinastía Saudeleur: una construcción de arquitectura megalítica sobre arrecifes coralinos e interconectada con canales, datada desde el siglo XII d.C. hasta su abandono en torno a 1600. Muria se describe en b): Civilización subterránea e inmemorial, ciclópea, de geografía extensa y completa; diferentes países con varios pueblos de lenguas propias (el humano es polinesio arcaico): oligarquía teocrática regida por la sacerdotisa Yolara (Consejo de los Nueve, pueblo de cabello rubio) con otras castas inferiores (soldados enanos, *mayia ladala* o gente sometida), humanoides batracios (*Akka*) y la doncella Lakla.

a) La historia es netamente una fantasía de terror, centrada en una entidad sobrenatural que irrumpe en la realidad fenoménica, persigue y abduce a su mundo a los humanos elegidos. b) Mundo de llegada fundamentalmente de fantasía: entidades con poderes sobrenaturales (el Resplandeciente/Morador del Estanque, los Antiguos o *Taithu*, los tres Silenciosos), gusano-dragón, humanoides batracios, fenómenos (aparición en sueños, comunicación espiritual, presciencia, curaciones, arma enredadera *yekta*, cuasi omnisciencia). Elementos especulativos: evolucionismo y símiles zoológicos/botánicos (a cargo de Goodwin), y explicación pseudorracional por Lakla (pp. 275-288). Fictocientíficos: tecnología muriana superior de energía atómica o campos magnéticos, como vehículos caracola de Nautilus (*corias*), arma desintegradora (cono *keth*), globos comunicadores, barreras opacas, trajes de invisibilidad, bombas antigravedad, etc.

Personajes funcionales a la trama, algunos estereotipados (alemán Von Hetzdrorp). Retratos de algunos protagonistas con mayor evolución y complejidad: Larry O'Keefe y su antagonista la *femme fatale* Yolara.

a) Estructura temporal circular, con logrado efecto fatalista. Con el recurso del manuscrito a publicar, inicio de la trama *in extrema res* (anuncio ulterior expedición del narrador y recapitulación presente, pp. 15-18), desarrollo en *racconto* de los hechos hasta su desenlace (rapto de Throckmartin) y retorno. b) Narración lineal del protagonista (Goodwin).

a) Temática primigenia y ominosa con sesgo funesto, que arrastra a los personajes al éxtasis y la agonía, en una mezcla de deleite y pavor. b) Aventuras y conflictos entre personajes y razas de Muria, plan frustrado de invasión del mundo exterior y guerra interna catastrófica.

Descripción minuciosa e imágenes visuales con profusión de adjetivos, símiles y metáforas

(*purple prose* de estirpe modernista), combinado con escenas de acción e intriga, diálogos, ligero erotismo, folklore irlandés y nórdico, y humor.

8) Edgar Rice Burroughs. Serie de *Caspak/Caprona* (1918): *The Land That Time Forgot* a), *The People That Time Forgot* b), *Out of the Time's Abyss* c).

Autor de obras en el formato de revistas pulp de USA contemporáneas, vertiente de aventuras exóticas de fantasía. Su narrativa ha mantenido una gran difusión, aunque poco valorada o incluso menospreciada por la crítica. La temática arqueoficticia también es central en varias novelas de su serie Tarzán.

Serie de tres novelas cortas unidas secuencialmente en la trama y editadas posteriormente en libro único.

a) Historia situada en 1916 (Junio/octubre), en plena Primera Guerra Mundial. Travesía marítima desde el Atlántico N., cabo de Hornos y Pacífico Sur próximo a la Antártida, en diferentes medios (carguero, remolcador, submarino), hasta el hallazgo de la isla de Caprona, incógnita y rodeada de acantilados inaccesibles. El umbral es el arriesgado paso con submarino por el canal subterráneo de un río, que los conduce al interior (Caspak) a explorar. b) Expedición de rescate hasta Caprona, en yate e hidroavión, por documentados en manuscrito previo. c) Aventuras de una patrulla perdida de a) en Caspak, hasta el reencuentro de todos y retorno final.

El mundo de llegada es completo y con lenguaje nativo propio, situado en cráter de un antiguo volcán colapsado y con lago interior tropical. Tiene un sistema biótico singular, que recapitula desde el Sur cálido al Norte más frío y alto toda la escala evolutiva ascendente de las especies (del Paleozoico al Cenozoico), organizadas y confinadas en distintas zonas por su microclima. Respecto a los primates,

se presentan agrupaciones de *monos* y simios antropoides (*apes*) y diferentes homínidos bípedos conocidos en la época, clasificados y conceptuados como pueblos, «tribus» o «razas», que también van ascendiendo evolutivamente según latitud: desde inferiores (*Alus*, pres. *Homo erectus*), *Neandertales* (*Bo-lu*) a distintas culturas de *Homo Sapiens*, paleolíticas (*Sto-lu*, *Band-lu*), neolíticas típicas (*Kro-lu*) y las civilizaciones de los *Galú* y de los *Wieroo* (parahumanos alados).

Descripción detallada bio-geográfica de la isla, central para las tramas. Su filogenia procede de los huevos de hembras humanas: desaguan en el lago interior y convertidos en larvas, anfibios, reptiles, etc., «ascienden» desde el principio o el Sur (*Cor sua jor*) por metamorfosis individual hasta las especies superiores. Se recurre a temas basados en la paleontología, evolución finalista y arqueología para una historia netamente imposible o sobrenatural (fantasía).

a) Con el recurso del manuscrito hallado, el protagonista americano (Bowen Tyler) narra en primera persona sus aventuras, acompañado de otros personajes (ingleses, su amor Lys La Rue, alemanes). b) Narrador homodiegético en primera persona del protagonista (Tom Bilings). c) Narrador heterodiegético, en tercera persona y omnisciente, de las aventuras de un protagonista (Bradley) con su pareja Co-Tan.

Personajes con escasa caracterización, tendiendo a ser planos en general y en los antagonistas (Wieroo), estereotipados para los alemanes. En b) se profundizan más los caracteres de T. Billings y su pareja Ajor.

a) Inicio de la trama *in medias res*, seguida de una extensa recapitulación lineal y fluida, rota hacia el final con una elipsis acompañada de *racconto* (pp. 65-85) para generar intriga, culminando en un desenlace feliz (pp. 85-88). b) y c) Narración lineal, con episodios de intriga y prevalencia de armas, descripción de diferentes

zonas y sus «tribus», sistema filogenético y civilización de los Wieroo.

9) Pierre Benoît. *L'Atlantide* (1918/1919)

Gran éxito contemporáneo de público y crítica (*Grand Prix du Roman* de la *Académie française*, 1919), conjuga la novela colonial con el exotismo modernista de la fascinación del desierto versus repudio de la realidad mundana y la pérdida de la pasión (expresados en elocuente alegato final por De Saint-Avit, pp. 285-87).

Situada en la Argelia francesa de su época y su área de expansión (1830-1962), colonia llamada «de poblamiento», con su ambiente cuartelario. En su parte central se narra la expedición militar y geográfica del Cap. Jean-Marie F. Morhange y de A. de Saint-Avit: largo viaje de unos 3.000 kms. en dromedario (*mehari*), desde el enclave de Uargla al Norte hasta el profundo Sur, con destino al Tibesti y el norte del macizo del Hoggar. Se desvían e internan en éste, hasta llegar al umbral: Monte de los Genios (*Idinen*), gruta con inscripciones, delirio producido por intoxicación de una quema de hachís y rapto por su acompañante targuú Cegheir-Ben Cheij (pp. 103-111).

El mundo de llegada es el reino de la Atlántida. En el corazón del Hoggar, es un lugar paradisíaco, sofisticado y secreto, aislado por altas montañas. Único elemento maravilloso en la trama, este espacio mítico se describe en un ficticio manuscrito completo del *Critias* de Platón (cap. IX): el cataclismo en la isla supuso una emersión de tierras, situándose aquélla en pleno desierto del Sahara. Allí reina Antinea sobre los tuaregs, sus esclavos y confinados. Resto de la trama completamente realista para asegurar su verosimilitud, con profusión de detalladas y continuas acotaciones y referencias eruditas, lingüísticas (jerga militar, árabe),

de topónimos y geográficas, etnográficas del contexto sahariano y targuí.

Antinea representa el tópico decadentista de la *femme fatale*, depredadora sexual que rapta y seduce a sus sucesivos amantes; éstos mueren de amor y son embalsamados en estatuas de oricalco para engrosar su colección. Su origen se presenta intencionalmente ambiguo por el narrador De Saint-Avit (resultándole al final indiferente) con dos versiones contrapuestas de distintas fuentes: como hija de un rey atlante (Atlas) y nieta de Neptuno y Clito o como hija bastarda de un noble polaco y su amante, adoptada por un *Cheij* (jefe) de los tuaregs, *amenokal* (sultán) del Hoggar.

Demás protagonistas igualmente complejos y dinámicos. De Saint-Avit: instruido seguidor del rigor castrense y camarada de Morhange, pero poseído por la *hybris* que anula la culpa, hastiado de la modernidad y moralmente defectuoso frente a la integridad de aquél, un erudito y monje-soldado. Antagonista Cegheir-ben Cheij: asimismo matizado, como asesino, devoto, libertador y heraldo nefasto.

Estructura temporal y de narradores sumamente elaborada. Con el usual recurso de un manuscrito a publicar, obra del teniente Ferrières y presumiblemente póstuma, la trama se inicia con una Carta a guisa de prólogo (x), escrita por el mismo en el presente (8-11-03). Siguen dos calas en el pasado de progresiva profundidad: (a, caps. I-II) *racconto* del Tte. Ferrières sobre su encuentro con el Cap. De Saint-Avit (6-6/5-11-03); (b, caps. III-XIX) *racconto* de este último sobre la malograda expedición Saint-Avit-Morhange (1897). Desde el principio se anuncian fatales desenlaces paralelos, tanto de la expedición que se prepara (p. 13) como de la antigua (asesinato de Morhange, pp. 22ss y 48). Se cierra con un final en modo circular y abierto (c, cap. XX), narrado por Ferrières al término de su escritura.

Estos recursos narrativos y el tema de la insoslayable pasión destructiva que provoca Antinea impregnan la trama de un determinismo fatalista y trágico, dedicándose el cuerpo de la obra a desgranar los acontecimientos de la expedición (hallazgo de la Atlántida, su reina Antinea, asesinato y evasión).

11) Joseph O'Neill. *Land under England* (1935)

Éxito editorial en su época y bien considerada por la crítica, la obra fue recuperada en la década de 1970. El autor (irlandés nacido en el condado de Galway) fue un escritor de SF y fantasía que participó en la administración política del nuevo Estado Libre Irlandés de 1921.

Aun sin haber accedido al texto original o su traducción y conocerse solo por medios indirectos, la obra se incluye por su importante significación en el marco del giro dado a la arqueoficción durante el período de entreguerras. En este caso, en modo distópico y subtexto antifascista: el mundo de llegada supone el remedo de una sociedad totalitaria que controla a la población por medios telepáticos.

Se recurre al tópico del Mundo subterráneo, al que el protagonista (Anthony Julian) accede desde el noroeste de Inglaterra (antiguo condado histórico de Cumberland), en busca de su padre desaparecido. Esa civilización está poblada por una raza de personas descendientes de las legiones romanas, que vive en un sistema de cuevas bajo un régimen dictatorial.

Parece reunir tanto elementos de fantasía como fictocientíficos; supone una parábola sobre el nazismo de la época, pero igualmente cuestiona el pasado histórico europeo (el Imperio romano, en este caso).

5. Algunas conclusiones

La Premisa (1) del cronotopo básico parece adecuada en términos generales, pues todas las obras mantienen una indudable unidad con los supuestos básicos de la definición. Empero, requiere algunos desarrollos y matizaciones, pues es demasiado parca o restrictiva para abarcar todas las características de los mundos de llegada presentes en el canon.

Es esencial el carácter social-civilizador de los Mundos de llegada, pero extendiéndolo a culturas más simples o menos desarrolladas (tipo *tribus*). Lo dicho no impide englobar otros parámetros más amplios, de tipo zoológico/botánico. Flexibilizamos así el uso del término *Civilización*, incorporando también el más general de *Culturas* (5, 6, 8).

Sobre su historicidad, todos están vinculados o anclados claramente al pasado terrestre, sea histórico, prehistórico, evolutivo-paleontológico o una combinación de éstos.

Respecto a sus características, hay una gradación entre Mundos indivisos de una civilización (1, 2, 9, 10, 12), diversos pero compactos (3, 7) y desagregados (5, 6, 8).

El Mundo de (7) y todos los del último tipo se presentan como Mundos completos y se aproximan a los parámetros planteados por Tolkien y otros autores de la «Subcreación» de un *Mundo secundario*. Con su ecosistema (biotopo y biocenosis), génesis, onomástica y toponimia, organización social, lengua y hasta cosmogonía privativos, son de naturaleza heterogénea, un conglomerado de diferentes culturas/civilizaciones y entornos físico-biológicos interrelacionados en la trama

narrativa. Todos (Maple White, Pellucidar, Muria, Caspak) en obras de de la década de 1910, aunque este modelo temático se mantendrá en el género en décadas posteriores.

Frente a la harto usual y tosca tesis de que la creación de Mundos de llegada (y en suma el género) dependía de la existencia de «manchas en blanco» del globo³⁵, se constata en prácticamente todas las obras que sus respectivos accesos y ubicaciones virtuales ya estaban suficientemente cartografiados o documentados en sus fechas; excepto en los casos obvios de la Tierra Hueca (6, 7, 11) y parcialmente el Kafiristán (3). Y haciendo una lectura genérica, sin mayores concreciones, sería como mucho un exiguo factor de verosimilitud para el CRE. El contenido de aquéllos se ha transformado y recreado como mundo imaginario por la pura elaboración literaria para sus propios fines. La arqueoficción, como toda literatura, está sujeta a múltiples mediaciones e influencias, pero en absoluto a determinaciones exclusivas, y menos a una tan reduccionista como la cartográfica; el exotismo modernista que le es propio no equivale a desconocer, sino al imaginario construido sobre lo conocido (por experiencia o ilustración) aunque distante.

Todos los Mundos se presentan como secretos y aislados, pero la gran mayoría son de algún modo conocidos indirectamente, supuestos, presumidos o presentidos por los protagonistas. Solo en dos casos éstos son trasladados azarosamente por raptó (9, 10).

En cuanto a la Premisa (2) o caracterización genérica, los Mundos de partida son realistas (miméticos) y el carácter de sus umbrales/

³⁵ Corolario de la igualmente errada tesis que, por ejemplo, Stableford (1997) expresa así: «The motif has gradually fallen into disuse by virtue of increasing geographical knowledge; these days lost lands have to be very well hidden indeed or displaced beyond some kind of magical or dimensional boundary» [el motivo ha caído gradualmente en desuso en virtud del aumento del conocimiento geográfico; en estos días, las «tierras perdidas» tienen que estar muy bien escondidas o desplazadas más allá de algún tipo de límite mágico o dimensional].

portales también esencialmente realistas o como mucho especulativos.

Los Mundos de llegada en sí mismos (los entornos descritos en la ficción narrativa) pueden definirse algunos como miméticos (Kafiristán y parcialmente Kukuanelandia) o plausibles (Maple White), pero la mayoría se revelan imposibles, acercándose a la órbita de la fantasía. Sin embargo, la adscripción de cada obra depende también del análisis del resto de las entidades de ficción: particularmente, personajes y hechos y situaciones de la acción, siendo el tiempo siempre coetáneo. Su tratamiento retórico las decantará decisivamente como marcas genéricas a un tipo de enfoque predominante: mimético/realista, de fantasía o especulativo.

Podemos discriminar en el canon la siguiente tipología. Obras fundamentalmente realistas (1, 3, 9), netas fantasías (2, 4, 10); la mixtura del realismo mágico, generalmente encuadrado como fantasía (12); fantasías con mayores elementos especulativos y ficcionalizados (7) o moderados/menores (6, 8), neta ficción científica (5). Ninguno presenta al lector o personajes una colisión epistémica central e irresoluble entre nuestra realidad fenoménica y lo sobrenatural (el «efecto fantástico»), excepto el relato (7a) en parte. Así, los resultados del análisis son variopintos, por lo que no es posible hacer encajar este género en uno exclusivo de los planteados, so pena de excluir una parte de las obras. Lo más conveniente sería aceptar la Premisa (2e), como un género híbrido que participa de los parámetros de todos (realista, fantasía, especulativo), con una entidad propia y singular y además muy acotado históricamente en su génesis y clausura.

A modo de síntesis más comprensiva, a fin de abarcar todo el corpus, proponemos la siguiente definición: El cronotopo central

de Mundos Perdidos o Arqueoficción es el encuentro (en modo racional o maravilloso) del presente con un pasado ficcional de civilizaciones o culturas ajenas pseudohistóricas o parahistóricas (paralelas, subterráneas) que están ocultas, con enfoques realista (dramático-trágico), nostálgico-utópico, distópico, especulativo, paracientífico (del tipo de los *scientific romances*) o de fantasía (*fantasy*).

Retomando la cuestión de las mediaciones (Premisa 3), es patente que éstas no se manifiestan de modo resuelto en cada obra ni es viable su aplicación mecánica o unilateral. Los factores históricos, científicos y culturales ya explicados suponen una pluralidad concomitante y sin monopolios excluyentes (sea el mito, la ciencia, el colonialismo...), que vincula estrechamente el género a su contexto histórico-cultural. Se verifica que todo el canon responde a su tiempo, a su época; pero sería trivial simplificar cada obra con un rótulo y bajo una sola idea dominante, *v. gr.* empresa colonial (1), gótico imperial (2, 4), expedición paleontológica (5), investigación arqueológica (7), pérdida militar sahariana (9), refugio místico-occidentalista (10), reacción antifascista (11), escape urbano (12), etc.: esto no agota su significado y rebaja además su riqueza y complejidad.

En la propia diacronía literaria, se advierte en el canon un deslizamiento desde un predominio realista (1, 3), con obras más tardías (9), a la ficción sobrenatural (fantasía) y en menor medida a la especulativa (ficción científica); un proceso extrapolable de forma global y aun con reservas a todo el género. Es un trasunto de las tendencias ideológicas de Fin de siglo, que muestran la dicotomía entre el irracionalismo/vitalismo de estirpe romántica (auge popular del espiritualismo, ocultismo, esoterismo) y la filosofía positivista burguesa,

entronizada con el desarrollo racional-científico y la doctrina del progreso indefinido.

Paralelamente, hay una neta evolución desde el enfoque clásico colonial (con diferentes grados: marcado, moderado o casi imperceptible) al utópico y distópico (10, 11, 12), hasta su disolución final y mutación.

Dentro de las limitaciones de este modesto trabajo de investigación y descripción del género³⁶, que ha querido ser una mera tentativa provisional para proveer algunas aportaciones a su caracterización, consideramos pertinente también exponer una percepción particular sobre las tradiciones o enfoques críticos que han ido acercándose al mismo. Por un lado, la crítica anglófona de la novela victoriana tardía y eduardiana se ha centrado previsiblemente en los primeros exponentes capitales del género (1, 2, 3, 5) junto a otras obras menores, donde parece predominar un enfoque marcadamente ideológico y bastante reduccionista, derivado de la aplicación de la teoría postcolonial. Por otro lado, la crítica en la órbita de la *science fiction* y aledaños, sin excluir tampoco los anteriores parámetros, ha anotado y comentado obras centrales del género; pero excluye, también previsiblemente, las más realistas (1, 3, 9) y enfatiza excesivamente su proyección especulativa como antecedente de la CF, en ocasiones incorporándolo incluso y de modo desacertado a la misma.

En todo caso, es obvio que no se contemplan obras hispánicas (de los años 30 y 40, *Los pasos perdidos*, reescrituras como *Món Mascle/Mundo Macho*), pero sintomáticamente las del área francófona aparecen de modo marginal o son inexistentes (arqueoficciones de J.-H. Rosny aîné, *L'Épouse du soleil*, *L'Atlantide*, *La Révolte des volcans*, *La Vallée perdue*). No se sitúan (o lo hacen con poco

acierto) antecedentes especulativos, realistas o de fantasía que contribuyeron a configurar el género, por ejemplo, Edgar Allan Poe, Jules Verne, George Sand, crónicas inmediatas de viajes y exploraciones, el *Fin de siglo*, literatura de aventuras y fantasía históricas, etc. Es patente su limitación a tipos como la novela colonial o casos como *Symzonia* o *The Coming Race*; no insistiendo tampoco en su derivación final a modos anti/utópicos que reorientan el lastre procolonial (a excepción de *Lost Horizon*). Sorprendentemente, las aproximaciones críticas hispanas conocidas intentan ser más englobadoras y/o matizadas: Vázquez de Parga (1983), Sánchez García (2012, 2013), Martín Rodríguez (2013a, 2013b y 2013c). Sería deseable disponer de unas perspectivas más amplias y menos parciales o unilaterales, también menos ideologizadas y que rebasen quizá el exceso de especialización, para afrontar una visión más integral y comprensiva del género, tanto en su aspecto diacrónico como sincrónico (en diferentes lenguas).

OBRAS CITADAS

Fuentes primarias

- BENOÎT, Pierre (1919, 1952). *L'Atlantide (La Atlántida)*. Madrid: SGEL.
- BURROUGHS, Edgar Rice (1914, 2016). *At the Earth's Core (En el centro de la Tierra)*. Madrid: Costas de Carcosa.
- BURROUGHS, Edgar Rice (1918, 2003). *The Land That Time Forgot, The People That Time Forgot, Out of the Time's Abyss (La Tierra olvidada por el tiempo, Los pueblos que el tiempo olvidó, Desde*

³⁶ La mayor limitación ha sido el acceso a estudios críticos del ámbito anglófono.

- el abismo del tiempo*). Madrid: Río Henares.
- CARPENTIER, Alejo (1953, 1993). *Los pasos perdidos*. Barcelona: R.B.A.
- DOYLE, Arthur Conan (1912, 1993). *The Lost World (El mundo perdido)*. Barcelona: Laertes.
- HAGGARD, Henry Rider (1885, 1981). *King's Solomon Mines (Las minas del Rey Salomón)*. Barcelona: Bruguera.
- HAGGARD, Henry Rider (1887, 1983). *She. A History of Adventure (Ella)*. Madrid: Anaya.
- HAGGARD, Henry Rider (1905, 1983). *Ayesha, The Return of She (Ayesha, el retorno de Ella)*. Barcelona: Laertes.
- HILTON, James (1933, 1983). *Lost Horizon (Horizontes perdidos)*. Madrid: Plaza & Janés.
- KIPLING, Rudyard (1888, 2020). *The Man Who Would Be King (El hombre que llegó a ser rey)*. Madrid: Fórcola.
- MERRITT, Abraham (1918-1919, 2019). *The Moon Pool, The Conquest of the Moon Pool (El estanque de la Luna, La conquista del estanque de la Luna)*. Madrid: La Hermandad del Enmascarado.
- O'NEILL, Joseph (1935). *Land under England*. London: Gollancz.
- Fuentes secundarias**
- CAMPBELL, Joseph (1949, 1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: F.C.E.
- CHALMERS, Allan F. (1982, 1990). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Madrid: Siglo XXI.
- CHILDE, Vere Gordon (1951, 1965). *La evolución de la sociedad*. Madrid: Ciencia Nueva.
- CLARESON, Thomas O. (1985). *Some Kind of Paradise. The Emergence of American Science Fiction*. Westport (CT): Greenwood Press.
- DEANE, Bradley (2008). «Imperial barbarians: Primitive masculinity in lost world fiction», *Victorian Literature and Culture*, 36.1: 205-225. https://www.academia.edu/6690232/Imperial_Barbarians_Primitive_Masculinity_in_Lost_World_Fiction (Acceso: 3 de abril de 2022).
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1972, 1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2013). *La antigüedad novelada y la ficción histórica. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Madrid: F.C.E.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2015). «Género literario», *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/> (Acceso: 25 de abril de 2022).
- GONZÁLEZ-RIVERA, Juliana (2021). *La invención del viaje. La historia de los relatos que cuentan el mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUILLAUD, Lauric (1993). *L'Aventure mystérieuse de Poe à Merritt ou les orphelins de Gilgamesh*. Liège: Éditions du CÉFAL.
- HALL, Karen Peta (2008). *Discovering the Lost Race Story: Writing Science Fiction, Writing Temporality*. https://research-repository.uwa.edu.au/files/3221216/Hall_Karen_Peta_2008.pdf (Acceso: 6 de abril de 2022).
- HOBBSAWM, Eric J. (1987, 2005). *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (2000). *Diccionario de retórica, crítica*

- y terminología literaria. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013a). «Mundos perdidos, paraísos perdidos: Ciudad primitiva y Utopía imposible en *Los que no descienden de Eva* (1941), de Luis Antonio de Vega», *Ángulo Recto*, 5.1: 45-64. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/articulos03.htm> (Acceso: 31 de marzo de 2022).
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013b). «Mundos perdidos y (anti)utopía en la arqueoficción». https://www.academia.edu/7111345/Mundos_perdidos_y_anti_utop%C3%ADa_en_la_arqueoficci%C3%B3n?email_work_card=reading-history (Acceso: 31 de marzo de 2022). Versión original española de ídem (2013) «Lumile pierdute și (anti)utopia în arheoficțiune», *Revista Societății Române de Science Fiction și Fantasy*, 7. <http://www.srsff.ro/2013/10/lumile-pierdute-si-ant-iutopia-in-arheoficțiune/>
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013c). «Longing for the Empire? Modernist Lost-Race Fiction and the Dystopian Mode in Spain», *Science Fiction Studies*, 40.3: 463-479.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2019). «Bibliografía de tipo académico (en inglés, alemán o cualquier lengua románica) sobre la literatura de ciencia ficción, utópica, heterotópica, especulativa, mitológica y arqueológica y tipos afines de ficción publicada en España en lenguas románicas desde 1833 por autores españoles o activos en España (estudios publicados entre 1950 y 2018)», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*. <https://www.revistahelice.com/biblio/biblioCFEspa%C3%B1a-Helice.pdf> (Acceso: 31 de marzo de 2022).
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2018). *Viajes al centro de la Tierra. Noticias literarias, de Homero a Jules Verne*. Madrid: Fórcola.
- MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal.
- MUMFORD, Lewis (1922, 2013). *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- NERÍN, Gustau (2022). *Colonialismo e imperialismo. Entre el derribo de monumentos y la nostalgia por la grandeza perdida*. Barcelona: Shackleton Books.
- PRINGLE, David (1997). «Lost Races», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. https://sf-encyclopedia.com/fe/lost_races (Acceso: 31 de marzo de 2022).
- RENFREW, Colin y Paul BAHN (eds.) (2005, 2008). *Arqueología. Conceptos clave*. Madrid: Akal.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBLES MORENO, Lola (2018). *En regiones extrañas. Un mapa de la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso*. Madrid: Cazador.
- SALMONSON, Jessica Amanda. *Lost Race Guide*. <https://web.archive.org/web/20081221153827/http://www.violetbooks.com/lostrace-check-guide.html> (Acceso: 10 de abril de 2022)
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2012). *Los mundos perdidos de Rider Haggard. She. A History of Adventure (1887)*. <https://>

- eprints.ucm.es/id/eprint/28249/ (Acceso: 31 de marzo de 2022).
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2013). «El imperio amenazado. La literatura de Rider Haggard ante la decadencia», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 39: 107-128. <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2557> (Acceso: 3 de abril de 2022).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995, 1998). «Géneros literarios», Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 573-583.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989, 2017). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SCHWEITZER, Darrell (2005). «Lost Worlds», Gary Westfahl (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*. Westport (CT): Greenwood, 476-478.
- STABLEFORD, Brian (1997). «Lost Lands and Continents», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. https://sf-encyclopedia.com/fe/lost_lands_and_continents (Acceso: 31 de marzo de 2022).
- TODOROV, Tzvetan (1970, 1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- TOMACHEVSKI, Boris (1925, 1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1983). *Héroes de la aventura*. Barcelona: Planeta.
- VOGLER, Christopher (2007, 2020). *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Reedbook.
- VV. AA. «Lost World», *Wikipedia* https://en.wikipedia.org/wiki/Lost_world (Acceso: 3 de abril de 2022)
- Traducida parcialmente en [https://es.wikipedia.org/wiki/Mundo_perdido_\(g%C3%A9nero\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mundo_perdido_(g%C3%A9nero)) (Acceso: 3 de abril de 2022)

APÉNDICE: TABLA DE FRECUENCIAS REFERENCIAS SEGÚN FUENTES CONSULTADAS

OBRAS CANON (12)	FUENTE							Total
	Wikipedia	Enc. Fantasy	Greenw. Enc.	Vázquez de Parga	Deane	Sánchez García	Martín Rguez	
King's Solomon Mines (1885)	X	X		X	X	X	X	6 - 86%
She. A History of Adventure (1886/1887)	X	X	X	X		X	X	6 - 86%
The Man Who Would Be King (1888)	X				X			2 - 29%
Ayesha, The Return of She (1905)	x			X		X		3 - 43%
The Lost World (1912)	X		X		X	X	X	5 - 71%
Serie de Pellucidar (7 obras, 1914/1944+1963): At the Earth's Core (1914/1922), Pellucidar (1915/1923), Tanar of Pellucidar (1929/1930) y siguientes.	1 X	1 X	X	1/3 X				4 - 57%
The Moon Pool (1918). Secuela: The Conquest of the Moon Pool (1919) (ambas libro, 1919)	X	X	X				X	4 - 57%
Serie de Caspak/Caprona: The Land That Time Forgot, The People That Time Forgot, Out of the Time's Abyss (3 novelas, 1918) (tril. libro, 1924)	1/3 X	1 X	1 X	1/3 X		1 X	1 X	6 - 86%
L'Atlantide (1918/1919)		X		X			X	3 - 43%
Lost Horizon (1933)	X	X	X			X	X	5 - 71%
Land under England (1935)	x	X					X	3 - 43%
Los pasos perdidos (1953)							X	1 - 14%
OTRAS: ANTECEDENTES Y POSTERIORES								
Jules Verne. Voyage au centre de la Terre (1864)	X	X (SF)				X		3 - 43%
Cap. Adam Seaborn. Symzonia, A Voyage of Discovery (1820)	x							1 - 14%
Edward Bulwer-Lytton. The Coming Race (1871)	X	X (SF)						2 - 29%
Fitz-James O'Brien. Relatos (1881)						X		1 - 14%
Edgar Allan Poe. The Narrative of A. Gordon Pym (1837/1838)	X							1 - 14%
George Sand. Laura. Voyage dans le cristal (1864/1865)								0
Michael Crichton. Congo (1980)	X	X					X	3 - 43%
Terenci Moix. Món Mascle/Mundo Macho (novela salvaje) (1972/1986)							X	1 - 14%
OTRAS: ARQUEOFICCIÓN								
Frank Aubrey. The Devil-Tree of El Dorado (1896). Queen of Atlantis (1898)		1, 2 X			1, 2 X			2 - 29%
W. G. Emerson. The Smoky God or, A voyage to the Inner World (1908)	X	X						2 - 29%
Gaston Leroux. L'Épouse du soleil (1915)		X					X	2 - 29%
J.-H. Rosny aîné. Les Profondeurs de Kyamo (1891). Nymphée (1893). L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle (1922)	3 X	3 X					1, 2 X	3 - 43%
Totales (Canon/Total)	10/16	8/15	6/6	6/6	3/5	6/8	9/14	

From the Ashes: Sufi Literature in the Modern Arabic Science-Fiction Novel

EMAD EL-DIN AYSHA

Independent scholar, member of the Egyptian Society for Science Fiction and the Egyptian Writers' Union

Abstract: Sufism, while popular among Western SFF writers, is a rarity in the Arab world: the very birthplace of Sufism. For the longest time modern Arab literature has neglected the rich literary tradition represented by Sufism, in part thanks to the heritage of Orientalism. As a consequence, Arab SFF authors have passed up a tremendous opportunity to have their own distinctive subgenre grounded in spiritualism and mysticism, and one that automatically resonates with foreign readers given Sufism's long and proud cosmopolitan credentials. This situation however is changing and rapidly as Arab authors writing in fields of hard sci-fi, satire, magic realism and horror/fantasy take up Sufi themes, tropes and storytelling techniques. Egypt is taken as a test case of the rise of this new subgenre, involving the works of successive generations of authors, in addition to some other Arab and Muslim writers. In the process the false division between the material and

spiritual, or the Western and Eastern, can be bridged once and for and to the benefit of SFF.

Keywords: Sufism, science fiction subgenres, Egypt, Orientalism, Philip K. Dick.

*The ocean can be yours; why should you stop,
Beguiled by dreams of evanescent dew?
The secrets of the sun are yours, but you
Content yourself with motes trapped in beams.*

Farīd-ad-Dīn 'Aṭṭār

The cosmos is also within us, we're made of star-stuff. We are a way for the cosmos, to know itself.

Carl Sagan

Something interesting is happening in the world of Arabic science fiction, witnessed from the author's own direct experience as a member of the Egyptian Society for Science Fiction (ESSF), namely, the first tentative

steps towards a new mystical subgenre of science fiction grounded in Sufism. We had held discussions before at our monthly events to publish an anthology of stories about spiritualism and the director and founder of the ESSF has since published a novella, *Ar-Rihla Al-Ahīra* [*The Final Voyage*], containing explicit Sufi references (Aysha, 2022). An Algerian author we correspond with, Dr. Fayṣal al-Aḥmar, has recently published a YA Sufi SF novel, *Fī al-Bu'd al-Mansī* [In the Forgotten Dimension] (2022), and is in the process of publishing another more substantive work. The only question then is why this has not happened sooner. I list several Egyptian Sufi speculative works below, some dating as far back as the 1960s, but the truth is that Sufism is a rarity in Arabic SF and does not even hold a major presence in modern Arabic literature. There is an odd smattering of Sufi references or personages in the writings of such great Egyptian authors as Naguib Mahfouz, Jamāl Ghītānī and Ammar Ali Hassan, as well as Libyan author Ibrahim Al-Koni. Nonetheless, the only writer who has really specialized and distinguished himself in the field is Abdel Ilah Benarfa from Morocco, as well as the fantasy author Djamel Jiji from Algeria.

In contrast, authors from the West and around the globe, and especially genre writers, are positively smitten with Sufism. The list of names is long and distinguished and includes the likes of sci-fi legend Philip José Farmer who went as far as classing Ibn Tufail's (c. 1105-1185) version of *Ḥayy ibn Yaqzān* (the classical philosophical Sufi novel) as an early example of proto-science fiction (1994). The big names that deploy Sufism in their work include Robert Graves (poetry), Éric-Emmanuel Schmitt (drama) and Paulo Coelho (magic realism). This trend in SF is followed by Doris Lessing, Frank Herbert, Viktor Pelevin, Rene Rebetz

and Ian Watson to name a few; Philip K. Dick is a special case that will be dealt with below. Some younger SF authors have entered the fray with Jeremy Sazl and Blaze Ward, not to forget Dawoud Kringle, an American convert to Islam (Kringle, 2019). One can quibble as to the depth and understanding of Sufism in the writings of non-Muslim authors and one can even raise the specter of cultural appropriation (both topics for another article) but the point is that they have ventured where we have not. And if there is any misappropriation going on it is *we* who are to blame because we opened up this opportunity through our neglect and intellectual laziness, if not downright turning our backs on our own heritage, blindly aping Orientalist prejudices (see Khafājī below). As the progenitors of Sufism, in the Arab world, this is both unfortunate and inexcusable. Fayṣal al-Aḥmar's new novel is actually the exception to the rule, since he wrote it in 1997 and has been *struggling* ever since to get it published. It's also a tremendously missed opportunity since Sufism has such an international reputation that it could serve as a springboard for Arab SF to reach a wider audience and help place Arab and Muslim-themed SF on the global literary map.

Consequently, this article is divided into three sections. The first deals with the local challenges facing Sufi science fiction written in the Arab world, namely, the curious hostility that exists within Arab literary circles (authors, critics, academics) towards Sufism. Egypt is taken as an Arab test case, given the author's personal experience with the Egyptian literary scene, direct access to authors and publishers and literary critics and events. The second section deals with positive examples of Sufism in Egyptian and Arab SF. The third and final section melds Arab and Western sci-fi through the example of Philip K. Dick.

A quick note before proceeding. Sufism is notoriously difficult to define (Maḥmūd, 1999: 436). It's best to see it as a methodology rather than a sect, an alternative means towards gaining insights and certainty about God and morality (Maḥmūd, 1999: 432). As a learned bookseller friend told me, Sufism can be summed up in the statement “he who has tasted knows” (من ذاق عرف). Sufism was never comfortable with the literalism of the clerics and jurists *or* the subservience of these learned elites to those in power, hence the Sufi parable of the grammarian and the boatman. When the grammarian learns that the boatman knows naught about grammar, he tells him: “you have wasted half your life.” When a gust of wind knocks them over into the water and the boatman sees the grammarian can't swim, he tells him: “you have wasted *all* of your life” (‘Abd al-Dāyīm, 2016: 150-151). The grammarian is a textual literalist, not concerned with the deeper meaning of the rules and rituals of Islam, while the boat is the journey of life and the soul. The sea is knowledge itself, the inner depths of which you can never plumb if you never venture beyond the seashore (‘Abd al-Dāyīm, 2016: 150-151).

This is why Sufism, in its very genesis, was first and foremost a *literary* movement. Its modus operandi, the way it functions and converts and heals and cleanses people of their worldly desires and lusts, is through literature and artistic performance. It is not enough to know what is right in the form of “the moral of the story is...” but to *feel* what is right. Sufis did not publish their works ipso facto but spoke in public and sequenced their stories into series, leaping from one moral precept and exemplary role-model to the next in a logical chain that left the listener morally replenished and intellectually humbled (Subḥ, 1977: 286). The stories functioned at the level of dilemmas,

challenges and resolutions with support characters and a linear narrative flow. Sentences were also short and rhythmic, to ensure clarity and effectiveness with a mass audience. In the process Sufis became literary innovators extraordinaire, breaking the mold of classical Arabic literature with its over-emphasis on poetry.

Poetry in the Arabic tradition can be quite elitist and long winded; poets in the past lengthened their poems since they were paid by the word. Sufi poets instead relied on cryptic phrases and esoteric knowledge to challenge listeners to question all they knew and took for granted. No wonder then that in the 20th century the modernist school of Arab poetry, so eager to break old conventions, have revived Sufi literature (Al-Wakīl, 2021: 148-149). A great scholar of Sufi literature, Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im Khafājī, went as far as to compare Sufism to *surrealism* given its mistrust of the human consciousness of reality, and its being skeptical of both the empirical senses and pure reason and their failure to shelter your mind and soul from the power of the ego and worldly pursuits (1980: 177), hence the likening of life to sleep and worldly pursuits to dreams—an illusion—and death, or the putting away of material concerns, to the ultimate awakening to the truth (Khafājī, 1980: 99). Khafājī adds that Sufism was also a cosmopolitan enterprise from the very beginning. Arab poetry, apart from being elitist, was also in the service of one tribe or royal clique against another, a pattern that reasserted itself by the 2nd century of Islam (founded in 610) with the Baghdad caliphate (750-1258, 1261-1517). Religious figures rebelled against this, and the factionalism and sectarianism stoked by the Abbasids, to bring all Muslims and Arabs together around a common moral cause, using art again as a mode of moral

instruction and soothing balm to societal ills (Khafājī, 1980: 63).

Sufis speak the language of all nations, using their myths and cultural precepts to aid in the process of conversion, as Uzbek author in exile Hamid Ismailov (November 2018) reveals, himself an author of a Sufi speculative fiction novel, *Of Strangers and Bees: A Hayy Ibn Yaqzan Tale* (2019). As an illustration, consider Farīd-ad-Dīn ‘Aṭṭār’s *The Conference of the Birds*, in which the representatives of the bird kingdom go on a trek in search of Simorgh, a phoenix-like bird from Persian mythology. After traversing the valleys of Unity, Love, Poverty and Annihilation, etc.—Sufi maqamat or levels of moral being that take you closer to God—only thirty make it in the end. That’s when they learn that Simorgh means thirty birds. And one of these birds is the Hoopoe, from the Quranic story of the Prophet Solomon and Queen of Sheba (Quran 27:20-24), further fusing local cultures in a pan-Islamic mould.

Sufism, then, is *perfect* as a way to speak to the world. It has always inspired literary innovation and cultural cross-pollination. Again, such a wasted opportunity, one that must be ameliorated both in the Arab publishing industry, and academic appraisal of publishing.

Nipped in the Bud

The main Arab SF author to write about Sufism and spiritualism more generally in his works was Muṣṭafá Maḥmūd in the 1960s, an early pioneer of SF in Egypt with his novels *Al-‘Ankabūt* [*The Spider*] (1967), *Rajul taḥta al-sifr* [*A Man Under Zero*] (1967), *Al-Khurūj*

min al-Tābūt [*Out of the Coffin*] (1967), and his play *Al-Afyūn* [*Opium*] (1976). Apart from that there are no examples for Sufi SF, at least in Egypt, till the turn of the century. Muṣṭafá Maḥmūd was a maverick in all cases and gave up fiction writing shortly afterwards, with no one taking up the mystical mantle. There are multiple reasons for this as well, besides the usual problems SF faces in the Arab world to gain mass popularity and critical acclaim and recognition (Knezevic, 2013; Malik, 2009; Khammas, 2006). Speaking to several Egyptian SF writers, old and young, you get the distinct impression that many are hostile to Sufism itself, and not just for religious reasons. One condemned it outright as a blasphemous variant of Buddhism while another said many of the (non-SF) authors he knows who are advocates of Sufism are into hocus pocus and a giant embarrassment to the writing established. Yet another said that Sufism was a product of the scientific decline of the Muslim world in the late Ottoman era, an example of Muslims caving in on themselves intellectually, substituting spiritualism for science. For many of those who embrace science wholeheartedly in the Arab SF world, Sufism is seen as a backlog, while many who embrace Sufism entirely in the world of fiction have the same hostility towards science.¹

Surveying Arab studies on Sufi literature you find remarkably the same pattern (Bil‘alī, 2001: 8). There is religious hostility to Sufism of any kind, old or new, in certain conservative quarters and a strange kind of resistance to it also found in progressive-leftist circles. They see it as retrogressive and a throwback to a bygone era, and do not consider its tremendous heritage of stories and poetry as constituting a ‘literary’ movement on a par with surrealism or post-

¹ Barbara Dick in her compendious study of Arab SF noted an early hostility to *modern* science, which invariably comes from the West, and with that an initial kneejerk response that saw spiritualism and Sufism as a *refuge* from modernity (Dick, 2022: 355, 359-360, 361, 363).

structuralism or cubism (Bil‘alī, 2001: 5-6), which is ironic, given the speculative credentials of Sufism highlighted above. In the socialist era in the Arab world (1950s-1960s), Sufism was quietly condemned for its retrogressive nature, seen as beholden to superstitions and bolstering old and outdated traditions and customs, let alone propping up the aristocratic order (Mylwsláfsky *et al.*, 2019: 22). The love of classical Arabic poetry has also worked against Sufism in academia and among Arab literary critics, whether studies of Sufi poetry (‘Abd al-Dāyīm, 2016: 7) or prose (Leder & Kilpatrick, 1992: 2, 16). Even academics who do study Sufi literary productions themselves complain about the dearth of works on the topic, with nothing more than studies of individual classic poets like Saadi or Hafez or historical surveys of Sufi literature from its inception and formative period but not following through into the modern era (Bil‘alī, 2001: 13). There are some books that deal with more contemporary examples of Sufism in literature, but they are few and many are tragically dated and out of print. Khafājī adds that yet another reason why Arab academia has neglected Sufism as a literary movement is the legacy of Orientalism which tried to do away with what was distinctive and Islamic to Sufi literature, charging it with endless borrowings from Greek and Christian traditions (1980: 73).² He also does away with the hocus pocus charge mentioned above since many of the leading lights of Sufism in the past—Abu‘l ‘Atahiya, Al-Jilani, Ibn ‘Arabi, Al-Ghazālī, Zu Noon Al-Masri—were also trained in chemistry, the medical sciences and philosophy (Khafājī, 1980: 76; see also Ebnou, 2022: 276).

Even so, there are other problems to contend with. Distinguished Yemeni author and playwright (and SF writer), Wajdī Al-Ahdal, adds that one of the reasons that Sufism hasn’t been written about frequently in novels is that Sufism in Muslim history has always been expressed through poetry and parables. The novel is a modern import into the Arab world, after all (modernist Arab poetry has fared better).³ There is also a self-confidence problem involved on the part of the authors, since Al-Ahdal himself has thought about writing a Sufi novel, but he has hesitated repeatedly to start writing it. He prefers to have a Sufi ‘experience’ first before putting pen to paper (Al-Ahdal, 2018). It seems that being too close to something can be detrimental and, anyway, it’s almost a dictum in Sufi discourse that Sufism cannot be learned by reading alone (Maḥmūd, 1999: 424).

No wonder, then, that the list of distinguished *foreign* authors cited above has outpaced the Arab-language authors. Nonetheless, I would argue that there is evidence that this lack of self-confidence is being overcome in the Egyptian theatre, if the little experiments documented here persist, grow and flourish—the topic we move to now.

A Subgenre in the Making

As noted above, Muṣṭafá Maḥmūd—a medical doctor, author and Islamic thinker—was one of the first to write Sufi-themed SF in Egypt and the Arab world, if only for a short interval of his long life (Rāghib, 1998: 87-93). The opening chapters of *Al-Khurūj min*

² For the love-hate relationship Orientalists have with Sufism, please see Sedgwick (2019) and Arjana (2021).

³ The list of contemporary Arab poets reviving Sufi techniques is impressive and includes non-Muslims, such as Elia Ibmedi, Elias Farahat and Elia Qunsul. Ironically these modernist Sufi poems include ‘scientific’ poetry (Al-Wakīl, 2021: 147).

al-Tābūt are set in India and involve magical powers such as levitation and speaking with the dead and the story as a whole deals with reincarnation alongside the challenge of Western modernity. *Al-Afyūn* (or *Opium*) is more explicit still, with its Sufi dervishes and orders and a protagonist struggling to maintain both his sanity and the mystical heritage of his forefathers in a world awash with materialism and corruption (the protagonist's brother is also a corrupt civil servant, working in the socialist agricultural reform programme in the days of Nasserism). Noticeably, the son of the protagonist is an avowed Marxist and tries to kill the Sufi sheikh his father followed. He fails however as the sheikh's neck feels as if made of concrete.

Opium is controversial with many a critic arguing that the author was trying to find a middle path between mindless spiritualism and soulless scientism (Rāghib, 1998: 88-92). *Al-'Ankabūt*, interestingly, does deal with reincarnation but scientifically via the instrument of genetic memories, putting the novel on a par with a movie like *Altered States* (1980). *Rajul tahta al-sifr* [Man under Zero] is a Utopian/dystopian novel about a near-perfect future world devoid of faith, with the universe itself beginning to contract. The hero in the story, a scientist, turns himself into electromagnetic radiation, journeying across the solar system and then heading towards the core of the Sun. He burns himself to death but realizes the error of his ways, his belittling of love and religion and broadcasts his message to the rest of humanity.

Muṣṭafá Maḥmūd then is an example of the tremendous potential that Arab and Muslim authors had early on when it came to Sufi SF but, sadly, he was the exception to the rule. The hostility to Sufism in modern literary circles in Egypt and the Arab world was too deeply set

for him to turn the tide. Thankfully the latest writings in the field are beginning to break this recalcitrant mould. Muḥammad Najīb Maṭar, an engineer and member of the ESSF, has an uplifting little story called "Shakhābīṭ" [Scribbles] in which a man takes a friend to a Sufi ceremony and the guest is furious at the displays of poverty and superstition on display (Maṭar, 2013: 33-36). He condemns this as a travesty and a perversion of Islam, a religion built on the love of knowledge and science. The next day, while attending a physics class at university, the professor talks about the inner workings of the atom and the presence of opposing particles that equalise each other out, how electrons circle round the nucleus, and how an electron has an indeterminate position and can be in more than one place at the same time. While listening to these words the man, an engineer, recollects what he'd heard and saw during the Sufi ritual the previous day. Sufi saints are supposed to be able to travel incredible distances in the blink of an eye and can be in more than one place at the same time. They talk of the balance between good and evil governing the world, while Sufi dances involve a circle of men supposedly moving in a daze around a central figure, and yet never overstepping each other. This is like the world of the inner atom, the protagonist realises, and he begins to sing out Sufi chants in the university, to the shock and consternation of all, including the man who had originally invited him!

Speaking to Mr. Maṭar, he told me that his story caused quite a riot when it came out, with one group interpreting it as anti-Sufi, and the other as pro-Sufi. Later he wrote the novel *Ghurabā' min al-faḍā'* [Strangers from Outer Space] (2019), inspired in part by a mysterious man he encountered in his hometown, an angelic figure who was mute and physically very strong, living out in the wilds

and admonishing the youth for smoking drugs (Maṭar, 2019). It was as if the man was from outer space or possessed of *karāmāt* (divine blessings associated with Sufi saints), Mr. Maṭar explained. Hence the themes of alienation in the novel, lamenting how modern man has polluted and corrupted both himself and nature after losing touch with basic tenets of the faith.

A second brave attempt is Īhāb Muḥammad Zāyid's novel, which is actually a play printed in novel-form: *Bīmāristān al-rūḥ* [Hospital of the Soul] (2014) (bīmāristāns were hospitals in Islamic history, some of the first hospitals in human history). It is borderline surrealism-magic realism but with a strong scientific core. Egypt is afflicted with a mysterious blight, with crops turning from green to black, with animals and humans becoming affected, death rates and crime rates (even sexual harassment rates) going up and, inexplicably, many of the ancient Egyptian inscriptions turning black as well. The leader of the country gathers together his government ministers and tells them point blank how useless they all are, how they have presided over the degradation of education, science, cultural life and common morality in the country. He adds that all the foreign universities and schools operating in Egypt have done nothing good for the country, either.

The scientist who discovers the cause of the blight is called Hassan Al-Sufi and he begins by digging up the past to find a solution, going to the tombs of the ancients to harvest seeds from bygone ages, pure seeds that have not been corrupted by the Egypt of today. He finds that it is the contemporary Egyptian citizen who is to blame. Something went wrong in his genes and these genes infected the plants, spreading human corruption into nature's bounty. By harvesting ancient seeds from tombs, and by also extracting pure DNA samples from mummies, the crisis is finally resolved. Hassan

Al-Sufi adds that these original plant strains belong to the Fertile Crescent, the very cradle of human civilisation, and explains how Western imperialism divided these nations up, cutting them off from each other and from their history and identity and common causes and pains. That is when Egyptians stopped being Egyptians, stopped being true to themselves and their roots, and fell into a bottomless pit of corruption that eventually polluted everything. This spiritual-ethical realization drives the scientific solution.

Bīmāristān al-rūḥ is also notable for how innovative it is at the level of narrative experimentation. Plays published in novel form are common fair in Egypt but Īhāb Muḥammad Zāyid takes this a step further, with little paragraphs introducing a scene or commenting on events, with emojis at the beginning and end of a chunk of text to help liven things up and clarify what is narrative voice and what is dialogue; a marriage of traditional Arabic storytelling with modern theatre, and the lingo of social media to boot.

A third example is 'Imād Bakr and his satirical novel *Madīnat hwnkā bwnkā tajārib al-ilhād wa-al-fāsād* [The City of Honka Ponka Combats Atheism and Corruption] (2015). You have a made-up city that stands in for Egypt, with names of characters and public figures and opposition parties that are clearly modelled on the Mubarak era, with tongue-in-cheek commentary on the causes and consequences of the January revolution. The narrative techniques employed are also quite innovative. You have a traditional Arabic storytelling format, with a narrative voice introducing the city and its people and customs and problems, and the deliberate insertion of two characters, one naive and the other devious, to explore this city up close and personal. This setup is much like the two

characters that emerge at the end of the Sufi classic *Ḥayy ibn Yaqzān*, one devoutly religious who only follows the literal word of the text and the other a mischievous philosopher who is concerned with reaching God's intentions.⁴

At the same time the novel is awash with gritty realism, ugly facts about everyday life and politics and business, and characters have depth, while their appearance helps to reflect the themes that they embody. One of the characters, the explicit spokesman of the poor districts, is portrayed as a troubled philosopher who drinks too much. His wife, in contrast, is white and blonde and slender, hailing from the posh New-Cairo-like neighbourhood.⁵ Later it is discovered that they aren't human nor genies or figments of the oral narrator's imagination, either. They are physical embodiments of cosmic forces, of negative and positive energy, determining the ultimate fate of the city, based on how cooperative the people are with what is transparently evil or good. *The City of Honka Ponka* is both a modern novel and a story told in the traditional oral narrative form, with very self-aware characters: the naïve and devious duo describe themselves as figments of the author's imagination that don't necessarily have to obey the laws of physics half the time.

A fourth example is Dr. Hosam Elzembely's novella *Ar-Ribla Al-Ahīra* [The Final Voyage], about a handful of human settlers on Mars after Earth has been engulfed by a cataclysmic disaster. In one of the key flashback chapters a character speaks of her father the inventor who found a way to subvert Asimov's three laws of robotics, allowing his androids to develop their own sense of self and from there their own

creative impulses and even belief systems. In the penultimate scene of this chapter a heroic robot asks his inventor if it is okay for him to pray, specifically to his master. The inventor clarifies he is no creator since every atom the robot is made of was created by God, so the machine replies that he will then pray to the creator of his creator, and hope God will graciously reward him with a soul. But more significant still is why the inventor decides to toy around with Asimov's laws, something he has misgivings about later, since the robots might choose to replace us as the predominant sentient life form. He explains that he stumbled on the notion indirectly while trying to figure out the secrets of the universe which he believed lie in the human soul, because God created man by breathing his spirit into man's body, meaning that the mysterious equations that control the universe were inside us all along: the ultimate reconciliation of science and religion, as he himself states. The trick was taming the soul first, cleansing it, to insure that the knowledge produced was not abused for profit or power. As an additional precaution he decided to programme his equations into the machines first, as an experiment, after noticing how some were going over and above the call of duty—expressing volition and even creative jealousy—as if they already had souls.

This novel is also concerned with the search for extra-terrestrials and the human heroes stumble on crystalline life forms (see about non-organic life and spontaneous generation below). This is pure, unadulterated Sufism. In an earlier novel Dr. Hosam has toyed with a religious notion that all things, living and

⁴ This is the duo of Absal and Salman, another instance in Sufi thought of esoteric knowledge, the insatiable desire to go beyond the surface to the hidden meanings (Heath, 1989: 207).

⁵ A cultural note here: in the Mubarak era New Cairo was where the rich went to escape rubbing shoulders with the poor in the country's capital. Another notorious area for the super-rich are compounds on the north coast, hence Ahmed Khaled Tawfik's compound (guarded by Marines) in his dystopian novel *Utopia* (2009).

unliving, worship God and that even inanimate beings have a kind of residual consciousness (Elzembely, 2017). *Final Voyage* is also notable for literary innovation, relying on traditional oral storytelling snuck in through the back door, so to speak, in the form of flashbacks. There are seven central human characters and they each tell their separate tales about how they ended up on Mars, and in the process blanks in the story and the world-building are filled. This is an all too familiar means of telling a story in Arab and Islamic history, the classical example being Shahrazad in the *1001 Nights*, also called *Arabian Nights*.⁶

Another theme in the novel, found likewise in *Bīmāristān al-rūḥ*, is the concern with national unity for a country like Egypt where Christians are a key component of the population. One of the seven human heroes is a Christian and he is paired with a Muslim on a key mission to save these would-be settlers on the red planet. Īhāb Muḥammad Zāyid also has a Christian scientist working diligently to find a cure for the blight. The Egyptians' wish to become true to themselves also entails national unity in the patriotic discourse of the country. Note also the return to Egypt's ancient origins as a source for the cure, the pure DNA samples and ancient crops—national symbols we can all unite around, regardless of our religious differences.

While not Egyptian we cannot discount Fayṣal al-Aḥmar, possibly the most ambitious of the names mentioned here, replicating in his story the journey of Abū Ḥāmid Al-Ghazālī (1058-1111) from his plush life of comfort in the royal courts to his ten-year trek searching for the truth from one land and mosque to

the next. Ghazālī struggled with his own soul, through prayer and isolation and fasting and charity, cleansing himself of the ego and the subservience of knowledge to power. Likewise, the hero of *Fī al-Bu‘d al-Mansī* [In the Forgotten Dimension] leaves the comfortable life on the terraformed-colonized world where he resides, returning to his native Algeria to recapture the purity of his youth, up in the green hills, far away from the electronic controls and overcrowding and pollution of modern cybernetic life. He gets arrested, for antisocial behaviour, but uses his time in solitary confinement to remake himself through *riyadat al-naḥs* (exercises of the soul), reading a long-lost Sufi manuscript to master his own consciousness and to protect it from repeated attempts by his captors to drive him mad. After that he becomes a dervish with paranormal powers and has already developed a following due to his rebellious example.

I would like to list Iranian authors here too, especially those who incorporate spiritual themes in their works. Sadly, from speaking to friends over there—without naming names—it transpires that Sufism is castigated and marginalized by the Islamist regime in Iran and, as a consequence, it cannot make a literary imprint on the modern publishing scene. This is tragic given the incredible contribution that Iran has made to Sufi literature, with the likes of Rumi, Hafez and Saadi. There are restrictions on literary innovation and religious themes in certain Central Asian republics too, to cite Hamid Ismailov again (2022). The irony is that some Central Asian authors could get away with using Sufi and mystical folklore references in their work in the Soviet era, most notably Begenas Sartov in his *When the Edelweiss*

⁶ Simorgh appears in the *1001 Nights* in the guise of the Rukh, a bird so large and mighty it can lift an elephant in its talons.

Flowers Flourish (1969), a borderline fantasy novel written by an otherwise hard SF author (Ismailov, 2022: 223). It seems that Central Asia and Iran are now going through the same period of stasis that modern Arabic literature had been suffering, until recently, and Sufism is once again the litmus test of literary radicalism and renovation.

A Parting Word: The example of Philip K. Dick

To finish off on a positive note the examples cited above are all evidence of literary innovation, heirs to the stylistic improvisations of successive generations of Sufis in Islamic history. Sufism once again is becoming a literary movement in these able hands. To be even more ambitious the very nature of SF itself could change, even in its Western birthplace. The dual split of the world into Western materialism and Eastern spiritualism or mysticism is a false separation at best, and a colonial and Orientalist ploy at worst (Aysha, 2020). As noted above, many great Sufi thinkers were also scientists and logicians, and this was *no* coincidence. They believed in a form of spiritualist evolution where all things, even inanimate minerals, moved towards consciousness. The life of man by extension was all about the path to perfection and wholeness, making man the culmination of cosmic history (Khafājī, 1980: 120-121).

Hence, Ibn 'Arabi's description of man as the microcosm of the universe and Rumi's quip that man is the seeing eye of the universe (Khafājī, 1980: 121-122). Farīd-ad-Dīn 'Aṭṭār also stated proudly that the world does not distinguish between grand and minor, as the atom contains within it a sun just as the droplet holds in it an ocean, each containing an

entire world unto its own with myriad secrets of creation (Khafājī, 1980: 42). And with a sense of responsibility towards maintaining God's creation and humility in the face of the limitations of reason alone in comprehending this order, hence the transition from mere knowledge to wisdom—knowing what to do with that knowledge. These themes and motifs are evident incidentally in Muṣṭafá Maḥmūd's reincarnation tale in *Al-'Ankabūt* [The Spider], where human memories move further back in time towards lower life-forms and beyond. Even in *Rajul taḥta al-sifr*, scientists in this heartless future world find non-organic life-forms: rocks that grow and reproduce.

In legend Ḥayy ibn Yaqzān himself is said to have been born from spontaneous generation, with the action of the sun on the mud (Farmer, 1994: 75). This brings us full circle back to where we started, how the West has been openly embracing Sufism in genre literature while we've fallen behind. And one cannot talk about the Western SF tradition in this regard without mentioning the titanic figure of Philip K. Dick who also committed himself to bridging this artificial gap between knowledge and faith. As Stanisław Lem reveals, Dick was desperately trying to create an *entirely new subgenre* in science fiction, grounded in mysticism (1975). He certainly challenged all our assumptions about the modern scientific world vision and the foundational assumptions of Western civilisation in *The Man in the High Castle* (Mountfort, 2016; Warrick, 1980). And Sufism was part of this project, as evidenced by its incorporation into *The Transmigration of Timothy Archer* (Boonstra, 1982).

Another curious crossover point is his psychedelic novel *Valis* (1981) which heavily references the Nag Hammadi Gnostic texts. By funny coincidence an Egyptian author friend, Eslam Samir Abdel-Rahman, references

the same texts in his works of horror and fantasy, which rely heavily on Sufism (2019). In another novel of his, *Abū al-karāmāt: Al-irṭh alml'wn* [Abu Al-Karamat: The Accursed Inheritance] (2019), a cop has an identity crisis after accidentally killing a child while doing battle with terrorists—people who don't understand Islam properly. He then goes back to the countryside where his family comes from to find solace and rebuild himself, rediscovering his grandfather's legacy as a Sufi saint. And all of this in southern Egypt, a stone's throw away from ancient Egyptian monuments, highlighting again the cosmopolitan credentials of Sufism.

This marriage of spiritual-mystical concerns and resources with ancient Egypt has a long and proud history in Islam. Dr. Hosam Elzembely's short story "Ashbāḥ al-fis Būk" [Facebook Ghosts] (2013: 27-31), for instance, has a young man receiving messages over Facebook from his recently deceased father and he and his colleagues fail to find a scientific explanation. The story, once again, takes place in southern Egypt close to ancient Egyptian monuments and cities, signifying returning to your roots and heritage. The deceased father himself is a reference to continuity with the past. Sufis, moreover, have a resounding love affair with ancient Egypt, reveals Egyptologist Okasha El-Daly, even to the point of making major strides towards translating and classifying hieroglyphs, long before Champollion. He also explained that Muslim Alchemists were so enamoured by the ancients that they believed these inscriptions contained secrets that would allow them to create life itself and from mere chemicals (El-Daly, 2022).

Finally, here is a key passage to contend with in Dick's *The Divine Invasion* (1981):

He knew, of course, why the Christian-Islamic Church did not allow the

transmuting of the Bible into a color-coded hologram. If you learned how you could gradually tilt the temporal axis, the axis of true depth, until successive layers were superimposed and a vertical message—a new message—could be read out. In this way you entered into a dialogue with Scripture; it became alive. It became a sentient organism that was never twice the same. The Christian-Islamic Church, of course, wanted both the Bible and the Koran frozen forever. If Scripture escaped out from under the church its monopoly departed. (Dick, 2011: 73).

The success of the TV series based on *The Man in the High Castle* is testament to how substantive works of mystical SF can make an impact. Without exaggerating then the very face of science fiction could change and forever, and Dick's dream can come true.

To conclude, SF in the Arab world is an import from the West, but, as long as Arabic science fiction is true to itself, there is no reason why a Sufi subgenre could not be a game-changer on the international scale. The only proviso is that Arab and Muslim authors be true to their roots and write their Sufi SF on their own terms. The global marketplace for literary products and cultural goods is a treacherous domain and it is easy to succumb to the temptation of putting fame and fortune ahead of quality and authenticity. Philip K. Dick, like all tragic artists, only became well known after he died. Then again, Sufism is all about trial and error and standing up to temptation and finding your true calling in the end whatever mistakes you make along the way. Hence, the dictum he who has tasted knows. Sufi SF is fiction that places God centre stage and allows us to *taste* of His mercy and wisdom

in our fallible human way: science and world-building with an Islamic *flavour*.

Acknowledgements

Special thanks to those not mentioned by name above: Al-Sayyid Nejm, Ammar Al-Masry, Shindi Ibrahim Ahmed, Ali Al-Shair, Csicsery-Ronay Istvan, Luis Carlos Barragán, Khaled Gouda Ahmed and El-Mubarak Saleh. Special thanks are also due to Lisa Adler-Golden and Farah Mendlesohn for helping me put some of my early conclusions to the test at DisCon3 (“Sufi, Arabic, and Italian SF” panel, 17 December 2021) and BaltiCon (“Mysticism in Science Fiction” panel, 28 May 2022). Without their confidence and generosity this article could not have been possible.

Works Cited

- ABDEL-RAHMAN, Eslam Samir (22 May 2019). “May the Fortunes Smile on You... A Dialogue with Eslam Abdel-Rahman, Egypt’s answer to Dan Brown!” interview by Emad El-Din Aysha. *The Levant*, <https://theliberum.com/may-fortunes-smile-you-dialogue-eslam-abdel-rahman-egypts-answer-dan-brown/> (Access 15 December 2022).
- ‘ABD AL-DĀYIM, Šābir (2016). *Al-Adab al-Šūfī: Ittijāhātuḥu wa-khaṣā’iṣuḥu [Sufi Literature, Directions and Characteristics]*. Al-Sharqīyah: Kshydh lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 2nd edition.
- AL-AHDAL, Wajdī (26 November 2018). Received by Emad El-Din Aysha.
- AL-WAKĪL, Sa’īd (2021). *Man dhāqa ‘araf: Madkhal ilá nuṣūṣ al-taṣawwuf al-‘Arabī [He who has Tasted Knows: An entry into Arabic Sufi Texts]*. Jizah:

- ARJANA, Sophia (29 October 2021). “Sophia Arjana on the West’s insatiable appetite for the Mystical and the Muslim,” interview by Emad El-Din Aysha. *The Levant*, <https://theliberum.com/sophia-arjana-west-insatiable-appetite-mystical-muslim/> (Access 15 December 2022).
- AYSHA, Emad El-Din (14 December 2022). “Mars in the Muslim Mind: Salvation on the Born-Again Red Planet in Hosam Elzembely’s *Final Voyage*,” *Baladi Magazine*, <https://baladimagazine.com/mars-in-the-muslim-mind-salvation-on-the-born-again-red-planet-in-hosam-elzembelys-final-voyage/>.
- _____. (Autumn 2020). “Science Fiction by, about, and for Arabs: Case Studies in De-Orientalising the Western Imagination,” *ReOrient*, 6.1: 4-19.
- BIL‘ALĪ, Āminah (2001). *Al-Ḥarakah al-tawāṣulīyah fī al-khiṭāb al-Šūfī: Min al-qarn al-thālith ilá al-qarn al-sābi‘ al-Hijrīyayn [The Discursive Movement in Sufi Dialogue: From the 3rd to the 7th Hijri centuries]*. Dimashq: Ittiḥād al-Kuttāb al-‘Arab.
- BOONSTRA, John (June 1982). “Final Interview with Philip K. Dick (part 1),” *Rod Serling’s The Twilight Zone Magazine*, 2.3: 47-52.
- DICK, Barbara K. (2022). “Under the Microscope: An Academic Appraisal of the Evolving Milieu of Arab SF,” Hosam A. Ibrahim Elzembely & Emad El-Din Aysha (eds.), *Arab and Muslim Science Fiction: Critical Essays*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 352-366.
- DICK, Philip K (2011). *The Divine Invasion*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- EL-DALY, Okasha (12 October 2022). “Cairo Lecture: Medieval Arabic Scholars

- and Ancient Egyptian Hieroglyphs,” American Research Center in Egypt, Garden City, Cairo.
- ELZEMBELY, Hosam (27 October 2017). *Cultural Salon for the Egyptian Society for Science Fiction*. Nasr City, Egypt.
- _____ (2013). “Ashbāḥ al-fīs Būk” [Facebook Ghosts]. *Al-‘Ā'idūn [Those who Returned]*, *Shams Al-Ghad [Sun of Tomorrow]* #2. Al-Qāhirah: Dār Ibdā' lil-Nashr wa-al-Tawzī' wa-al-Tarjamah, 27-31.
- FARMER, José Farmer (1994). “‘Hayy ibn Yaqzam’ by Abu ibn Tufayl: An Arabic Mowgli,” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 3.3/4 (11/12), The Lost Issues: 72-78.
- HEATH, Peter (July 1989). “Creative Hermeneutics: A Comparative Analysis of Three Islamic Approaches,” *Arabica: Journal of Arabic and Islamic Studies*, 36.2: 173-210.
- ISMAILOV, Hamid (2022). “Hamid Ismailov on the Remnants of Central Asian Fantasy and Science Fiction,” Hosam A. Ibrahim Elzembely & Emad El-Din Aysha (eds.), *Arab and Muslim Science Fiction: Critical Essays*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 217-229.
- _____ (27 November 2018). Received by Emad El-Din Aysha.
- KHAFĀJĪ, Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im (1980). *Al-Adab fī al-Turāth al-Šūfī* [Literature in the Heritage of Sufism]. Al-Qāhirah: Dār Gharīb.
- KHAMMAS, Achmed A.W. (10 October 2006). “The Almost Complete Lack of the Element of ‘Futureness’,” *Telepolis*, <https://www.heise.de/tp/features/The-Almost-Complete-Lack-of-the-Element-of-Futureness-3408243.html>.
- KNEZEVIC, Milana (2 December 2013). “Saudi Arabia: Popular Sci-Fi Novel Banned,” *Index on Censorship*, <https://www.indexoncensorship.org/2013/12/popular-saudi-sci-fi-novel-banned-book-stores/>.
- KRINGLE, Dawoud (29 June 2019). “On the Music and Sufi Science Fiction of Dawoud Kringle,” interview by Emad El-Din Aysha, *The Levant*, <https://theliberum.com/meditating-music-sufi-science-fiction-dawoud-kringle/> (Access 15 December 2022).
- LEDER, Stefan & Hilary KILPATRICK (March 1992). “Classical Arabic Prose Literature: A Researchers’ Sketch Map,” *Journal of Arabic Literature*, 23.1: 2-26.
- LEM, Stanislaw (March 1975). “Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans,” *Science Fiction Studies*, 2.1: 54-67.
- MAḤMŪD, ‘Abd al-Ḥalīm (1999). *Qaḍīyat al-taṣawwuf: Al-Madrasah al-Shādhilīyah* [The Case of Sufism: The Shazili Order]. Al-Qāhirah: Dār al-Ma‘ārif, 3rd edition.
- MALIK, Nesrine (30 July 2009). “What happened to Arab science fiction?” *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/30/arab-world-science-fiction>.
- MAṬAR, Muḥammad Najīb (22 February 2019). *Cultural Salon for the Egyptian Society for Science Fiction*. Nasr City, Egypt.
- _____ (2013). “Shakhābī?” [Scribbles]. *Al-‘Ā'idūn [Those who Returned]*, *Shams Al-Ghad [Sun of Tomorrow]* #2. Al-Qāhirah: Dār Ibdā' lil-Nashr wa-al-Tawzī' wa-al-Tarjamah, 33-36.
- MOUNTFORT, Paul (July 2016). “The *I Ching* and Philip K. Dick’s *The Man in the High*

- Castle,” *Science Fiction Studies*, 43.2: 287-309.
- MYLWSLĀFSKY, J.F., Yw.A. BTRWSYĀN & M.B. BYWTRWFWSKY (2019). *Al-Ṣūfiyah: A'lāmuhā wa-tārīkhihā* [Sufism: Distinguished Figures and Movements]. Dimashq: Dār Nīnawá. Translated by Ziyād Al-Mullā.
- RĀGHIB, Nabīl (1998). *Zawāj al-'Ilm wa-al-adab* [The Marriage of Science and Literature]. Al-Qāhirah: Maktabat al-usrah.
- SEDGWICK, Mark (24 November 2019). “Mark Sedgwick on the Use and Abuse of Sufism,” interview by Emad El-Din Aysha. *The Levant*, <https://theliberum.com/mark-sedgwick-use-abuse-sufism/> (Access 15 December 2022).
- ṢUBḥ, Alī Alī (1977). *Al-Adab al-Islāmī al-ṣūfi ḥattā nihāyat al-qarn al-rābi' al-Hijrī* [On Islamic Sufi Literature till the end of the 4th Hijri century]. Al-Qāhirah: Dār al-Anṣār.
- WARRICK, Patricia (July 1980). “The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick’s *The Man in the High Castle*,” *Science Fiction Studies*, 7.2: 174-190.

APPENDIX FOR ARABIC TEXTS

- أمنة بلعلی (2001) الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. دمشق: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- ج.ف. ميلوسلافسكي – يو.ا. بتروسيان – م.ب. بيبوتروفسكي (2019). الصوفية اعلامها وتياراتها. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. ترجمة زياد الملا.
- حسام الزمبيلي (2013). “اشباح الفيس بوك”، العائدون شمس الغد #2. القاهرة: دار إبداع للنشر والتوزيع والترجمة، سعيد الوكيل (2021). من ذاق عرف: مدخل إلى نصوص التصوف العربي. القاهرة: دار الربى للنشر والتوزيع.
- صابر عبد الدايم (2016). الأدب الصوفي: اتجاهاته وخصائصه. القاهرة: كشيدة للنشر الطبعة الثانية. والتوزيع.
- عبد الحليم محمود (1999). قضية التصوف: المدرسة الشاذلية. القاهرة: دار المعارف. الطبعة الثالثة.
- علي علي صبح (1977). الأدب الإسلامي الصوفي: حتى نهاية القرن الرابع الهجري. القاهرة: دار الأنصار.
- محمد عبد المنعم خفاجي (1980). الأدب في التراث الصوفي. القاهرة: مكتبة غريب.
- محمد نجيب مطر (2013). “شخابيط”، العائدون شمس الغد #2. القاهرة: دار إبداع للنشر والتوزيع والترجمة، نبيل راغب (1998). زواج العلم والأدب. القاهرة: مكتبة الأسرة.

Terrores retrofuturistas desde la mirada liminal *steampunk*: Especulación y fantasía en algunos relatos hispanos

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Resumen: Desde su surgimiento en los años 70 y 80, el *steampunk* ha resistido todo intento por lograr su adscripción al ámbito de la ciencia ficción, enfrentándonos a la clásica vacilación de Todorov (1982), donde la percepción ambigua del lector ante una ruptura epistemológica de la realidad le lleva a dudar entre la explicación natural y la sobrenatural, entre lo especulativo y lo insólito. Desde este prisma, nuestro objetivo es ahondar en el discurso fantástico presente en la antología *Ácronos de acero y sangre. Relatos de terror steampunk* (Bonilla y Ramos, 2019), a través del análisis de unas narrativas donde el imaginario *steampunk* contextualiza una serie de historias en las que lo monstruoso emana del debate entre maquinismo y humanidad, mientras el subtexto de lo distópico introduce una fuerte crítica social en consonancia con los miedos actuales acerca de la deriva ultratecnificada de la sociedad.

Palabras clave: *steampunk*, antología, terror, retrofuturismo, maquinismo.

1. Introducción. El *steampunk* en la encrucijada de lo no mimético

La ya clásica pugna, dentro del ámbito de la llamada literatura especulativa o no mimética (identificación ya esta en sí misma problemática), entre el terreno de la ciencia ficción y de lo fantástico parece abocar en ocasiones a callejones sin salida, de donde críticos como Moreno (2010: 74) intentan hacernos salir a partir de un cuestionamiento semántico de la supuesta diferenciación, en términos literarios, entre el ámbito de lo *fantástico* y de lo *real*. Y así, cuando Kerslake (2007: 1) nos habla de que la ciencia ficción ha sido percibida históricamente como «a genre of the fabulous», no hace sino poner sobre la mesa el uso que el propio Moreno (2010: 93) hace del término *proyectivo* o *prospectivo*, y que entiende «en el sentido de que se nos obliga a reflexionar, a ahondar sobre cuestiones culturales». También Díez (2008: 5) arrima

el ascua de la ciencia ficción a la sardina de la literatura fantástica, y más particularmente de la verosímil, «en contraposición a la literatura fantástica global, que no tiene preocupación alguna por validarse ante el lector como una especulación con visos de llegar a producirse».

A la luz de estas premisas, no parece pues disonante releer las consideraciones de Bazán (2014: 54 y 56) en torno al género fantástico (es decir, la contemplación de este en cuanto «transgresión a un orden establecido» o, más bien, transgresión de la «realidad real») desde el prisma de la ciencia ficción, postura esta igualmente asumible cuando, a propósito del mismo asunto, Torres Rabassa (2015: 189) habla de la «relación intertextual con el discurso de lo real», lo que nos lleva, en última instancia, a la ya clásica vacilación todoroviana (Todorov, 1982: 42) en torno a las estrategias de lectura de estos textos epistemológicamente incómodos.

El objetivo de estas líneas es incardinar la literatura *steampunk* dentro de un paradigma de lectura cercano a las coordenadas de lo fantástico, a pesar de su tradicional adscripción al ámbito de la ciencia ficción. Recordemos muy someramente que nos hallamos ante una subcategoría de la llamada literatura retrofuturista, esto es, al decir de Matangrano (2016: 247-248), una tendencia estética surgida hace medio siglo, la cual ofrece una visión futurista del pasado histórico, en el cual ciertas tendencias tecnológicas habrían evolucionado de forma mucho más veloz de lo que realmente sucedió. Acuñado por el escritor Kevin W. Jeter en 1987, el término *steampunk* supuso, en un principio, una suerte de broma entre escritores articulada en torno a un modelo de discurso literario que hacía de las «Victorian fantasies» (Usher, 2011) un cajón de sastre donde parecía admisible encajar cualquier tipo de relato ambientado en la Inglaterra del XIX,

siempre y cuando surgiera de una formulación ucrónica sustentada en torno a una propuesta especulativa según la cual, desde un punto de vista energético, el carbón y el vapor se habrían impuesto al uso de los hidrocarburos y la electricidad. Esa combinación de tecnologías y estéticas con un innegable regusto retro rige, pues, el desarrollo de tramas donde la presencia continuada de dispositivos alternativos con un sabor añejo propicia la incursión en el ámbito de los relatos de aventuras, la crítica social o la reflexión histórica.

Con el paso del tiempo, lo cierto es que el *steampunk* ha adquirido una serie de implicaciones semánticas que ha hecho de este un género cada vez más complejo e intangible, mientras se iba colando en diversas esferas de la realidad extraliteraria. Así, en primer lugar, no pocos especialistas han reparado en la naturaleza metaliteraria y autorreferencial del género (Soares Chaves, 2019: 111), donde la recurrente presencia de personajes ya conocidos por el lector y los guiños paródicos, en ocasiones, dejan en un segundo plano, con frecuencia, a la propia evolución de las sociedades humanas (Martín Rodríguez, 2013: 70-71). A esto se suma la naturaleza posmoderna de un discurso que hace del pastiche, del *mash-up* y del palimpsesto una seña de identidad, basada en no pocas ocasiones en el «reciclaje» literario de historias, personajes y motivos resignificados desde el prisma retrofuturista (Soares Chaves, 2019: 113). El *steampunk*, de este modo, desafía todo esfuerzo cohesivo (Stimpson, 2014: 25), mostrando una naturaleza crecientemente refractaria a la definición, mientras se convierte en una especie de «cyborgic phenomenon» debido no solo a su resistencia discursiva, sino también a la inestabilidad que dicha resistencia revela (Bowser y Croxall, 2010: 29). Todo esto lleva, en suma, a percibir más un «aire de familia», una constelación de rasgos más

o menos reconocibles por el lector, que a poder asumir de forma nítida una definición operativa, en un viaje, en palabras de Nevins (2011: 513), desde el prescriptivismo heredero de la jocosa definición de Jeter de los años 70 a un descriptivismo más serio, maduro y prudente, que busca hacer entroncar las manifestaciones actuales del *steampunk* con una batería de fórmulas lo más aglutinadora posible. De ahí que, cada vez con mayor frecuencia, se contemple este discurso retrofuturista como una estrategia de aproximación a las cuestiones centrales de los estudios retóricos del siglo veintiuno, en la medida en que se concibe, más allá de como un mero estilo, sistema u ornamento, como un conjunto de ideas y valores (Beard, 2014: xv).

En lo que atañe a la pugna semántica entre realidad, realismo y universos fantásticos o especulativos, el *steampunk* parece presentar una naturaleza camaleónica que le permite no solo desarrollar planos semánticos de difícil verificación, de acuerdo a nuestro conocimiento del mundo, sino también inmiscuirse, por el contrario, en fórmulas discursivas (sean estas series de televisión, novelas...) marcadamente miméticas (García Costa, 2013: 41-42), donde el retrofuturismo da más una pátina de estilo, o una batería de clichés (a saber, presencia de dirigibles, de relojes *skeleton*, de sucias máquinas salpicadas de poleas y engranajes...) que unas claras coordenadas ucrónicas. No obstante, de cualquiera de las maneras, a nadie se le escapa que la propia configuración del *steampunk* le acerca de forma incuestionable hacia universos no miméticos. Así pues, como apunta Rose (2009: 320), «steampunk is a term that has come to refer to a set of recent speculative fictions that are set in or engage with the nineteenth century in a variety of ways». Esa naturaleza especulativa, formulada a través de un desarrollo histórico alternativo, aproxima al género al terreno de la ciencia ficción, en la

medida en que «postulates a fictional event of vast consequences in the past and extrapolates from this event a fictional though historically contingent present of future» (Hantke, 1999: 246). De igual manera, el protagonismo del componente tecnológico desde el prisma victoriano, dentro de esta categoría retrofuturista (Hantke, 1999: 247), convierte al *steampunk* en una suerte de «puente» entre la contextualización de corte decimonónico y la ciencia ficción más actual (Cristofari y Guitton, 2014: 381), sirviéndose de la ucronía como mecanismo para el desarrollo de una narrativa especulativa tan indefinida como reconocible (Sancho Villar, 2015: 6). De forma paralela, el *steampunk* desarrolla también un fuerte discurso crítico contra ciertas derivas tecnológicas de la sociedad actual, a partir de una nostalgia retro de corte victoriano que parece rebelarse contra la producción en masa y la naturaleza críptica e inaccesible de buena parte de los dispositivos que nos rodean en la vida diaria (Kiehlbauch, 2015: 85 y 100), apostando, por contra, por una tecnología mucho más «táctil», imperfecta y comprensible (Esser, 2018: 5), en consonancia con cierta estética de corte posmoderno que presenta la «possessive technology as essentially antithetical to the old conception of humanity» (Frelik, 2002: 117), y apostando por ofrecer «una respuesta contra la deshumanización de cierta ciencia ficción supratecnológica [...] a esto se le debe añadir un espíritu contrario al consumismo, y una vocación clara por retomar el control tecnológico y artístico sobre las máquinas que definen nuestra existencia» (Womack, 2014: 412a).

Desde el otro prisma, desde el del género fantástico, no es difícil encontrar un discurso académico que asume, como propio, el universo *steampunk* (Lemann, 2019: 523), definiéndolo unas veces como «fantasía tecnoutópica» (Hall y Gunn, 2014: 4), otras como

«postmodern Romanticism» (Wright, 2014: 100) o incluso como «fantasía histórica» (Hernández Sánchez, 2005: 126). Precisamente es esa naturaleza, digamos, «tecnofantástica» (Esser, 2018: 1), que la propia Esser (2014: 21) define como «the application of anachronistic, utopian, or even supernatural technology to the neo-Victorian collage», la que hace de un aparente oxímoron literario un constructo semántico al que se le da salida a través de un universo de *gadgets*, poleas, corsés y zepelines, fruto en gran medida de una conceptualización tan laxa de la ciencia que hace que «nunca se aporte una explicación sobre el funcionamiento de los aparatos y avances científicos presentados en estas narraciones, llegando casi a romper con la verosimilitud racional o empírica que caracteriza a la ciencia-ficción» (Sancho Villar, 2015: 9). A todo esto hemos de sumar una presencia de la magia en el funcionamiento de la tecnología (Fabeiro Rey, 2020: 17) que convierte la utilización de la alquimia en moneda de uso corriente (Perschon, 2012: 9), lo que permite concluir que la tecnología *steampunk*, en general, responde a un paradigma anclado en el universo de lo fantásticamente improbable (Perschon, 2012: 151).

Así pues, ese pasado inexistente y reinventado que encontramos en estas obras conlleva una compleja relación entre ficción y realidad, a partir de la combinación (o más bien reciclaje) de personajes y motivos históricos y literarios. Por ello, no es extraño considerar que el *steampunk* se mueve en una lógica narrativa muy dispar: «si nos atenemos a los que se suelen enmarcar bajo su etiqueta, el *steampunk* acaba quebrando la frontera entre el universo mágico de la *fantasy* y la lógica causal de la ciencia ficción [...] la lógica de lo fantástico se inmiscuye en un paradigma epistemológico propio de la ciencia ficción» (Conte Imbert, 2011: 264). De este modo, la tecnofantasia del

género yuxtapone conocimiento e ignorancia, lo irracional y lo racional y, por último, la magia y la ciencia, en una suerte de «science fantasy» (Perschon, 2012: 176 y 178). Para el propio Perschon (2012: 184), la estética *steampunk* es consecuencia de una tensión ambivalente entre empirismo y fe; mundos históricos y fantásticos son fusionados para crear universos retrofuturistas donde asistimos a una reacción frente al desequilibrio modernista entre los hechos físicos y los sentimientos. La precisión histórica y la documentación tecnocientífica pasan, así, a un segundo plano, mientras se cuele una visión romántica del presente, refractaria a la racionalidad y al iluminismo (Maiolino Herschmann *et al.*, 2013: 220) y crítica al mismo tiempo con nuestro día a día ultradigitalizado. La fusión del estilo victoriano y de la tecnología retrofuturista (Fabeiro Rey, 2020: 11) ahorman así una estética de difícil acomodo, pero de fácil ductilidad, donde la magia, irónicamente, parece explicada en términos científicos, a partir de una aparente pátina lógico-racional (Smith, 2013: 170-171) donde lo pseudocientífico otorga la misma credibilidad a la alquimia que a la mecánica ondulatoria (Price, 2018: 11).

2. *Ácronos de acero y sangre*, o el terror tecnofantástico en el horizonte del *steampunk* hispano

Una de las obras que sin duda mejor refleja este inestable equilibrio entre ciencia y fantasía, en el ámbito de las aún reducidas publicaciones españolas de *steampunk* es la reciente *Ácronos de acero y sangre. Relatos de terror steampunk* (Bonilla y Ramos, 2019), sobre la que nos centraremos a continuación. Recordemos, en este sentido, que *Danza de tinieblas* (2005), de Eduardo Vaquerizo, o la

trilogía conformada por *El mapa del tiempo* (2008), *El mapa del cielo* (2012a) y *El mapa del caos* (2014), de Félix J. Palma, conforman el grueso de novelas fundacionales del género en España, al que hemos de añadir antologías como *Y si lo contamos... Steampunk* (VV. AA., 2021b), *Quasar 4, steampunk* (VV. AA., 2021a), *Retrofuturismos. Antología steampunk* (Womack, 2014b) o *Steampunk: antología retrofuturista* (Palma, 2012b), entre otras, y a las que habríamos de sumar la primera antología de autores *steampunk* españoles traducidos al inglés: *The Best of Spanish Steampunk* (Womack & Womack, 2015). Tampoco podemos olvidarnos de la última hornada de autores de novelas, como Josué Ramos (*Lendaria*, 2013), Joseph Remesar (*El dirigible*, 2013) o Raúl Montesdeoca (*La máquina del juicio final*, 2013), entre otros. De cualquiera de las maneras, buena parte de las antologías citadas (y *Ácronos de acero y sangre* no es una excepción) evidencian una naturaleza heterogénea en lo que a la propia concepción del cosmos *steampunk* atañe, a partir de una interpretación tremendamente laxa del género, y donde podemos incluir desde textos góticos hasta ucronías clásicas, pasando por relatos de corte más o menos costumbrista o incluso por narraciones con ribetes cercanos al wéstern (Martín Rodríguez, 2013), de manera que, si algo parece caracterizar al *steampunk* español, es su naturaleza camaleónica, fruto quizás de la iconoclasia o del desconocimiento de una tradición de origen marcadamente anglosajón. Sea como fuere, la antología que nos ocupa ofrece una selección de diez relatos donde se da un incierto maridaje, en palabras de su prologuista, Félix Goggles (organizador de la Eurosteamcon Barcelona), entre las «emociones más primarias» (el miedo y el terror), el relato fantástico y la ciencia ficción (Bonilla y Ramos, 2019: 10). Abre la

compilación «Mater amantissima», de Alicia Sánchez, la desasosegante historia de una madre frustrada ante el sucesivo fallecimiento de sus hijos. Solo la irrupción del doctor Giovanni Aldini, especialista en galvanismo, parece proporcionar algo de esperanza a la protagonista, ofreciéndole la prometeica esperanza de resucitar, mediante complejos procedimientos de electricidad muscular, a sus vástagos. Los intentos infructuosos de Aldini concluyen, sin embargo, con una escalofriante escena donde se recrea de nuevo el mito de Frankenstein (presente en todo el relato, entre otras alusiones, tanto por el guiño al apellido Shelley como por el recurso de la técnica del galvanismo) a través de la revivificación de todos los fallecidos en una criatura monstruosa que porta partes de cada uno de ellos.

Muy distinto es el tono de la segunda de las historias, «Oro de bruja», de R. G. Wittener, una historia ambientada en el Oeste con sabor a wéstern decadente y donde la presencia de motivos reconocibles del *steampunk* queda reducida a la brevísima alusión a ayudantes, juguetes y vigilantes autómatas (Bonilla y Ramos, 2019: 35 y 43), cocinas de hierro automatizadas (Bonilla y Ramos, 2019: 38) y poco más. El relato narra el reencuentro casual de dos antiguos compañeros de correrías, lo que da pie a que uno de ellos intente convencer al otro (pacíficamente radicado junto a su mujer *squaw* y sus hijos en un lugar indeterminado próximo al desierto de Sonora) para dar un nuevo «golpe». La llegada de la banda de delincuentes acelerará los acontecimientos, y con ello el descubrimiento de que la *squaw* es en realidad una bruja telúricamente vinculada a un misterioso árbol, y que tiene en su marido a un sanguinario cómplice:

¡Maldito idiota! Te lo dije. Te dije que su favor no se podía pagar con facilidad. El

oro puede comprar su magia, pero para ella la carne y la sangre valen mucho más, Francis. Mucho más. (Bonilla y Ramos, 2019: 49).

También encontramos guiños a Lovecraft, y a las fuerzas de la naturaleza, de forma aún más marcada, en «Las ventanas del alma», de Josué Ramos, donde el protagonista se traslada a una base ártica rusa en una isla del mar de Kara, a mediados del siglo XIX, para investigar unos misteriosos asesinatos donde a las víctimas se les extrae sin violencia alguna el cerebro y los ojos. La rudimentaria equipación científica y la presencia de submarinos, en un contexto decimonónico, parecen convertirse en las únicas concesiones al discurso retrofuturista, en un desarrollo argumental con claras concomitancias con *The Thing* (1982), de John Carpenter, y *Who Goes There?* (1938), de John W. Campbell, en una suerte de secular invasión extraterrestre que tiene en el zar a su última víctima...

En el caso de «Los engranajes de la locura», de Alejandro Morales Mariaca, la historia juega con el binomio ya utilizado anteriormente en la literatura española, sin ir más lejos en *Danza de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo (2005), y conformado a partir del universo monstruoso del gólem (en el caso de Morales Mariaca, con evidentes referencias al contexto checo) y la imaginería inventiva del *steampunk*. El relato narra el enfrentamiento amoroso entre el protagonista, Emil Čurda, y Andrej Dvořák, por lograr los favores de Malena. Emil acude a una cita en el Museo Real Checo, con el objetivo de declararse, pero antes de que se pueda dar cuenta se ve inmerso en una estratagema de su rival para apartarlo de su camino. El museo, así, pasa a convertirse en una ratonera para Emil, quien no solo ha de escapar de los secuaces de Andrej, sino también de un inesperado gólem, cuya creación se ve unida

a la leyenda de la construcción del legendario reloj astral de la capital checa a manos del excéntrico Hanuš y de su ayudante Jakub Čech. El encuentro entre Emil y Jakub, aún vivo tras varios siglos, acelera el creciente episodio de locura del primero, quien introduce su brazo derecho entre los engranajes del reloj (claro guiño, una vez más, al fetichismo *steampunk* hacia los dispositivos mecánicos), tal y como tiempo atrás había hecho Hanuš, al tiempo que golpea a Jakub, cuya muerte desencadena la extinción del gólem, presumiblemente creado por este y unido a la naturaleza prodigiosa del célebre reloj.

«El corazón de las máquinas no late», de Eva García Guerrero, la siguiente historia de la antología, es la asfixiante crónica del rodaje en bucle de un película que atrapa a su directora, Miranda, en un perverso *flash-back* orquestado por Crono, un rudimentario cinematógrafo cuyo simbólico nombre deja bien a las claras el baile temporal al que somete a la protagonista, quien tendrá como única estrategia mnemotécnica la elaboración de cartas-testimonio que encontrará una y otra vez, recordándole la pesadilla cíclica que la atrapa, y de la que solo logrará escapar encarándose con el artefacto, simbióticamente unido a su creador, Horace Smith, de nuevo a través de una perversa y retrofuturista conjunción maquinaria-organismo.

En el caso de «La torre del relojero», de José A. Bonilla, nos hallamos probablemente con uno de los ejemplos que de forma más palpable manifiesta sus débitos hacia el universo *steampunk*. Así, la ambientación victoriana, la alusión a personajes populares del imaginario británico, como Jack el Destripador, o el desarrollo de una investigación policial que una y otra vez nos recuerda las aventuras del famoso detective de Arthur Conan Doyle se suman a la puesta en escena de un decimonónico dispositivo de conexión neuronal con el que

entrar en la mente de «el Relojero», un psicópata que chantajea al gobierno inglés, pidiendo un astronómico rescate a cambio de la libertad del heredero al trono de Inglaterra. El relato, de este modo, ofrece una especie de ciberarcaica realidad virtual, adentrándonos en la mente del criminal a través de un viaje de pesadilla más cercano a *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991) que a las clásicas aventuras de Sherlock Holmes. Las máquinas volverán a cobrar este ambivalente protagonismo en «Las lunas de sangre», de Miriam Alonso, donde asistimos a un enfrentamiento entre clanes gitanos avivado por la muerte de varios familiares, cuyo esclarecimiento descansa sobre las capacidades adivinatorias de una misteriosa máquina. La presencia de diversos monstruos y protocíborgs (una vez más, el imaginario del gólem/autómata se incorpora a la narrativa de la antología) alterna con la incorporación de dispositivos retrofuturistas donde lo científico queda desdibujado a manos de alusiones tecnofantásticas [«Alma probaba la diminuta máquina de vapor, que accionaba el mecanismo de localización instalado en la Máquina para Detectar Almas, conectada también al microgenerador» (Bonilla y Ramos, 2019: 161)], dentro de un escenario de venganzas y deudas de sangre en el que, una vez más, se juega a desconcertar al lector por la vía de la indefinición ontológica, llevándole a un desenlace donde Darío, el hermano de Fedra, una de las protagonistas, se ve transmutado en un humano-excavadora que escapa a toda categorización orgánica: «la máquina reaccionó, encontró vida en él [...] nuestro monstruo no era un monstruo» (Bonilla y Ramos, 2019: 173). De este modo, la tecnología, desde el prisma *steampunk*, se ve convertida en una ambivalente herramienta que no solo resquebraja la distancia entre seres vivos y materia inerte, sino también entre el

bien y el mal o lo científico y lo fantástico. Precisamente, esta misma ambigüedad moral y epistemológica aflorará en «El libro», de Júlia Díez, historia centrada en este objeto, diseñado con propósitos medicinales, pero que acabará por convertirse en una herramienta al servicio de las más bajas pasiones:

Quando tu tío y yo lo creamos, queríamos que tuviera una utilidad terapéutica. Al menos yo. Estaba dirigido a enfermedades mentales, pero en algún momento todo se torció. Nunca imaginé que él quisiera utilizarlo para someter a su voluntad a tu madre. (Bonilla y Ramos, 2019: 192).

La penúltima historia de la colección es «Érase una vez una bruja», de Pepa Mayo, protagonizada por Xanat, una especie de bruja aparentemente nacida del vientre de un árbol y que gusta de coleccionar y diseñar objetos y dispositivos claramente *steampunk*, por ejemplo, gafas *goggles*, cadenas, piezas de engranajes... (Bonilla y Ramos, 2019: 196), mientras asuela la ciudad de Hollytown, secuestrando y asesinando a niños. El pertinente *flashback* nos llevará a la conclusión de que el relato es la historia de una venganza perpetrada contra John Salter, responsable de la muerte de su verdadera madre, acusada de brujería. La estampa final de la historia nos muestra el rostro deforme de Xanat, oculto tras unas gafas *goggles* y unos cabellos que son, en realidad, tubos de cobre, monstruosa recreación retrofuturista de una diabólica deidad del bosque. Por último, «Engranajes familiares», de Santiago Eximeno, cierra el libro, donde de algún modo se recupera el espíritu de la primera de las historias, «Mater amantissima», a través de la temática de la maternidad frustrada. En el caso de Eximeno, el Doctor de Almas servirá como catalizador para las aspiraciones de Diana, haciendo gestar en su

vientre a un autómeta, en un aberrante desafío a las limitaciones de la medicina:

Entonces vi su cuerpo, grotescamente hinchado desde las caderas hasta los pies. Olí el tufo del combustible que impregnaba su piel, el ronroneo de las máquinas y los engranajes, el suspiro de los fuelles [...] cogió mi mano y la colocó sobre su barriga. (Bonilla y Ramos, 2019: 232).

Finalmente, la historia se ofrece como castigo final, en respuesta al quebranto de las leyes de la naturaleza, la muerte de la protagonista.

3. Conclusiones

El *steampunk*, desde sus orígenes en los años 70 del pasado siglo, ha venido ofreciendo una ambigua actitud respecto a la dicotomía sostenida por la aparente oposición entre la ciencia ficción y el discurso de lo fantástico. Si ya clásicos del género como *The Anubis Gates* (1983), de Tim Powers, ofrecían un claro entrecruzamiento de ciencia y magia, no es de extrañar que sea posible trazar una línea continuista que llega hasta nuestros días, atravesando juegos de rol como *Castle Falkenstein* (Pondsmith, 1994) o recientes representantes del *new weird*, como *Perdido Street Station* (2000), de China Miéville. De este modo, la antología aquí comentada desarrolla los estertores de este difícil equilibrio epistemológico que el *steampunk* ofrece, acrecentado, en el caso que nos ocupa, por una muy laxa interpretación del género, en consonancia con su aún dubitativa presencia en el contexto español. Esto lleva, en algunos casos, a reconocer una clara pátina de los clichés y motivos del retrofuturismo y, en otros, a

justificar la inclusión en la antología por poco más que la rápida e intrascendente mención de algún *gadget* con sabor retrofuturista. De cualquiera de las maneras, es de reseñar que esta colección de relatos de terror juega a conciliar por la vía de la crítica la relación entre maquinismo y humanidad. En efecto, la presencia de autómetas despiadados, de inventores devorados por la enajenación y de aberraciones de la naturaleza permite construir una reflexión en torno al progreso abiertamente hostil a la deriva ultratecnificada de la sociedad actual, alentando miedos que subyacen en el inconsciente colectivo, y que afloran cuando el uso irracional y amoral de la ciencia y la técnica alimenta fantasmas desde el plano de la biomedicina, la modificación genética o la robótica, por citar algún ejemplo. En este mismo sentido, la colección preparada por Bonilla y Ramos reflexiona de forma muy marcada sobre la hibridez surgida de la interacción entre el organismo y la máquina, quintaesenciada en la figura del autómeta humanoide o del protocíborg, figuras estas teñidas de connotaciones amenazantes y en clara situación de alteridad a lo largo de la antología. En suma, *Ácronos de acero y sangre*, sin ofrecer horizontes narrativos inéditos dentro del panorama del *steampunk* español, acierta a la hora de darle un baño *vintage* a la conformación de nuestros miedos en un escenario de experimentación desenfrenada, sin perder de vista ese mundo fantástico que suspende toda posibilidad de verificación del universo especulativo desarrollado. De este modo, inventores, médicos y científicos de toda clase conviven con brujas, hechiceros y charlatanes de circo sin disonancia alguna, suspendiendo la incredulidad del lector a través de un discurso oscuro y opresivo, donde la ucronía se acerca más a la pesadilla que al paraíso, fruto de una lectura pesimista del

diálogo del hombre con la máquina y de la creciente tecnificación del universo que nos rodea. Y así, esta suerte de *steampunk* gótico pone sobre la mesa, sin ambages, una lectura en absoluto naif de un género, el retrofuturista, con crecientes tentáculos literarios, dentro del panorama actual.

Obras citadas

- BAZÁN, Nadia Juliana (2014). «Apuntes preliminares en torno a la relación literatura fantástica y contexto», (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, 11: 52-62. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/2312/2172> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- BONILLA, José Antonio, y Josué RAMOS (2019). *Ácronos de acero y sangre. Relatos de terror steampunk*. Madrid: Apache Libros.
- BOWSER, Rachel & Brian CROXALL (2010). «Introduction: Industrial Evolution», *Neo-Victorian Studies*, 3.1: 1-45.
- CAMPBELL, John Wood (1938). «Who Goes There?», *Astounding Science-Fiction*, 21.6: 60-97.
- CARPENTER, John (dir.) (1982). *The Thing*. The Turman-Foster Company.
- CONTE IMBERT, David (2011). «El mundo de las ciudades oscuras, de Schuiten y Peeters: una topografía de la desubicación», *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3.2: 247-277. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/27739/mundo_conte_AR_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- CRISTOFARI, Cécile y Mathieu GUITTON (2014). «Mapping virtual communities by their visual productions: The example of the Second Life Steampunk community», *Computers in Human Behavior*, 41: 374-383. <https://cecilecristofari.files.wordpress.com/2014/11/cristofariguitton-second-life-steampunk-community.pdf> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- DEMME, Jonathan (dir.) (1991). *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures.
- DÍEZ, Julián (2008). «Secesión», *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 10: 5-11. https://www.revistahelice.com/revista/Helice_10.pdf (Acceso: 29 de mayo de 2023).
- ESSER, Helena (2014). «Yesterday's Tomorrows: Retrofuturist Visions of London's Alternative Pasts in Steampunk Fiction», *The Literary London Journal*, 11.2: 18-34.
- ____ (2018). «“Re-assembling the Victorians.” Steampunk, Cyborgs, and the Ethics of Industry», *Cahiers victoriens et édouardiens*, 87: 1-18. <https://journals.openedition.org/cve/3480> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- FABEIRO REY, Erea (2020). *An Approach to Steampunk: Literature, Cinema and Comic*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- FRELIK, Paweł (2002). *Man in the World of Technology in Postmodern American Science Fiction*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- GARCIA COSTA, Joana (2013). *Steampunk: Utopismo e Neovitorianismo nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

- HALL, Mirko & Joshua GUNN (2014). «“There Is Hope for the Future.” The (Dis) Enchantment of the Technician-Hero in Steampunk», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 3-18.
- HANTKE, Steffen (1999). «Difference Engines and Other Infernal Devices: History According to Steampunk», *Extrapolation*, 40.3: 244-254. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/extr.1999.40.3.244> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2005). «Steampunk romántico», A. Notario Ruiz (ed.), *Contrapuntos Estéticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 121-134.
- KERSLAKE, Patricia (2007). *Science Fiction and Empire*. Liverpool: Liverpool University Press.
- KIEHLBAUCH, Solange (2015). «Man and Machine in the World of Steam: The Emergence of Steampunk as a Cultural Phenomenon», *The Forum: Journal of History*, 7.1: 83-104. <https://digitalcommons.calpoly.edu/forum/vol7/iss1/10/> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- LEMANN, Natalia (2019). *Historie alternatywne i steampunk w literaturze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- MAIOLINO HERSCHMANN, Micael, Everly PEGORARO y Cíntia SANMARTIN FERNANDES (2013). «Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas», *Comunicação, Mídia e Consumo*, 10.28: 209-228.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013). «El retrofuturismo literario». En torno a *Steampunk: Antología retrofuturista*, *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, II.2: 64-72. https://www.revistahelice.com/revista/Helice_2_vol_II.pdf (Acceso: 29 de mayo de 2023).
- MATANGRANO, Bruno Anselmi (2016). «O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48: 247-280. <https://www.scielo.br/j/elbc/a/PK5dLRnV6BrRSpYjRH46n/?lang=pt> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- MIÉVILLE, China (2000). *Perdido Street Station*. New York (NY): Macmillan.
- MONTESDEOCA, Raúl (2013). *La máquina del juicio final*. Salamanca: Dlorean Ediciones.
- MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: PortalEditions.
- NEVINS, Jess (2011). «Prescriptivist vs. Descriptivist: Defining Steampunk», *Science Fiction Studies*, 38.3: 513-518. <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.38.3.0513> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- PALMA, Félix Jesús (2008). *El mapa del tiempo*. Sevilla: Algaida Ediciones.
- _____ (2012a). *El mapa del cielo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- _____ (2012b). *Steampunk: antología retrofuturista*. Madrid: Fábulas de Albión.
- _____ (2014). *El mapa del caos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- PERSCHON, Mike Dieter (2012). *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*. Edmonton: University of Alberta.

- PONDSMITH, Mike (1994). *Castle Falkenstein*. Renton: R. Talsorian Games.
- POWERS, Tim (1983). *The Anubis Gates*. New York (NY): Ace Books.
- PRICE, Brian (2018). «Historias que no fueron: La ucronía, el steampunk y la reinención del Segundo Imperio Mexicano en *La bestia ha muerto* de Bernardo Fernández (Bef)», *Alambique. Revista Académica de ciencia ficción y fantasía*, 5.2: 1-19. <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1146&context=alambique> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- RAMOS, Josué (2013). *Lendaria*. Salamanca: Dlorean Ediciones.
- REMESAR, Joseph (2013). *El dirigible*. Salamanca: Dlorean Ediciones.
- ROSE, Margaret (2009). «Extraordinary Pasts: Steampunk as a Mode of Historical Representation», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 20.3: 319-333.
- SANCHO VILLAR, Antonio (2015). *Entre el steampunk y el hibridismo: Danza de tinieblas, de Eduardo Vaquerizo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SMITH, Garth (2013). *Steampunk: The Inner Workings*. Hamilton: The University of Waikato.
- SOARES CHAVES, Jayme (2019). «Ficção científica retrofuturista e fantasismo brasileiro», *Études Romanes de Brno*, 40.2: 101-119. <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/141595> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- STIMPSON, Kristin (2014). «Victorians, Machines, and Exotic Others. Steampunk and the Aesthetic of Empire», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 19-37.
- TODOROV, Tzvetan (1972, 1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- TORRES RABASSA, Gerard (2015). «“Otra manera de mirar”. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, III.1: 185-205. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v3-n1-torres/164-pdf-es> (Acceso: 28 de mayo de 2023).
- USHER, Shaun (2011). «The Birth of Steampunk», *Letters of Note*. <http://www.lettersofnote.com/2011/03/birth-of-steampunk.html> (Acceso: 25 de octubre de 2019).
- VAQUERIZO, Eduardo (2005). *Danza de tinieblas*. Barcelona: Minotauro.
- VV. AA. (2021a). *Quasar 4, steampunk*. Guadalajara: Nowevolution.
- VV. AA. (2021b). *Y si lo contamos... steampunk*. Madrid: Apache Libros.
- WOMACK, Marian (2014a). «Postfacio», M. Womack (ed.), *Retrofuturismos. Antología Steampunk*. Zaragoza: Ediciones Nevsky, 411-419.
- WOMACK, Marian (2014b). *Retrofuturismos. Antología Steampunk*. Zaragoza: Ediciones Nevsky.
- WOMACK, Marian y James WOMACK (2015). *The Best of Spanish Steampunk*. Madrid: Ediciones Nevsky.
- WRIGHT, Jaime (2014). «Steampunk and Sherlock Holmes. Performing Post-Marxism», B. Brummett (ed.), *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 94-114.

Entre lo fantástico y la ciencia ficción: el caso del cuento neogriego «Ονειροπόλος» (*Soñador*, 1927) de Kostas Karyotakis (con la traducción del cuento)

IOANNIS MARKOPOULOS

Universidad Aristóteles de Tesalónica (Grecia)

Resumen: Partiendo de las recientes aproximaciones teóricas a lo fantástico como un conflicto que «se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 45), este artículo propone una reasignación del género en el campo de la literatura neogriega. Centrándose en el caso representativo del poeta destacado Kostas Karyotakis (1896-1928), el artículo procede a una lectura indicativa de su cuento «Ονειροπόλος» [*Soñador*] (1927), un ejemplo representativo de lo fantástico neogriego que a la vez desdibuja los límites entre la ciencia ficción y la literatura fantástica utilizando sutilmente los temas externos y el aspecto materialista de la primera (Roberts, 2006) para evocar eficazmente el sentimiento

deseado de la segunda. Más concretamente, Karyotakis, por un lado, usa el motivo del ambicioso experimento científico como un vehículo efectivo para presentar una posibilidad alternativa de experimentar el tiempo en la realidad cotidiana y, por otro lado, usa la figura del «científico loco» como un punto de vista subversivo para revelar la dimensión absurda de nuestras transacciones diarias y criticar la exclusión social de cualquier elemento que supere los límites de lo normal y lo posible.

Palabras clave: Literatura fantástica, cuento neogriego, Kostas Karyotakis, transgresiones temporales, enfermedad mental

1. Hacia una reordenación de la literatura fantástica neogriega

Durante las últimas décadas se ha notado un aumento remarcable en el número y la diversidad de las aproximaciones teóricas a la literatura fantástica que podrían dividirse en «dos líneas de pensamiento» (García, 2015): por un lado, el concepto de lo fantástico se percibe como un término paraguas ahistórico que incluye cualquier narración que trascienda de algún modo las leyes de la naturaleza y la lógica (Sandner, 2004). Por otro lado, se utiliza para indicar un género literario mucho más restringido, que nace en la segunda mitad del siglo XVIII como reacción al racionalismo dogmático de la Ilustración y se basa en la inquietante intrusión de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, el conflicto que surge de la coexistencia de lo *real* y lo *imposible* (Roas, 2011).

En el caso de la literatura y la crítica neogriega, la primera línea de pensamiento corresponde a la percepción actual predominante de la ficción fantástica como una categoría bastante amplia que consta de distintos géneros (ciencia ficción, *fantasy*, terror) y obras que se extienden desde el presente hasta la Antigüedad. Un ejemplo indicativo de esta percepción es la antología fundamental *To ελληνικό φανταστικό διήγημα* [El cuento griego fantástico] (Panorios, 1997), que incluye en sus seis volúmenes un conjunto amplio y heterogéneo de textos, entre los que se encuentra, por ejemplo, *Αληθή Διηγήματα* [Relatos verdaderos] de Luciano de Samósata (Λουκιανός ὁ Σαμοσατεύς). Respectivamente, el segundo enfoque de lo fantástico como un conflicto no resuelto entre lo posible y lo imposible podría utilizarse como una lente teórica alternativa que revela un aspecto menos conocido de las principales figuras literarias

griegas, y permite un mapeo nuevo de la ficción fantástica del país.

Una premisa básica de esta aproximación, que reduce drásticamente los límites cronológicos del género y define su punto de partida, es que lo fantástico sólo puede existir en un mundo desencantado, posterior a la Ilustración (Caillois, 1958). La exigencia de los Románticos de una realidad más profunda y enriquecida no se habría planteado sin la equiparación positivista de lo «real» con lo que puede explicarse mediante la lógica y las leyes científicas; lo fantástico no podría convertirse en la «literatura de la subversión» si lo sobrenatural no hubiera sido previamente descartado, marginado y convertido en lo «oculto de la cultura» (Jackson, 1981).

Respectivamente, lo fantástico en la literatura neogriega puede detectarse solamente tras la aparición del movimiento griego de la Ilustración que culmina durante las tres décadas entre la revolución francesa y la guerra de independencia griega (1821-1830) (Kitromilides, 2013) y más precisamente surge propiamente en el contexto de un giro más amplio en el último cuarto del siglo XIX, cuando «empezaron a darse en Grecia las condiciones económicas, sociales (urbanización relativa) y editoriales necesarias para la producción y el consumo sistemáticos de ficción en prosa» (Chrysanthopoulos, 1997: 64).

Más concretamente, durante las décadas de 1880 y 1890 se produce un notable florecimiento del cuento, que se alza como género literario autónomo y acaba convirtiéndose en la forma narrativa predominante del período (Karaiskou, 2002). Al mismo tiempo, la ficción en prosa apunta ahora hacia una representación más realista del mundo, vuelve su mirada hacia la vida rural cotidiana y desarrolla una estrecha relación con la recién fundada ciencia del folklore (Beaton,

1982). Estos aspectos definitorios de la ficción neogriega de finales del siglo XIX constituyen también los factores decisivos para la aparición de lo fantástico neogriego. La formación del cuento proporciona al género su vehículo narrativo ideal (Duncan, 2010: 7), la búsqueda de la verosimilitud constituye paradójicamente una de las condiciones esenciales para la intrusión inquietante de lo imposible, y la recogida sistemática de leyendas crea una base sólida para la construcción de narraciones sobrenaturales más complejas por parte de una serie de importantes escritores y poetas, como el más grande, según Milan Kundera (1996), prosista del país, Alexandros Papadiamantis (1851-1911), la figura más famosa y reconocible de la literatura neogriega, C. P. Cavafy (1863-1933) y, posiblemente el representante más moderno de este período inicial de lo fantástico neogriego, Kostas Karyotakis (1896-1928).

2. «Impresiones de un ahogado»: Kostas Karyotakis en el mapa del cuento fantástico

El 21 de julio de 1928, Kostas Karyotakis, una de las figuras más destacadas e influyentes de la literatura neogriega del siglo XX, se suicida a los 32 años. Junto con sus tres colecciones posrománticas que redefinieron el panorama poético nacional, Karyotakis dejó tras de sí una nota de suicidio: una extraordinaria instantánea de su muerte prematura que refleja claramente su visión del mundo altamente pesimista y a la vez profundamente sensata y humorística.

Και για ν' αλλάξουμε τόνο. Συμβουλεύω όσους ξέρουν κολύμπι να μην επιχειρήσουν ποτέ να αυτοκτονήσουν δια θαλάσσης. Όλη νύχτα απόψε, επί 10 ώρες, εδερνόμουν με τα κύματα. Ήπια άφθονο νερό, αλλά κάθε τόσο, χωρίς να καταλάβω πώς, το στόμα

μου ανέβαινε στην επιφάνεια. Ωρισμένως, κάποτε, όταν μου δοθεί ευκαιρία, θα γράψω τις εντυπώσεις ενός πνιγμένου. (Karyotakis, 2017: 497).

Y para cambiar el tono. Aconsejo a los que saben nadar que nunca intenten suicidarse en el mar. Toda la noche, durante diez horas, estuve luchando contra las olas. Bebí mucha agua, pero de vez en cuando, sin darme cuenta de cómo, mi boca subía a la superficie. Algún día, cuando se me presente la oportunidad, escribiré las impresiones de un ahogado.

A pesar de su vida breve y su corpus limitado, Karyotakis logró un equilibrio magistral entre una implacable crítica social y una nostálgica búsqueda de la inocencia perdida; una cruda descripción de la realidad cotidiana y una ensoñadora exploración de tierras imaginarias; una mezcla de cinismo y humor negro con una curiosidad metafísica, patente no sólo en sus aclamados poemas, sino también en una serie menos conocida de obras en prosa, publicadas tras la muerte del poeta, que trascienden de forma original las convenciones del realismo.

En las últimas décadas, esta dimensión de Karyotakis se ha convertido en un objeto de estudio clave para los críticos que han revalorizado sus piezas en prosa (Savvidis, 1989), conectándolas con la tradición del *poème en prose* (Naoum, 2006) y detectando sus afinidades con escritores como Charles Baudelaire (Tsimokou, 1997) y Edgar Allan Poe (Dounia, 2009). Sin embargo, lo que aún permanece inexplorado es la relación más profunda de la prosa de Karyotakis con el género de lo fantástico y la forma del cuento, o, en otras palabras, el aspecto de sus relatos como narraciones cuidadosamente estructuradas que pretenden la «unidad de efecto» de Poe

(1984), que, en este caso concreto, equivale a lo que Julio Cortázar denomina el «sentimiento de lo fantástico»¹.

En este sentido, uno de los cuentos fantásticos más representativos de Karyotakis es «Το καύκαλο» [La calavera] (1920). A pesar de la notable sencillez del argumento, que se consiste prácticamente en una serie de escenas de la vida cotidiana de un poeta, Karyotakis consigue sorprender al lector al elegir narrar la historia desde el punto de vista de una calavera y al iniciar un juego lingüístico entre el pronombre en primera persona y la identidad no humana del narrador:

Οι άνθρωποι νομίζουνε πως τα ξέρουν όλα. Έτσι κανένας δε δα΄ δελε να υποδέσει πως ένα καύκαλο μέσα στην οστεοθήκη του είναι κάτι παραπάνω από ό,τι πιστεύεται κοινά. Γι΄ αυτό δεν έτρεμε καθόλου το χέρι τού παράξενου ποιητή όταν ήρθε μια μέρα να ταράξει τον ύπνο των αιώνων που κοιμόμουν μέσα στο μαύρο μου κασονάκι, όξω από την εκκλησία του νεκροταφείου. (389).

Los humanos creen saberlo todo. Así que nadie querría suponer que una calavera en su osario es algo más de lo que comúnmente se cree. Por eso no le temblaba la mano al poeta extraño cuando vino un día a perturbar mi sueño de siglos en mi casita negra, frente a la iglesia del cementerio.

Sin la ayuda de ningún acontecimiento sobrenatural, Karyotakis socava de forma sutil pero bastante eficaz los límites establecidos de la realidad utilizando una estrategia

narrativa que más tarde se convertirá en una de las características esenciales de lo fantástico contemporáneo: el dispositivo de «dar voz al Otro, al ser que ha traspasado las fronteras de lo real» (Roas, 2011: 168).

Al contrario que la mayoría de los representativos griegos del género que perciben lo Fantástico como una narración supranatural evocativa y completamente aislada de la vida cotidiana, Karyotakis combina lo misterioso y lo inexplicable con los aspectos más prosaicos de la realidad diaria. Alejándose de un enfoque más tradicional que se relaciona con la tradición gótica, Karyotakis se acerca más a la noción de lo «neofantástico» (Alazraki, 1990), ejemplificada en la obra de Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Los castillos y los fantasmas góticos han sido sustituidos aquí por «metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de “sinsentido” que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación» (Alazraki, 1990: 29) y el mundo, por lo demás estable y regido por leyes naturales, se ha reemplazado por una realidad mucho más fluida que se parece a «una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros» (29).

Estos intersticios inexplicables, así como este tipo de realidad agujereada encontrarán su representación más completa siete años más tarde en «Ονειροπόλος» (Soñador), el relato de Karyotakis que por sí mismo proporciona al poeta un lugar especial en el mapa de la literatura fantástica.

¹ «Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico» (Cortázar, 1982).

3. Entre lo fantástico y la ciencia ficción: «Soñador» de Kostas Karyotakis

a. *Variantes de transgresiones temporales: heterocronía, viaje al futuro, déjà vu*

Probablemente escrito en 1927 y publicado por primera vez en 1938, el cuento «Soñador»² está dividido en cinco partes, que también podrían percibirse como cinco minicuentos semiautónomos, conectados por el tema de trascender una concepción convencional del tiempo, claramente definido en las primeras frases del texto: «Δεν ήξερε αν ήταν μικρόβιο ή αόρατος κακοποιός, ή ακόμη τίποτε άλλο. Επίστευε όμως ότι ο Χρόνος υπήρχε στο διάστημα. Είχε αρκετές αποδείξεις» [no sabía si era un microbio, un criminal invisible o tal vez algo más. Sin embargo, seguía creyendo que el Tiempo existía en el espacio. Tenía suficientes pruebas de ello] (Karyotakis, 2017: 395). La cuestión básica del relato se formula como una hipótesis de trabajo y las cinco partes siguientes son las «pruebas» que confirman esta especulación sobre la posibilidad de una experiencia alternativa del tiempo. Ya en estas primeras frases se detecta el carácter discretamente irónico y pseudocientífico de la narración que recorre todo el relato, reforzando y al mismo tiempo socavando la veracidad del texto.

La primera sección es un ejemplo representativo de la condición que se reconoce por los teóricos como una de las premisas básicas de cada narración fantástica: la construcción cuidadosa de un entorno completamente realista con el único objetivo de su eventual deconstrucción. En la primera mitad, el héroe emprende un largo viaje a su ciudad natal de

provincias, que revive gracias a una descripción precisa y detallada.

Κάποτε, σ' ένα μακρινό ταξίδι του, το βαπόρι πέρασε από το λιμάνι μιας επαρχιακής πόλεως όπου είχε ζήσει μικρός. Εβγήκε έξω, θέλοντας να θυμηθεί την παιδική του ζωή. Ήταν Κυριακή. Στην πλατεία η μπάντα έπαιζε κάποια ιταλική όπερα. Ο κόσμος έκανε βόλτες ή καθόταν στο καφενείο. Τα παιδιά, όσα δεν έτρεχαν, παρακολουδούσαν τις κινήσεις του αρχιμουσικού. Μια μακαριότης επλανάτο πάνω σ' όλα. (395).

Una vez, durante un largo viaje, su nave hizo escala en el puerto de una ciudad de provincias donde había vivido de niño. Desembarcó, deseoso de recordar aquellos años de infancia. Era domingo. En la plaza, la banda tocaba una ópera italiana. La gente paseaba o se sentaba en el café. Los niños, los que no correteaban, seguían los movimientos del director. Una sensación de felicidad lo envolvía todo.

A continuación, con notable facilidad, Karyotakis socava todo este efecto de verosimilitud que acababa de crear y, utilizando apenas unas palabras, pasa de la construcción a la demolición: «Όλα ήταν τα ίδια. Μόνο που είχαν μικρύνει. Είχαν απελπιστικά μικρύνει. Είχαν χάσει το ένα τρίτο του όγκου τους» [Todo era igual. Salvo que se había vuelto más pequeño. Se había vuelto irremediabilmente más pequeño] (395). Esta transición repentina plantea interrogantes al lector sobre la naturaleza de los acontecimientos, y el lugar de la ciudad provinciana adquiere una ambigüedad

² La traducción que sigue se basa en la reedición siguiente: Kostas Karyotakis, «Ονειροπόλος», *Ποιήματα και πιάττα*, Atenas, Gutenberg, 2017, pp. 395-399. La traducción ha sido posible gracias a la amable contribución y las correcciones perspicaces de Alicia Funes Moro, *copywriter* y experta en comunicación.

que recuerda a la prototípica dualidad espacial de «The Fall of the House of Usher» (1839) de Poe³: ¿Hemos entrado en el mundo interior del héroe observando sus recuerdos de infancia que poco a poco se desvanecen y pierden su «tamaño»? ¿O se trata de un caso representativo de «heterocronía»⁴, donde estos acontecimientos se producen realmente en el contexto de una realidad enriquecida -donde el tema del desgaste del cuerpo alcanza su versión más literal- y un espacio elástico que combina dos niveles temporales diferentes, el del protagonista como adulto y como niño?

Además de la coexistencia de dos realidades temporales paralelas dentro del mismo espacio, el texto nos presenta, respectivamente, dos percepciones diferentes del concepto de tiempo. La imagen poética del director de orquesta «que creía sostener el Tiempo con su batuta» podría leerse como una metáfora del reloj que, en cierto sentido, también sostiene el tiempo en sus propias manos mecánicas, como su intermediario oficial, su traductor infalible, el punto de referencia objetivo que determina nuestros horarios diarios. El Tiempo se desarrolla como la ópera italiana, armoniosamente lineal, tranquilizando a todos los habitantes de la ciudad, incluidos los niños que, como hipnotizados, «seguían los movimientos del director de orquesta». Sin embargo, debido a este peculiar viaje al pasado, el héroe se enfrenta a una segunda interacción con el tiempo, mucho más física y extraña. La ópera no es más que una distracción del verdadero espectáculo que no tiene lugar en el escenario, sino delante de las narices de los desprevenidos espectadores, «δουλεύοντας ελεύθερα ανάμεσά τους, τρώγοντας κάθε στιγμή κάτι από τη φτωχή τους ύπαρξη» [trabajando sin

obstáculos entre ellos, mordisqueando a cada instante algo de su exigua existencia] (396).

El conflicto entre una cosmovisión tradicional y otra subversiva se expresa de forma aún más explícita en la segunda parte y en la segunda parada del deambular del héroe: un baile de disfraces. Como en la primera parte, al principio se ofrece una descripción detallada:

Υποχρεωτικό ένδυμα ορισμένης εποχής. Κυρίες, με μεταξωτά ροζ ή ουρασιά κρινολίνα, με πουδραρισμένα μαλλιά, με πράσινες και χρυσές περούκες, έπεφταν ημίγυμνες, γεμάτες εμπιστοσύνη, στα χέρια των δουκών-χρηματομεσιτών και μαρκησιών-καπνεμπόρων. [...] Παραμερίζοντας όλοι, εσχημάτιζαν ένα κύκλο στο κέντρο της αιθούσης, και τέσσερα ζεύγη, τα πιο εξαυλωμένα, άρχισαν να χορεύουν μενουέτο. Η παραίσθησις ήταν πλήρης. (396).

Se requería traje de época. Las damas, con crinolinas de seda rosas o azules celestes, con peinados empolvados o con pelucas verdes y doradas, caían semidesnudas, confiadas, en brazos de duques-corredores de bolsa y marqueses-estancieros. [...] Retrocediendo, todos formaron un círculo en el centro del salón, y cuatro parejas, las más desencarnadas, comenzaron a bailar un minué. La alucinación era completa.

El baile de disfraces es un viaje organizado al pasado, un divertido revival de otra época que, sin embargo, solo toca la superficie: la ropa, los pasos de baile, la música. Cada uno de los presentes se limita a jugar su papel, plenamente consciente de que su propia realidad presente

³ Sobre la función alegórica de la arquitectura en la obra de Poe, véase Wilbur, 1966.

⁴ Para una descripción informativa del término «heterocronía», véase Dunn-Lardeau, 2009.

no cambia en lo más mínimo, de que todo esto no es más que una «alucinación completa».

La artificialidad de esta relación con otra época se hace más evidente cuando se produce una transición inesperada, y esta vez completamente literal, al futuro. Los bailarines «pierden la cuenta», avanzan un siglo entero y se transportan al lejano mundo de 2027, donde todos siguen bailando, disfrazados ahora de esqueletos «mórbidamente elegantes».

Οι τέσσερις γυναίκες σκελετοί, θανάσιμα κομψοί, επήγαιναν προς τους αντρικούς, κ' έπειτα επέστρεφαν με μελαγχολική χάρη, σα ν' αναγνώριζαν το λάθος τους. Οι καβαλιέροι σταματούσαν, και το κρανίο τους εβάραινε τη γη, ενώ ψηλά, με ηλεκτρικά γράμματα που άναβαν κι έσβηναν, ήταν γραμμένο: ΑΠΟΚΡΕΩ 2027. (397).

Los cuatro esqueletos femeninos, mórbidamente elegantes, se acercaron a los masculinos y luego retrocedieron con gracia melancólica, como si hubieran reconocido su error. Sus acompañantes permanecían inmóviles, sus cráneos se descolgaban, mientras en lo alto, en parpadeantes letras eléctricas, estaba escrito: CARNAVAL 2027.

Empleando elementos del mundo gótico y evocador de «The Masque of the Red Death» (1842) de Poe, Karyotakis construye aquí un cronotopo futurista aún más inquietante, donde la Muerte no invade como un visitante autónomo, sino que se produce por los propios movimientos de los bailarines, que transforman radicalmente su realidad espaciotemporal.

El tema del viaje en el tiempo, sin embargo, puede obtener una forma mucho más mundana y cotidiana. En la tercera y más sencilla parte del cuento, el héroe confiesa su recurrente sensación de *déjà vu*, un sentimiento constante de que incluso las discusiones más ordinarias

son repeticiones exactas de lo que ya ha tenido lugar en el pasado. Por ejemplo, cuando pregunta a un desconocido por una calle, sabe de antemano, palabra por palabra, lo que el hombre va a responder:

Ζητούσε λ.χ. να πληροφορηθεί για ένα δρόμο που δεν ήξερε. Ο άνθρωπος τον οποίον είχε ρωτήσει τον κοίταζε για μια στιγμή χωρίς ν' απαντήσει, κ' έπειτα έβγαζε το καπέλο του κ' εσκούπιζε το μέτωπό του. Τον ρωτούσε πάλι, αλλά συγχρόνως σαν αστραπή περνούσε από το νου του η σκέψις ότι αυτή η μικρή ιστορία είχε ξαναγίνει. Η πληροφορία που ζήτησε, η σιωπή του άλλου, η δεύτερη ερώτησή του, όλα, όλα απαράλλαχτα. Έπειτα, συνεχίζοντας τη σκέψη του, έλεγε μέσα του: «Να ιδείς που τώρα θ' ακούσω: “Δεν ξέρω, αλλά νομίζω μετά τις γραμμές του τραμ που θα συναντήσετε”». «Δεν ξέρω, αλλά μετά τις γραμμές που θα συναντήσετε», απαντούσε ο άγνωστος σαν ηχώ της σκέψεώς του, κ' έφευγε βιαστικά, σκυμμένος, πνίγοντας ένα γέλιο. (397).

Pedía, por ejemplo, información sobre una calle que no conocía. El hombre al que había preguntado le miraba un momento sin responder, luego se quitaba el sombrero y se secaba la frente. Volvía a preguntar, pero al mismo tiempo, como un relámpago, cruzaba por su mente la idea de que ese pequeño incidente ya había ocurrido antes. La información que buscaba, el silencio del otro, su segunda pregunta, todo eso, todo idéntico. Entonces, prosiguiendo su pensamiento, se decía a sí mismo: «Ya verás que ahora voy a oír: “No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis”». «No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis», respondió el desconocido como un eco de su pensamiento, y

se alejaba a toda prisa, encorvado, ahogando una carcajada.

La conversación más cotidiana con un desconocido adquiere de este modo una dimensión inesperada e insólita, al convertirse en «un eco del pensamiento» del héroe. La conexión metafísica del mundo interior del protagonista con la realidad exterior no es sino otra forma de cuestionar la aparente linealidad del tiempo: si en la primera parte este cuestionamiento surge de la coexistencia conflictiva de dos niveles temporales diferentes en un mismo espacio (heterocronía), aquí se provoca por la reproducción totalmente fiel de una situación única en dos momentos diferentes.

En conclusión, Karyotakis utiliza el tema de la investigación científica como un marco que proporciona unidad y coherencia a tres microcuentos muy diferentes y como un dispositivo que le ayuda representar de forma más verosímil las fisuras y discontinuidades del enfoque dado al concepto de tiempo.

b. La sociedad como «manicomio público»: Del científico loco al enfermo mental preso

A diferencia de las tres partes anteriores, el cuarto capítulo no narra otro extraño incidente de discontinuidad temporal, sino que nos presenta por primera vez el ambicioso empeño de nuestro héroe. Basándose en la inquebrantable creencia que había expresado inicialmente de que el Tiempo existe en el espacio, el vendió su casa, compró material químico y comenzó a realizar una serie de experimentos para «poner a prueba las fórmulas científicas aceptadas», detectar el error en las leyes existentes y, «a partir de este error, extrapolar un nuevo elemento», ya que «el Tiempo podría existir dentro del

hidrógeno o del oxígeno» (398). Asimilando una premisa básica de la ciencia ficción que es la racionalización física, el materialismo arraigado en una «perspectiva científica» (Roberts, 2006: 5), Karyotakis usa el motivo del experimento, el lugar del laboratorio y la figura del «científico loco»⁵ para ofrecer una descripción bastante concisa y realista de una sociedad hipotética completamente vacía de tiempo, una variación inquietante de nuestra propia realidad que revela el carácter altamente convencional de los aspectos más simples y prosaicos de la vida diaria, como leer un periódico o realizar una transacción financiera:

Όταν όμως θα τελειοποιούσε την εφεύρεσή του και θα περιόριζε το Χρόνο μέσα σ' ένα γυαλί του εργαστηρίου του, να ιδούμε τους μεγαλόσχημους κυρίους που γέμισαν τον κόσμο με σαπουνόφουσκες. Να ιδούμε τι θα γίνουν οι τόκοι και τα επιτόκια τού απέναντι τοκογλύφου. Να ιδούμε με ποια ημερομηνία θα βγάλουν τις εφημερίδες τους. (398).

Pero cuando perfeccionara su invento y confinara al Tiempo en su vaso de precipitado, veamos a esos estirados que han llenado el mundo de burbujas. Veamos qué pasará con las tasas de interés de ese usurero. Veamos qué fechas pondrán en sus periódicos

La revelación completa de su gran plan va seguida de un aterrizaje forzoso y un final poco glorioso en la quinta y última parte que es, al mismo tiempo, la más críptica del texto, ya que la forma de interpretarla determina la subversividad de todo el relato. La cito aquí íntegramente:

Τώρα η ιστορία αυτή έχει τελειώσει. Στο απομονωτήριο του ασύλου που βρίσκεται,

⁵ Por las raíces históricas y la representación literaria de la figura del científico loco, véase Schummer, 2006.

η νύχτα και η μέρα τού είναι το ίδιο αδιάφορες. Αν μπαίνει από το φεγγίτη λίγο φως, το κοιτάζει για μια στιγμή κ' έπειτα το επιστρέφει με όλη του την καρδιά. Βλέπει το φωτεινό εκείνο τετραγωνάκι, δειγματολόγιο σε σχήμα βιβλίου, ν' αλλάζει χρώματα, σα να το φυλλομετρά το αόρατο χέρι του Θεού. Ροζ, μπλε, πράσινο, μωβ... Αυτός όμως προτιμά το βελούδινο μαύρο που προεκτείνεται στο δωμάτιο όταν νυχτώσει.

Έτσι περνούν οι ώρες, έτσι περνούν οι μέρες κάθε ευτυχισμένου ονειροπόλου. Μένει ολομόναχος, ακίνητος μέσα στους τέσσερις τοίχους, σαν παλιά λιθογραφία στην κορνίζα της. Έχει το συναίσθημα ότι επραγματοποίησε το μεγάλο σκοπό της ζωής του. Τίποτε δεν αλλάζει από όσα τον περιστοιχίζουν. Και ο Χρόνος δεν υπάρχει. (398-399).

Esta historia acaba de llegar a su fin. En su pabellón aislado del manicomio, la noche y el día son igual de indiferentes. Si entra un poco de luz por la ventana alta, la observa un momento y luego le da la espalda. Ve ese cuadradito brillante, un libro de muestras que cambia de color como si la mano invisible de Dios lo hojeara. Rosa, azul, verde, malva... Pero él prefiere el negro aterciopelado que se extiende por la habitación cuando cae la noche.

Así pasan las horas, así pasan los días de todo soñador feliz. Se queda completamente solo, inmóvil entre las cuatro paredes, como una vieja litografía en su marco. Tiene la sensación de haber cumplido el gran propósito de su vida.

Nada cambia de lo que le rodea. Y el Tiempo no existe.

Según una primera lectura, esta parte es un epílogo que pone fin a las paradójicas aventuras anteriores del héroe revelando su verdadera identidad. Desde este punto de vista, el científico soñador y ambicioso resulta ser sólo un enfermo mental encerrado en un manicomio y, por tanto, lo que hemos leído hasta ahora no son más que las fantasías de un loco. La aceptación de la enfermedad mental del héroe equipara todas las reflexiones anteriores sobre la noción del tiempo y el intento de reconsiderar un enfoque estrictamente racional del mundo con una agradable y exótica evasión de la dura realidad⁶.

Aunque la percepción del protagonista como enfermo mental es la interpretación más obvia, existe un segundo enfoque posible que permite una lectura diferente de la última parte. Una lectura que no se centra en revelar la «locura» del héroe, sino en explorar su conexión más profunda con el lector del texto, y en utilizar la experiencia del confinamiento en el manicomio como metáfora de la actividad solitaria de la lectura. Cada palabra adquiere ahora un segundo significado: «Ve ese cuadradito brillante, *un libro de muestras* que cambia de color como si la mano invisible de Dios *lo hojeara*». El preso que observa la ventana no es otro que el lector soñador que mira las páginas del libro, mientras que los cinco colores diferentes, «rosa, azul, verde, malva, negro» corresponden a las cinco secciones del texto, a las cinco variantes diferentes del Tiempo, del «Criminal Invisible». Si, finalmente, el héroe

⁶ Desde este punto de vista, la función de esta parte final podría describirse perfectamente con la observación que Siegfried Kracauer hace en su estudio seminal *From Caligari to Hitler* (1947) con motivo de un caso bastante similar de los años veinte: la transformación de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), la emblemática película expresionista alemana de Robert Wiene, de una historia «abiertamente revolucionaria» en una «quimera» conformista mediante la adición de «una historia marco que presenta al protagonista como un loco» (Kracauer, 1947: 66).

no consigue encerrar el Tiempo en un vaso de precipitado, Karyotakis logra atrapar al lector en el interior de su relato.

En conclusión, Kostas Karyotakis construye una versión más accesible, prosaica y moderna de la figura del científico loco, una metáfora abierta que une la condición de la enfermedad mental con el propio proceso de la lectura y cuestiona los límites establecidos entre la lógica y la locura, sugiriendo, por un lado, una posibilidad alternativa de experimentar el tiempo en nuestra vida cotidiana y, por otro lado, revelando la dimensión del hombre como el objeto fantástico por excelencia (Sartre, 1947)⁷ y el aspecto de la sociedad moderna, como el propio Karyotakis escribiría en una de sus últimas cartas antes de su suicidio, como un «manicomio público» (488).

Obras citadas

- BEATON, Roderick (1982). «Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 8: 103-122.
- CAILLOIS, Roger (1958). «De la féerie à la science-fiction», R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, v. I. Paris: Gallimard, 7-24.
- CHRYSANTHOPOULOS, Michalis (1997). «Anticipating Modernism: Constructing a Genre, a Past and a Place», Dimitris Tziouvas (ed.), *Greek Modernism and Beyond*, Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 57-72.
- CORTÁZAR, Julio (1982) «El sentimiento de lo fantástico». Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas. <http://www.ciudadseva.com/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> (Acceso: 26.2.2023).
- DOUNIA, Christina (2009). *Στη σαγήνη του Ε. Α. Πόε* [Bajo el hechizo de E. A. Poe]. Atenas: Gavriilidis.
- DUNCAN, Cynthia (2010). *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish American Ficciones*. Philadelphia (PA): Temple University Press.
- DUNN-LARDEAU, Brenda (2009). *Le Voyage imaginaire dans le temps: du récit médiéval au roman postmoderne*. Grenoble: Université Stendhal, ELLUG.
- GARCÍA, Patricia (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. New York (NY) – London: Routledge.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York (NY) – London: Routledge.
- KARAISKOU, Maria (2002). *The Formation of the Modern Greek Short Story (Διήγημα): Critical Perspectives and Narrative Practice (1880-1920)*. Tesis doctoral inédita, King's College, Londres.
- KARYOTAKIS, Kostas (2017). *Ποιήματα και πεζά* [Poemas y prosas]. Atenas: Gutenberg.
- KITROMILIDES, Paschalis (2013). *Enlightenment and Revolution: The Making of Modern Greece*. Cambridge (MA) – London: Harvard University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- KUNDERA, Milan (1996). «Préface», Lakis Proguidis, *La conquete du roman: De Papadimantis a Boccace*. Paris: Les Belles Lettres, IX-XIV.

⁷ «Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image» (Sartre, 1947: 127).

- ΝΑΟΥΜ, Ioanna (2006). «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Κ. Γ. Καρυωτάκη» [La poesía fuera del verso. Algunas observaciones sobre el doble paradigma del *Spleen de Paris* de Baudelaire y la última prosa de K. G. Karyotakis], Panagiotis Pistas (ed.), *Όσο κρατάει η ανάγνωση* [Mientras dure la lectura], Thessaloniki, 442-453.
- PANORIOS, Makis (ed.) (1987). *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα* [El cuento fantástico griego]. Atenas: Aiolos.
- POE, Edgar Allan (1984). «Review of *Twice-told Tales*», G. R. Thompson (ed.), *Essays and Reviews*. New York (NY): Library of America, 571-572.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBERTS, Adam (2006). *Science fiction*. London: Routledge.
- SANDNER, David. (ed.) (2004). *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Praeger.
- SARTRE, Jean Paul (1947). «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage», J. P. Sartre, *Situations I*. Paris: Gallimard, 113-132.
- SAVVIDIS, G. P. (1989). *Στα χνάρια του Καρυωτάκη* [Tras las huellas de Karyotakis]. Atenas: Nefeli.
- SCHUMMER, Joachim (2006). «Historical Roots of the “Mad Scientist”: Chemists in Nineteenth-century Literature», *Ambix*, 53. 2: 99-127
- TSIRIMOKOU, Lizzie (1997). «Ποιητική Αλχημεία: Baudelaire - Karyotakis» [Alquimia poética: Baudelaire – Karyotakis], *Filólogos*, 89: 311-333.
- WILBUR, Richard (1966). «The House of Poe», E. W. Carlson (ed.), *Recognition of Edgar Allan Poe; Selected Criticism since 1829*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 254-277.

KOSTAS KARYOTAKIS

SOÑADOR

Traducción de Ioannis Markopoulos

I

No sabía si era un microbio, un criminal invisible o tal vez algo más. Sin embargo, seguía creyendo que el Tiempo existía en el espacio. Tenía suficientes pruebas de ello.

Una vez, durante un largo viaje, su nave hizo escala en el puerto de una ciudad de provincias donde había vivido de niño. Desembarcó, deseoso de rememorar aquellos años de infancia. Era domingo. En la plaza, la banda tocaba una ópera italiana. La gente paseaba o se sentaba en el café. Los niños, los que no correteaban, seguían los movimientos del director. Una sensación de felicidad lo envolvía todo.

Vio la casa de su familia. El jardín. La azotea, donde solía subir a volar sus cometas o a empezar un combate con piedras, desplegando impetuosamente banderitas de papel.

Nada había cambiado. Las sillas de la confitería colocadas en tres filas, igual que entonces. Incluso las losas que pisaba eran las mismas. Todo era igual. Salvo que se había vuelto más pequeño. Se había vuelto irremediabilmente más pequeño. Había perdido un tercio de su tamaño. Pero todo había disminuido proporcionalmente. La gente

sentada alrededor de las mesas de mármol, inmóvil y silenciosa como si no estuviera allí; un poco más lejos las muchachas con el entorno claro de sus siluetas en paralelo al agua de la fuente; dos ancianos en un balcón con las líneas inciertas y difuminadas de sus facciones; los músicos, incluso el director de orquesta que creía sostener el Tiempo con su batuta; ninguno de ellos se había dado cuenta de nada. El Tiempo, sin embargo, trabajaba sin obstáculos entre ellos, mordisqueando a cada instante algo de su exigua existencia.

Se quedó allí un rato, preocupado, como esperando a sus amigos de la infancia. Necesitó un silbido estridente para volver a la realidad. El barco partía.

II

Más tarde recordó un baile de máscaras. Se requería traje de época. Las damas, con crinolinas de seda rosas o azules celestes, con peinados empolvados o con pelucas verdes y doradas, caían semidesnudas, confiadas, en brazos de duques-corredores de bolsa y marqueses-estanqueros. Se aproximaban tanto que sus frentes tocaban a veces los labios de sus

acompañantes y los bordes de sus crinolinas se levantaban.

Retrocediendo, todos formaron un círculo en el centro del salón y cuatro parejas, las más desencarnadas, comenzaron a bailar un minué. La alucinación era completa. Esta pieza contenía, por supuesto, dos o tres notas mágicas, repetidas en cada frase, y estas notas creaban el ambiente de aquella época pasada, inalterable y cristalino. Los pasos pequeños y rápidos, las reverencias elegantes, las miradas nostálgicas, las sonrisas llenas de erotismo contenido, curiosos daguerrotipos conservados intactos en la vitrina de un museo.

Entonces ocurrió lo más inesperado. Los bailarines perdieron la cuenta. Aunque tenían que calcular exactamente cuántos años habían retrocedido en el pasado para poder regresar y reencontrar sus propias personalidades, se podía ver que se habían equivocado. Se habían equivocado de manera irremediable. Habían avanzado un siglo entero sin sospecharlo. Ahora observaba sus movimientos. Los cuatro esqueletos femeninos, mórbidamente elegantes, se acercaron a los masculinos y luego retrocedieron con gracia melancólica, como si hubieran reconocido su error. Sus acompañantes permanecían inmóviles, sus cráneos se descolgaban, mientras en lo alto, en parpadeantes letras eléctricas, estaba escrito: CARNAVAL 2027.

III

A veces le ocurría algo extraño. Al oír una frase o presenciar un hecho trivial, tenía la impresión de que esa cosa había sucedido o se había dicho antes, sin saber exactamente dónde ni cuándo, y que ahora se repetía precisamente de la misma manera. Le parecía muy extraño. Probablemente la primera vez había sido un sueño. Sin embargo, estaba absolutamente claro

que, de vez en cuando, alguien quería gastarle una broma.

Normalmente ocurría durante una conversación sobre los temas más comunes. Pedía, por ejemplo, información sobre una calle que no conocía. El hombre al que había preguntado le miraba un momento sin responder, luego se quitaba el sombrero y se secaba la frente. Volvía a preguntar, pero al mismo tiempo, como un relámpago, cruzaba por su mente la idea de que ese pequeño incidente ya había ocurrido antes. La información que buscaba, el silencio del otro, su segunda pregunta, todo eso, todo idéntico. Entonces, prosiguiendo su pensamiento, se decía a sí mismo: «Ya verás que ahora voy a oír: “No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis”». «No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis», respondió el desconocido como un eco de su pensamiento, y se alejaba a toda prisa, encorvado, ahogando una carcajada.

IV

Estudió. Vendió una casa que tenía y compró material químico. Encerrado todo el día en un sótano, realizaba una serie de experimentos, empezando por lo más sencillo y aventurándose después en lo imposible. Analizaba sustancias, poniendo a prueba las fórmulas científicas aceptadas. Intentaba encontrar un error en las leyes de la ciencia, y a partir de este error extrapolar un nuevo elemento. El Tiempo podría existir, en alguna pequeña medida por supuesto, dentro del hidrógeno o del oxígeno. No se desanimó. Entusiasmado, siguió repitiendo el experimento que fracasó.

Observaba la vida en los periódicos. Sonría socarronamente al pensar que nadie lo veía. Inmersos en sus trabajos intrascendentes, todas

aquellas personas sólo pensaban en cómo llegar a fin de mes. Pero cuando perfeccionara su invento y confinara al Tiempo en su vaso de precipitado, veamos a esos estirados que han llenado el mundo de burbujas. Veamos qué pasará con las tasas de interés de ese usurero. Veamos qué fechas pondrán en sus periódicos.

v

Esta historia acaba de llegar a su fin. En su pabellón aislado del manicomio, la noche y el día son igual de indiferentes. Si entra un poco de luz por la ventana alta, la observa

un momento y luego le da la espalda. Ve ese cuadradito brillante, un libro de muestras que cambia de color como si la mano invisible de Dios lo hojeara. Rosa, azul, verde, malva... Pero él prefiere el negro aterciopelado que se extiende por la habitación cuando cae la noche.

Así pasan las horas, así pasan los días de todo soñador feliz. Se queda completamente solo, inmóvil entre las cuatro paredes, como una vieja litografía en su marco. Tiene la sensación de haber cumplido el gran propósito de su vida. Nada cambia de lo que le rodea. Y el Tiempo no existe.

Rasgos y naturaleza de la teratología de William H. Hodgson en la novela *The Night Land* (*El Reino de la Noche*): Una propuesta de taxonomía

JESÚS PÉREZ CABALLERO

El Colegio de la Frontera Norte (Tamaulipas, México)

Resumen: En este artículo, a partir de la novela fantástica *El Reino de la Noche*, se estudia cómo el escritor inglés William Hope Hodgson (1877-1918) construye monstruos en su obra en prosa. Tras proponer una teratología basada en monstruos corpóreos (humanoides, animaloides, cardinales y descontextualizados) y fuerzas inmateriales (malignas, benignas y neutrales), se concluye que su experiencia marinera es clave para comprender no solamente esa clasificación, sino un marco de puesta del revés del paisaje, fundamental para el modo hodgsoniano de generar miedo.

Palabras clave: William H. Hodgson, *El Reino de la Noche*, novela, teratología, monstruo.

Introducción

William Hope Hodgson (1877-1918) fue un autor inglés de novela, cuento y otros textos, misceláneos, entre la fantasía, la ciencia ficción y las aventuras marítimas. Definido como un «a transitional writer» [*escritor de confines*, como podría traducirse, a modo de guiño al título en español de una de sus obras], por la «continual destabilisation of boundaries» [continua desestabilización de los límites] (Alder, 2009: 43)¹, fue Herman Charles Koenig (1893-1959), un coleccionista de libros, quien realizó una labor de recuperación de Hodgson. Él fue quien llamó la atención de Howard Phillips Lovecraft, que desconocía su existencia y que no lo había incluido en su canónica *Supernatural*

¹ Las traducciones son propias, salvo indicación contraria.

Horror in Literature, como tampoco aparecía Hodgson en las antologías *weird* más conocidas (Gafford, 2012a; Baumann, 2018: 135)². Más adelante, H. P. Lovecraft lo compararía a Algernon Blackwood (1869-1951) por «his serious treatment of unreality» [su tratamiento serio de la irrealidad] (*apud* Gafford, 2012b).

En este artículo se estudia la construcción de los monstruos en *El Reino de la Noche* (*The Night Land*), su última novela, que narra un futuro en noche perpetua donde los humanos, acechados por aquellos, viven refugiados en pirámides. Para ello, se expone la separación animal/monstruo como supuesto de *El Reino de la Noche* (en adelante *ERN*), así como las características, oníricas, del narrador identificado como X. Después, se clasifican y explican tales monstruos (es decir, la propuesta de teratología o clasificación de estas entidades), así como sus vínculos con el resto de la obra de Hodgson, a partir del trasfondo material de su labor en empleos marítimos. Por su juventud, Hodgson se enroló, en primer lugar, como grumete o *cabin boy* (el escalafón inferior en los buques mercantes) y, tras cursar los estudios pertinentes, como marinero a tiempo completo (*full-fledged sailor*). En total, estuvo enrolado de los 14 a los 25 años, es decir, entre 1891-1899 (Hay, 2014). Finalmente, y teniendo en cuenta esa experiencia vital, se plantea un modo de considerar la construcción del terror hodgsoniano: a partir de un marco, también influido por sus experiencias marítimas, donde objetos y espacios están al revés.

El abrupto fallecimiento de Hodgson en el frente belga de la Primera Guerra Mundial hizo

que muchos aspectos de su obra no sean seguros. Por ejemplo, la cronología de sus novelas es discutida, sobre todo, por Gafford (1997), quien propone el siguiente orden de escritura: en primer lugar, *ERN*—publicada en último lugar, 1912 (The Internet Speculative Fiction Database, s.f.)—, *La casa en el confín de la Tierra* (*LCCT*, *The House on the Borderland*, publicada en 1908), *Los piratas fantasmas* (*LPF*, *The Ghost Pirates*, en 1909) y *Los botes del «Glen Carrig»* (*LBGC*, *The Boats of the «Glen Carrig»*, 1907, primera en publicarse, pero última en escribirse, según Gafford). Este se basa en una carta donde Hodgson la señala de ese modo, y en cuestiones de claridad estilística. Alder, en su tesis doctoral clave para reordenar la obra hodgsoniana, no lo rechaza explícitamente, pero ve *ERN* como sintetizadora de temas anteriores; *a fortiori*, estaría optando por la tesis de que la escribió en último lugar, o, al menos, habría sido germinal para el resto (2009: 22-23 y 268-270). El propio Hodgson ofrece elementos para el debate cuando, en el prefacio a *LPF* (1909, 1976: 9; 2021b: 345), la considera la última de una trilogía, junto a *LCCT* y *LBGC*, con la que comparte temas de fondo. Aunque es vago sobre cuáles, asume una lectura por orden de publicación. En cualquier caso, lastra el debate la imitación de un estilo arcaizante con el que el autor escribe *ERN*, comparable con el inglés del siglo XVII (Alder, 2009: 31-37)³, aunque *LBGC*, la última compuesta según dicha hipótesis, esté escrita en la lengua del XVIII (Nebreda, 2021: 17).

Quizás programas informáticos de análisis textual encuentren patrones resolutivos,

² De hecho, como es bien sabido, fue en 1944 cuando una revista elaborada por Koenig, *The Reader and Collector* (vol. 3, núm. 3) publicó siete ensayos, incluido ya uno autoría de Lovecraft, para divulgar la obra de un, hasta entonces, prácticamente desconocido Hodgson (Gafford, 2012a). Su labor de búsqueda en librerías y el apoyo del escritor Dennis Wheatley (1897-1977), conocedor de la obra de Hodgson, fueron clave para la puesta en valor del autor.

³ Se han comparado las citas con las versiones originales de *ERN* y *LCCT*, y, en ocasiones, se prefieren estas. Todas las mayúsculas son de Hodgson, como parte de su estilo arcaizante.

pero es evidente que los autores pueden corregir o reescribir sus ficciones antes de su publicación definitiva, y que toda obra conlleva una dialéctica de temas superpuestos, que cuestionan la linealidad de aplicar cortes temporales abruptos a la escritura. Sin ánimo de exhaustividad y aunque en este artículo se señalan las continuidades en la obra hodgsoniana, el estilo de *LBGC* es telegráfico, algo desmañado (por ejemplo, un comienzo *in medias res*). Si se permite la expresión, los capítulos son como de *balas de salva*, y sus temas están ligados a otros cuentos marinos; pero vemos, por ejemplo, una historia de amor epistolar, aunque algo descontextualizada respecto a la trama principal, entre el narrador y una mujer varada en un lejano barco, que remite a anhelos entre amantes similares a los leídos en *ERN*. Por su parte, en *LPF* hay un exceso de lenguaje mariner, sin cribar y sin concesiones a la lectura, pero los personajes que protagonizan esa historia de piratas invisibles están mejor trazados que en *LBGC*, mientras que el peso de los monstruos elididos, pero estructurantes de la novela por su acecho incansable a los protagonistas, es similar a *LCCT* y *ERN*. Estas, a pesar de sus diferencias de trama, desarrollan temas simétricos y, si bien influidas por el bagaje mariner de Hodgson, se desligan del espacio oceánico, aun incorporándolo como marco alegórico.

Supuestos de la teratología hodgsoniana

Los supuestos de los que se parte son la distinción entre monstruos y animales, y el tamiz del narrador onírico. Es evidente que otros aspectos, como los miedos y las crisis del imperio británico de finales del siglo XIX, tanto a nivel individual como político (Martín Alegre, 2000: capítulo cinco; Hurley, 2001) han influido, también, en la idea hodgsoniana de monstruo, y lo que se expondrá en las siguientes páginas puede vincularse con esos debates. Sin embargo, en este artículo se hará hincapié en los ejes señalados. Se trata de supuestos que permiten ahondar en su naturaleza (sus rasgos definitorios básicos) y en el origen de ese tipo de monstruos. Doctrinalmente se han apuntado rasgos generales, como bosquianos, en referencia a las pinturas de Hieronymus Bosch, «El Bosco», por Landow (37: 1979). Pero, a su vez, también se ha señalado la falta de precedentes del monstruo *weird*, aunque pueda anticipar monstruosidades futuras (Alder, 2020: 14).

Recordemos que el adjetivo *weird* (raro, extraño) alude a un género literario que combina lo fantástico y el horror, con monstruos atípicos a los tradicionales del folclore, además de una presencia, aun mínima, de lo científico (Miéville, 2009: 510-511)⁴, aunque a veces se considere que abarca más que un género y se lo vea más bien como un

⁴ El debate terminológico entre *haute weird* (lo raro elevado, en la línea de *alta cultura*), en oposición a una *baja cultura* o un *weird* de revistas y publicaciones baratas, poco elaboradas, basadas en clichés, y en general, el uso del término es más amplio, pero no es objeto de este artículo. Sirva, por todas, la reflexión de Machin, donde habla de una línea (él bromea diciendo que es, más bien, un tentáculo, en referencia a la presencia de este elemento en la narrativa *weird*; sobre todo en Hodgson y Lovecraft) que se entrecruza en varios círculos de un diagrama de Venn. Entre los círculos más amplios del realismo y lo fantástico, habría modulaciones como la ciencia ficción, el gótico y el terror, así como círculos más pequeños (historias de fantasmas) y, en general, «myriad other, seemingly inexhaustible subdivisions» [una miríada de otras subdivisiones aparentemente inagotable] (Machin, 2018: 17). Eso sí, debe tenerse en cuenta que el período 1880-1939 es el que englobaría a Hodgson, y que a este se lo considera, junto a Algernon Blackwood, Arthur Machen y H. P. Lovecraft, como escritor clave del género (11-17).

trasfondo. Sin embargo, esto no significa un desligamiento de aspectos numinosos o divinos. La idea teológica de pericóresis o circumincisión explica la interrelación, desde el marco de extrañeza de lo *weird*, entre la realidad y una fantasía, que sería un fragmento o un aviso de un todo divino mayor, con el que está fusionado pero manteniendo su naturaleza separada (Machen *apud* Miéville, 2009: 511)⁵. De hecho, el origen del uso actual de la palabra *weird* como adjetivo tiene ese nexo con el fatalismo: «tener el poder de controlar el destino», en acepción ya conocida en el siglo XV, pero que se remonta, al menos como sustantivo, al poema épico anónimo *Beowulf* (Alder, 2020: 8). Más contemporáneamente, se aplicaba a las folclóricas nornas (asimilable a las Parcas o Moiras), tan popularizadas en lengua inglesa como brujas (*wyrd sisters*) por el *Macbeth* de William Shakespeare y que, por extensión, dio la acepción de «extraño» o «raro» (Harper, s.f.).

Establecido lo anterior, se ha de considerar que, en primer lugar, en *ERN*, las entidades monstruosas asedian a los humanos, sea para entrar a un reducto protector (las Pirámides Mayor y Menor) o cazándolos en el exterior. En Hodgson, esta idea, que intuitivamente podría remitirnos a los barcos como fortalezas flotantes en la indeterminación del océano, es recurrente: *Los piratas fantasmas* y *LCCT* también tienen, como núcleo de sus tramas, asedios. En la primera, un buque y sus tripulantes fantasmas asedian y hunden a la nave *Mortzestus* (Hodgson, 2021b). En la segunda,

unas «Criaturas-cerdo», *Swine-creatures*, *Swine-things* (1908, 1969) asedian la casa de un individuo, el «Recluso». Incluso en *Los botes del «Glen Carrig»* encontramos, doblemente, el esquema de los naufragos en una isla que se parapetan contra monstruos nocturnos. Por añadidura, unos individuos, varados en un «continente de algas», sobrevivieron siete años al fabricar un reducto (una especie de *protopirámide*) sobre la cubierta de su barco, protector contra sus atacantes (151).

En los cuentos hodgsonianos de terror marino leemos circunstancias similares. En «Una voz en la noche» (*VEN*), una pareja de naufragos acaba cubierta por un hongo/isla, tras tentarlos este como fuente de comida y mediante actos desconcertantes, como pseudocaricias (1907, 1997c: 88-91). Los protagonistas de «Desde el mar sin mareas» (*DMS*), refugiados en la cabina de hierro del puente de su barco, tienen «la sensación de que algo inmundo estaba golpeando en la oscuridad exterior para que lo dejaran entrar» (1906, 1997d: 127).

A esto, debe añadirse que la fantasía hodgsoniana está saturada de espiritualismo: no solamente cuenta con fantasmas, sino con almas, telequinesia, metempsicosis o fuerzas inmateriales sobrehumanas. Newell matiza que la combinación de espiritualismo y esoterismo con prurito de explicaciones científicas (energía, mecánica, darwinismo), y lo cósmico con lo corporal, conforman la mejor narrativa hodgsoniana (Newell, 2020: 132). Sin embargo, en Hodgson prima que el asedio

⁵ Brevemente, puesto que se aleja del objeto de este artículo, los términos «pericóresis» (por su original en griego, *περιχώρησις*) y «circumincisión» (en su traducción latina) aluden al modo complejo como se relacionarían, desde los supuestos teológicos católicos, las personas de la Trinidad: forman un todo, sin ser lo mismo e, incluso, manteniendo su individualidad y naturaleza propias. Arthur Machen lo utilizó para reflexionar sobre cómo se manifiesta lo irreal en la realidad cotidiana. También puede utilizarse, salvando las distancias y mencionándolo para que se comprenda la fertilidad teórica de ese concepto teológico, no únicamente en la literatura fantástica, para analizar las relaciones entre instituciones legales, ilegales e informales en contextos como el México del siglo XXI, sobre todo por la idea de «una indivisión en realidades divisas» como punto de partida (Pérez Caballero, 2021).

sea, sobre todo, psíquico, no en el sentido del miedo u otras emociones que implica el físico, sino por la pretensión de capturar el alma del asediado. Los actos *neumóvoros*, de comedores de almas, presentes en la narrativa hodgsoniana (Robertson, 2001) son gráficos. X, que es como se denomina el narrador de *ERN* y es quien sale de la pirámide omnipresente en la novela, debe tener implantada una cápsula en el antebrazo, para morderla y morir, antes de que una fuerza maligna atrape su alma viva (1912, 2016: 90). Se trata de una paradójica *autoeutanasia*, permitida por la dualidad alma viva/alma muerta, puesto que la acción no se limita al fin inmediato y, en general, individualista del suicidio, pero tampoco requiere la asistencia de otros, como en la eutanasia, además de obtener la recompensa de escapar de esas fuerzas.

En este artículo se propone trazar una separación ontológica entre monstruos y animales: mientras aquellos buscan perseguir, física o psíquicamente, a los humanos, los animales se limitan, si acaso, a conductas alimenticias, con una naturalidad transmitida en la narración. Así, no son monstruos para X (ni para ningún humano) los animales subterráneos, aunque connoten lo infernal y más aún en ese contexto postapocalíptico, como serpientes, arañas o escorpiones, ni las combinaciones del tipo araña-cangrejo (201, 207, 269 y 296); incluso, hay simpatía hacia una especie de ratas de los cráteres (275). Los animales gigantes, como una especie de ballena o de moas evolucionados, tampoco transmiten miedo al protagonista, aunque pueda confrontar a muerte a los pájaros carnívoros (259, 410 y 496). Hasta un milpiés gigante, de fisonomía extraña, carbonífera, «como una duna viviente» (198), calificado instintivamente como monstruo, no lo es ontológicamente. Pensemos en el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo (1526, 1950:

99-100 y 195) y su descripción, tentativa en el Nuevo Mundo, alucinante desde nuestro siglo XXI, de una serpiente de cuatro patas, terrestre, acuática y escaladora, imperturbable mientras no está comiendo: era una iguana («yu-ana»). Para él un animal de un lugar desconocido, pero no un monstruo. Dicho de otro modo: en *ERN*, la monstruosidad no se debe exclusivamente a la deformidad (desde parámetros antropomorfos, se podría entender como monstruoso un ser tan gigantesco como una ballena) o por la oposición yo/otro a partir de una deformidad «no normativa» en sí misma, como el exceso de tamaño, proliferación de miembros o rasgos imposibles, en la línea de la teratología jurídica (Pérez Caballero, 2020: 112-124). Más bien, lo anterior debe indicar, además, un asedio físico o psíquico, un *continuum* entre monstruos corpóreos e inmateriales, propio de la obra hodgsoniana (Alder, 2009: 150, 166-167 y 268).

Con esto, se plantea una idea de monstruo que no parta de lo verosímil/inverosímil, en el sentido del «monstruo prospectivo». Esta expresión, si bien facilita las clasificaciones (Moreno Serrano, 2011: 473-474), genera dudas. Por ejemplo, una máquina del tiempo o la transmisión de nuestras mentes a un ordenador, ¿son verosímiles solamente por plantearse en un lenguaje que suene a científico? ¿No puede pensarse en seres vivos existentes, por ejemplo, a escala vírica, con rasgos semifantásticos? Probablemente sea cierta la intuición de la relevancia de lo científico, aunque sea en un lenguaje *ciencioide*, para la distinción entre ciencia ficción y fantasía, aunque más que por sí misma, por el vínculo entre la ciencia y nosotros. Al fin y al cabo, la máquina del tiempo es ciencia ficción, y no literatura fantástica, por tener origen humano. Del mismo modo, si el personaje de una novela encontrara (y no inventara) una de estas máquinas abandonada

en una selva o una divinidad se la regalase, se asociaría a la fantasía.

Por estas afirmaciones, es posible defender la adscripción de *ERN* a la novela fantástica (y, claro está, en el subgénero *weird*), aunque en muchas de sus páginas se lea una retórica científicista. Machin, en esta línea, establece el optimismo del conocimiento de unos hechos como característico de la ciencia ficción (en cierto modo, las historias de Tomás Carnacki y sus explicaciones paracientíficas serían una variante), mientras que la carencia de explicaciones, son lo que destacan en la narrativa hodgsoniana de *ERN* y *LCCT* (Machin, 2018: 27-28). En ellas hay, si se permite la expresión, un *explayamiento* análogo a un peregrinaje en los ecos del misterio. «The task is, as X puts it, not to make the thing known to you, but to make it *more* known» [la tarea es, como dice X, no dar a conocer algo, sino hacerlo más conocido] (Alder, 2020: 6; cursiva en el original). O, como señala bellamente la misma autora, «it is possible to kill Dracula and defeat Sauron, but in his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming. Irreducible terrors, radical embodiments, reconstructed abhistories, and reshaped spaces and materials are all characteristics of weird» [es posible matar a Drácula y derrotar a Sauron, pero en su casa en R'lyeh, el muerto Cthulhu espera soñando. Los terrores irreductibles, las encarnaciones radicales, las historias reconstruidas y los espacios y materiales remodelados son todas características de lo extraño] (16).

Por añadidura, se ha de tener en cuenta el siguiente aspecto narrativo: el narrador de *ERN* cuenta, desde su presente, un sueño sobre el futuro. Así lo asume Landow (1979: 25, 29 y 39), aunque habría que matizar que, más bien, no tiene un sueño sobre el futuro, sino que se le profetiza. De ahí el acierto de que Hodgson mantenga la escritura arcaizante en

toda la novela. *Los sueños que son solo sueños* (2016: 43) es el título de los párrafos previos a la primera parte de *ERN*, ambientada en un *pasado presente*. Ese texto preambular dentro del texto principal contiene una atmósfera onírica, que se desencadenará en el futuro postapocalíptico. Señales de ese mimbres onírico son la condición de *amantes eternos* del par de protagonistas en un entorno medieval, casi *vintage*, con sueños coincidentes; los lugares que remiten a lo onírico, como un Jardín de la Luna, «extraña región de sueños» u otros «parajes amados, oníricos y extraños» (48-50), espejo prospectivo y deformante del paisaje que será el núcleo de la novela. En esa atmósfera, antes de que acompañemos a X al *futuro presente* (donde esa simpatía hacia lo nocturno se revierte y se vuelve señal de males), se nos cuenta el enamoramiento entre él y una mujer (Mirdath), que termina falleciendo. Ambos se reencarnarán en los futuros X y Naani.

Podrían verse paralelismos de todo esto con obras como el relato, inserto en *El asno de oro*, donde Psique (vida, alma) busca a Eros (Cupido, amor, o la inmortalidad) (Apuleyo, 1983). Sin embargo, la querencia hodgsoniana por atmósferas extrañas y terroríficas, poniendo del revés situaciones y objetos materiales (predominantemente marinos), terminan remitiendo a *ERN* a la novela de iniciación neoplatónica *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna. Comparten, además de escenarios fantásticos, «el recuento de una experiencia vivida dentro de un sueño impulsado por el amor y la lucha» (Álvarez, 2014: 26); también los orígenes del sueño de X, similar a «aquella visión que aparece cuando alguna preocupación abruma nuestro ánimo, nuestro cuerpo o nuestra fortuna», siguiendo el concepto de *hypnós* de Macrobio (ca. 385/390-430) (27). Por tanto, «el *hypnós* de Polifilo es la única salida a su profunda cuita amorosa»

y X, como peregrino, «sin mapa ni brújula», buscará a su amada, aun muerta, repitiendo viajes imposibles, como los de las «Naves de los locos» (40). O las leyendas de barcos fantasmas, como la de *El holandés errante*, conocida por todo marinero: «[p]or las noches, mientras duermo, sueño que despierto en el futuro de este mundo, [...] ella y yo, volvemos a reunirnos, y luego nos separamos, y otra vez nos reunimos; y así, [...] volvemos a encontrarnos en el devenir de extrañas edades» (Hodgson, 2016: 65).

Cuando X agrega que narrará «la historia más insólita de las que he soñado [...]» (*Ibidem*), se colige la pluralidad de sueños proféticos y la posibilidad de líneas temporales distintas, con el denominador común de sus respectivas reencarnaciones. La historia se espiraliza, y la novela se torna el brazo de una espiral mayor, la de esos sueños prescientes, en arrebatos místicos: «[...] de repente mis fantasías se llenaron de innumerables ecos lejanos, de las voces añoradas de personas muy queridas que ya habían desaparecido [...]» (419). Más adelante, observará: «no hay nada más maravilloso que recuperar a tu Amada a través de la Noche Eterna del Pasado» (419). Tales cortes temporales permanecen ocultos, pero podrían brotar como ese *sueño recordado que prevé el futuro*, opacando el presente: «los recuerdos del Mundo Presente y, quizá, los de otros muchos mundos distintos, se hallaban velados por una bruma vaporosa» (67). Para X, la fluidez temporal es natural, puesto que «poseía una especie de sexto sentido que me traía visiones del pasado» (68). A ello se agrega su «oído de la noche», con el que puede, igual que su amada, comunicarse telepáticamente (95), lo que provoca en el espacio lo que la reencarnación en el tiempo.

Ciertamente, Hodgson yerra al intentar explicarnos este entramado espiritualista. Por ejemplo, el X futuro, se pregunta por qué tiene

la idea de caballo, si como persona del futuro nunca vio ninguno, al estar extinguidos. Lo resuelve platónicamente: «aquellos Recuerdos trascendieran las Profundidades del Tiempo», es decir, se lo habría trasladado mentalmente algún yo pasado; eso lo legitima para comparar monstruos con animales inexistentes en *ERN*, como el elefante, toro o buey (186, 340 y 473-474). Sin embargo, el error subyace: si se establece un estándar explicativo así, debería replantearse toda la novela según debates sobre esencias, nominalismo, etcétera, lo que mostraría otros cabos sueltos del autor británico.

Aun así, la estructura narrativa de *ERN* es sólida y permite explorar sus implicaciones. Por ejemplo, al igual que Naani recuerda un libro que podría ser la primera parte/prólogo, donde se cuenta una historia de amor como la narrada, incluida una Mirdath (96), existe un misterioso libro hecho de placas metálicas, quizás para sugerir su permanencia a lo largo de los milenios, que permite a X entender aspectos del futuro, y que podría resultar, como hipótesis, la misma novela de *ERN* (155), que el X del pasado presente escribió tras su visión. Este pasa a comentar ese libro dentro del libro... Dentro, a su vez, de nuestro libro, puesto que, tras rescatar a su amada de la pirámide menor, le cuenta, como en cinta de Möbius, la misma historia que narra la novela (472-473).

Teratología hodgsoniana

Tras observar los dos ejes (separación entre monstruos y animales, y narrador onírico), la taxonomía de los monstruos en *ERN* debe partir de un hecho que se narra en la novela, el cataclismo del apagado paulatino del sol y crisis derivadas, catalizadores de que los humanos se relacionasen con fuerzas malignas, hasta el

punto de procrear juntos, compartir saberes o permitir que se extendiesen las provenientes de unos «Portales de la Noche» (77 y 158-159). La traducción de *Doorways in the Night* (1912, 1972a: 142-145 y 148) por «portales» es preferible a «puertas» (2016: 191-192 y 194), aunque haya ambigüedad sobre si estas entradas invisibles suenan como puertas al abrirse (1972a: 144-145). Además, los portales como conectores de mundos son habituales en Hodgson con giros ingeniosos, como en «El regreso al hogar del *Shamraken*» (*RHS*), donde unas «puertas al cielo» resultan ser una tormenta (1908, 1997b)⁶.

Este esquema de árbol del conocimiento, caída por tentación y persistencia del pecado original, de raíz cristiana, es completado con las relaciones entre gigantes y humanos. Hodgson escribe sobre los gigantes que «they were fathered of bestial humans and mothered of monsters» (1972a: 34), lo que puede traducirse como «tuvieron como padres a humanos bestiales y como madres a monstruos», esto es, fueron los hombres quienes tuvieron relaciones con monstruos hembras. En la versión española, la frase es más ambigua: «los gigantes fueron engendrados por humanoides bestiales que dejaron su semilla en hembras monstruosas» (2016: 77). Ello, junto al darwinismo en el que se insertan esos seres sobrenaturales, es la génesis de los monstruos alrededor de las pirámides de *ERN*, que buscan la «gran esencia espiritual» («great spiritual essence») de la aglomeración de millones de humanos, y los acechan «as sharks do come after the ship that hath bullocks within», esto es, «como los tiburones persiguen al barco que lleva bueyes dentro» (Hodgson, 1972a: 195).

Precisamente, tacha de «tiburones Infernales» a esas entidades monstruosas (33), lo que pone en pista del modo de elaborar muchos de sus monstruos.

Establecido lo anterior, se propone clasificar a los monstruos en corpóreos (humanoides, animaloides, cardinales y descontextualizados) y fuerzas inmateriales (malignas, benignas y neutrales). Según esa taxonomía, se comprenderán sus rasgos y naturaleza.

Monstruos corpóreos

a) Humanoides

1. *Gigantes*. Antes de analizar este tipo de monstruos en *ERN*, recuérdese que *LCCT* comienza con el viaje del Recluso a la dimensión de una casa (arquetípica), réplica de aquella donde vive, donde gigantes (como mástiles, torres del vigía o faros) vigilan dicha casa fantasmal (1908, 1998: 51). Unos aluden a Seth, dios egipcio cabeza de asno—recuérdese que Alder propone el vínculo del nombre Carnacki, el detective de Hodgson, con el templo egipcio de Karnak (2020: 145)—, o Kali, la diosa hindú, de múltiples brazos y cinturón de cabezas. Son, tal vez, alusiones *kitsch*, por lo descontextualizadas y su intento de absorber la numinosidad de esas deidades por meras alusiones. Es decir, sin explicar nada más.

Otros monstruos que se ven ante esa casa arquetípica ilustran el terror hodgsoniano, en el sentido informe del *weird*. Por ejemplo, cuando se les inflige el súbito corte de una parte del cuerpo que individualiza o

⁶ Puede defenderse que este es el mejor cuento de Hodgson, por la emotividad de la tripulación al afrontar lo que creen un viaje al cielo, el balance tácito de sus vidas tras cada recuerdo y el aferrarse al barco como inherente a ellos, trabajando hasta justo antes de morir. La tormenta sigue pareciendo una auténtica *puerta al cielo* y, a pesar de Hodgson, se lee como una historia de fantasmas.

permite comunicación o reciprocidad: «[e]ra [una mole] [...] grisácea. Tenía una cabeza tremenda, pero sin ojos: la parte de la cara que correspondía a los ojos, la tenía vacía» (53). También, al sugerir un peligro físico e informe: «una masa lívida [...]. Parecía carecer de forma, a excepción de un rostro inhumano y semibestial que miraba, [...] desde su centro más o menos» (53).

En *ERN*, en cambio, los gigantes están, desde los supuestos espiritualistas de la novela, en el plano físico, alrededor de ambas pirámides (2016: 317). Habitantes de grutas en pozos secos, buscan el calor de fuegos subterráneos o merodean por *Kilns* (1972a: 29). Al respecto de esta palabra, prefiero traducirla como «hornos», pues «fraguas», leída en la loable traducción española de Nebreda (2016: 73), connota a los cíclopes de la mitología griega, una atribución de nuevo *kitsch*, en el intento arbitrario de trasfundir las sugerencias de esos seres míticos, y que resulta aquí injusta. «Horno», en cambio, puede aludir a una fuente natural de calor (por ejemplo, «hornos de alfarería»). En este sentido, si se asume la atribución a esos seres, incluidos otros humanoides, de una rudimentaria elaboración de objetos, «*machinery and underground ways*» (1972a: 34), entonces no debería traducirse como «habían fabricado máquinas y complejos subterráneos» (2016: 77), pues tal sofisticación es inaplicable a cazadores oportunistas, que no portan armas ni objetos forjados. Aunque sea elegante reducir a un solo verbo la expresión original, tampoco es pertinente traducir que los gigantes están «trajinando» (99), pues en inglés no se emplea un gerundio, sino que se indica que varios de ellos están alrededor de los hornos (1972a: 24). En esta línea, la *machinery* aludida más arriba debería traducirse como ingenio o rudimentos, en la acepción primera de «máquina» como «[a]rtificio para aprovechar,

dirigir o regular la acción de una fuerza» (Real Academia Española, 2021).

Los gigantes, comparados a elefantes, son eminentemente belicosos. Combaten sin descanso, y uno de los combates más simbólicos es el que entablan contra una partida de jóvenes de la pirámide que se aventuran con una conducta tan valiente como temeraria y autodestructiva, en un porcentaje de doscientos humanos muertos por cada treinta gigantes (Hodgson, 2016: 121 y 186). Entre sus rasgos, estos monstruos corpóreos humanoides poseen rostros semejantes a cangrejos (120); precisamente, unos cangrejos enormes atacan a los protagonistas en *Desde el mar sin mareas* (1997d: 148) o *Los botes del «Glen Carrig»* (1907, 2021a: 70-72). Esto nos ilustra, de nuevo, la base naturalista de la construcción de los personajes generadores del terror hodgsoniano: de cangrejos gigantes a gigantes con rostro de cangrejo.

También, entre sus rasgos, estremece de los gigantes su «voz terrible que hablaba de cosas habituales con una entonación tan monstruosa como si de pronto una casa se pusiera a hablar» (2016: 185), por lo inesperado de comportarse socialmente (185-186). Además, al intentar cazar a X, sus ojos brillan «con tonos verdes y rojizos, como los de los animales» (188). Si se recuerda, al primer viaje del Recluso protagonista de *LCCT*, lo preceden unas misteriosas luces verdes y rojas (1998: 43). Dicho cromatismo permea tal novela, y la combinación del verde—muerte en la antigua Grecia; podredumbre; moho, que, a su vez, connota hongos y sus peligros en el espacio cerrado de un navío, así como la fascinación de Hodgson por las criptógamas o plantas que crecen por esporas, sin flores ni semillas (Alder, 2020: 175)— y el rojo—sangre, alude a algo inesperado y peligroso por suceder.

2. *Hombre Gris*. Este «grey monster» o «Grey Great Man» (1972a: 120) es un depredador (2016: 169-170 y 174) cuyo color lo camufla en la oscuridad, haciéndolo más mortífero y entroncando con miedos universales de toda presa: «se arrastraba, sin matices ni colores definidos, excepto el gris» (169). Si, además, consideramos que X porta una armadura de ese color, obtenemos un efecto espejado, que acrecienta el miedo, esta vez, por la sensación de irrealidad de lo doble, de un doble que ataca (la expresión española de «tener miedo a tu propia sombra» es, aquí, pertinente).

3. *Indeterminados*. Apenas descritos, estos monstruos corpóreos pueden vincularse al tronco común de la unión, maldita según el narrador X, entre humanos y monstruos. Podrían adscribirse al término, genérico, de *abhuman*, básico para Hodgson al aludir a un misterio desconocido y que siempre permanecerá como tal, en diferencia clara con lo inhumano (*unhuman*) que ilustra algo reprimido que sale a la luz (Tranter y Miéville, 2012: 424). De hecho, *Ab-human* (en el original de *ERN* en mayúscula) lo acuñó el mismo Hodgson (Huerley, 2001: 130; Alder, 2020: 147 y 180). Sobre esta expresión, considérese que, si se toma la construcción de las palabras en inglés y su equivalente en español (por ejemplo, *abnormal* sería *anormal*), se traduciría como *abumano* (antes que *abhumano*). Aun así, también cabe decir que abominable o aborrecible también se usan en español, puesto que el prefijo *ab-* (alejamiento), connota un alejamiento instintivo por el mal que presagia. Como abhumano, ahumano o inhumano, es esa base etimológica la que permite entender la belicosidad radical de Hodgson hacia los monstruos: millones de años en el futuro,

hay monstruos incapaces de tener piedad y de absorber el alma.

Ejemplos de estos monstruos indeterminados son:

— Un humanoide de gran tamaño, de nariz aún más enorme (Hodgson no usa esta expresión, pero se asemeja al pico de un tucán), habitante de los cráteres (205).

— Merodeadores del Reducto Menor, cubiertos de pelo. Uno de ellos mata al padre de Naani (295 y 533-535). De hecho, podrían ser los hombres lobo (*wolf-men*) que se rumorea viven cerca de tal pirámide (1912, 1972b: 42-43; *ERN*: 331).

— Los protagonistas observan, también cerca de esta pirámide, a cuatro humanoides «grandes como casas»: tres de color negro y peludos, y uno blanco abisal; hablan roncamente, a la caza de humanos (2016: 322-323). Ese blanco entronca con una tradición anglosajona, desde la ballena de Herman Melville al Juez Holden de Cormac McCarthy; en Hodgson, por escenificar algo vivo, como emergido de lo abisal, en contraste con la oscuridad perpetua de *ERN*, como si fuese la excepción que pudiera domeñarla.

4. *Insecto bípedo*. Los ítems 1-3 tienen origen común, verosímelmente (claro está, desde el darwinismo alucinado de Hodgson), en lo mamífero; mientras, 4-6 se separan de ese tronco evolutivo ficticio. En la *yellow thing* o *Yellow Beast-Man* (1972b: 51, 53-54 y 62) o antropoide insectiforme de cuatro brazos (los inferiores para sujetar a la presa, los superiores para estrangularla) y pelo en el cuello (al igual que artrópodos como las arañas), su fisonomía ha convergido evolutivamente en un aspecto humanoide, de tamaño similar a X. Como un mosquito o una lamprea, su boca diminuta sirve únicamente para absorber la sangre u otros líquidos de su presa (2016: 339-341).

Mientras caza, emite gruñidos y un silbido como murmurantes, además de rectificar inteligentemente sus maniobras de ataque. Otra vez, la cercanía a la conducta humana de este insecto bípedo acrecienta el terror en el protagonista.

5. *Silenciosos*. Estos humanoides se separan del tronco 1-4 (que, como se ha dicho, englobaría a deformaciones de mamíferos, 1-3, o de insectos, 4) por su vínculo con la Casa del Silencio, el mayor polo generador de fuerzas malignas en *ERN* y, de hecho, en el interior de esa construcción ominosa moran figuras similares, si no las mismas. Los Silenciosos no interactúan en la cadena trófica, ya que no son depredadores ni presas, y muestran indiferencia hacia los humanos, que temen llamar su atención. X se acerca a uno: mide más de tres metros (*ten feet*), no emite sonidos y camina imperceptiblemente, como adscrito, o ¿condenado?, a un circuito perpetuo por «*The Road Where The Silent Ones Walk*», lugar de piedra y despejado, donde es imposible esconderse (1972b: 133). Además, ese ser está envuelto de cabeza a los pies («was shrouded unto its feet»), lo que acrecienta (como fantasma o sudario), lo ominoso, por quedar difusa su corporeidad (1972a: 166). La traducción que se viene siguiendo de *shrouded* por «embozado» (2016: 217), mantiene lo terrorífico, pero es inexacta: no capta lo etéreo y circunscribe la imaginación a lo corpóreo. Ciertamente, Hodgson da argumentos en la defensa de esta traducción. Por ejemplo, cuando X, observando con un catalejo desde la pirámide a otro Silencioso, lo describe como «a quite, cloaked figure [...] shrouded» (1972a: 30), con *cloaked* como «encapuchado». Sin embargo, téngase en cuenta que el protagonista lo divisa en la lejanía y su descripción como encapuchado podría ser un intento de visualizar

desde lo conocido algo ignoto. Por tanto, es preferible considerar que a esos seres los envuelve algo etéreo, con más razón cuando las figuras en el interior de la Casa del Silencio, donde las reglas habituales de tiempo y materia no son de aplicación, también están *shrouded* (1972a: 164). En esta línea, cuando X ve a una retahíla de estos envueltos (¿en niebla? ¿mortajas fantasmales?), utiliza el adjetivo *lofty*, que transmite la altura imponente de estos humanoides, quietos en la vagarosa grisura de un paisaje conocido como *The Place Where The Silent Ones Kill* (2016: 183-184). Se trata de un lugar inhóspito y mortal: entre los humanos que se aventuraron, solamente uno regresó a la pirámide, para acabar muriendo con el corazón congelado (1972a: 135; 2016: 79 y 182-183). X había aludido, antes, a otro lugar de la *geografía silenciosa*: *The Place Where The Silent Ones Are Never*, cerca de un ignoto «Mar de los Gigantes» (*The Giant's Sea*) y una ciudad de luces perpetuas, pero sin vida, ni sonidos (1972a: 36).

6. *Protohumanos*. Aunque sea inexacto considerarlos «monstruos», desligados de la posibilidad (educativa, biológica) de humanidad, a efectos comparativos se incluyen en este apartado. Habitantes de un bosque iluminado por volcanes, cercano a la pirámide menor, X los considera, potencialmente, otra especie de humanos (algo así como protohumanos cavernarios), por quienes siente compasión (2016: 252, 452 y 501). Oscilan entre la bipedestación y lo semierguido, y poseen mandíbulas de mamífero depredador. Son bajos de estatura y su fisonomía (robustos, cuello corto, joroba; *Humped-Men*, en el original) recuerda a minotauros sin cuernos (246). X lucha contra ellos u observa cómo cazan. Lo hacen con una sociabilidad mayor a la de los gigantes, pues preparan trampas, usan

palos y piedras o, para engañar a la presa, se ponen a sí mismos como cebos (262-264).

b) Animaloides

1. *Sabuesos*. *Hound*, *Night-Hound* o *giant Hound* (1972b: 160-161) son perros gigantescos, básicos en la trama de *ERN*. En la primera parte/prólogo, canes, enfurecidos, pero de tamaño normal atacan a los protagonistas, hasta poner en peligro de muerte a la amada de X, lo que refuerza la protección de aquel a esta (1972a: 19; 2016: 47 y 60). En el futuro, ya gigantescos, estos canes habitan un valle con su nombre, *Valley of the Hounds* (1972a: 29) y merodean la pirámide mayor. Aunque comparados, por su tamaño, a caballos— por ejemplo, se necesitan catorce soldados para acabar con uno (2016: 128)—, y la versión original hable de su «galope amplio y pesado», «*a vast and lumbering gallop*» (1972a: 161), no es adecuado deducir otros rasgos equinos que no aparecen en ninguna parte de la novela. Así, traducir *feet* por «pezuñas» (2016: 212), en vez de «patas», es erróneo, pues también caminan al galope otros animales.

Como animales domésticos convertidos en monstruos, estos perros transmiten un miedo por revertir lo que se esperaría de una mascota cotidiana. El pavor se acrecienta por estar presente en varias líneas temporales de *ERN*, una continuidad que remarca el drama eterno de pérdida y reencuentro de los protagonistas, y lo incansable de las fuerzas malignas que los persiguen. Quizás para desarrollar coherentemente este simbolismo, los sabuesos atacan con tanta saña a ambos protagonistas, llegando a requerirse, al final de la novela, toda la energía de la pirámide para exterminarlos. Esto apagará las protecciones del reducto,

dejándolo, temporalmente, inerte (211-212, 524-525 y 530-531).

2. *Criaturas-cerdo*. X ve, entre innumerables seres que intentan impedir su entrada de regreso a la pirámide, «the faces of the men, and they to have tusks like to the tusks of pigs» (1972b: 225)⁷. Propongo que la inclusión, justamente en esa apoteosis de fuerzas del mal del final de la novela, de una figura básica en Hodgson, como el cerdo, para connotar malignidad, es un guiño brevísimo, pero clave, para reconcentrar los horrores de *ERN*. Para desarrollar esto, se pueden observar los rasgos de estos seres-cerdo en la obra hodgsoniana:

— Las «Criaturas-cerdo» muestran la hibridación animal/humano/sobrehumano, característica del autor (Alcalá, 2020: 1212-1214). En *LCCT*, provienen de un pozo (*pit*), conectado con el sótano de la casa (1998: 64-65). De rostro porcino, estas criaturas caminan semi erguidas, aunque pueden inclinarse o moverse a cuatro patas (64 y 73). Del tamaño de un humano medio, están desnudos y su piel, blancuzca, sugiere al Recluso enfermedad y muerte; sus manos, de color terroso, tienen cuatro dedos (64); sus uñas «eran más como las garras de un águila que cualquier otra cosa», «they were more like the talons of an eagle than aught else» (1969: 37), subrayando su capacidad depredadora. A veces, su cuerpo brilla blanco, rojo o verde (1998: 54-55). Platican entre sí y trazan planes (77). Mueren al recibir disparos o caer de alturas, pero, a su vez, infligen heridas, que se extienden, como un estigma luminoso, por la víctima y corroen su carne hasta matarla (234-235).

— La única voluntad de los seres-cerdo de *LCCT* es asediar la casa, y, como ella, se desdoblan en pares inmateriales que, a su vez,

⁷ La versión española traduce, equivocadamente, «hombres salvajes», cuando en el original solo se alude a «hombres»; y «hocicos semejantes a los de los cerdos» (*ERN*: 535), en vez de, simplemente, «colmillos».

asedian la casa fantasmal (68-69), con un efecto desasosegante, en bucle. Estos pares fantasmales operan como bandadas de insectos arracimados a la casa, lo que ahonda en su inexorabilidad e imprevisibilidad (al menos, para un humano). Su creador es otro cerdo igual a ellos, pero gigantesco e inmaterial. La intervención final (*diabolus ex machina*) de este cerdo arquetípico (226), logra el éxito del asedio y la muerte del Recluso protagonista del manuscrito que estructura la novela de *LCCT*. A su vez, este Recluso, en un viaje/visión de miles de millones de años en el futuro, constatará que una «estrella verde» abrasa la casa y, con ella, a tales criaturas-cerdo (186-187).

Las interpretaciones sobre estos seres son varias. Es inadecuado considerar, con Newell (2020: 133) que Hodgson se guía por un subjetivismo de que el ser humano está en una posición relativa en la escala evolutiva (tanto su mente como su cuerpo podrían ser de otro modo), y que estas criaturas hodgsonianas son repositorios de los «raro» o «asqueroso» para provocar esa sensación. Lo que, en términos más refinados sería «un encuentro estético visceral que permite reconcepciones incómodas de la realidad» (3). Seguramente sí provocan esas emociones, pero se está confundiendo causa con efecto, puesto que no se explican las razones para considerar adecuadas para Hodgson estas descripciones, y no otras.

Por otra parte, podrían aducirse interpretaciones antropológicas, en la línea de la Mary Douglas y sus análisis de animales impuros por no adscribirse, a ojos del clasificador religioso del *Levítico*, a los rasgos supuestos; en el caso del cerdo, mamífero terrestre con pezuña hendida, pero no rumiante (Douglas, 1973: 63-64, 66 y 78-79). A su vez, otro antropólogo, Marvin Harris, desde supuestos ideológicos del materialismo cultural, plantea algunos tabúes sobre estos

artiodáctilos, para disuadir su posesión en contextos de dificultad para mantenerlos, como el desértico (Harris, 1998: 38-60). También cabrían explicaciones folclóricas occidentales, o, incluso, psicológicas, no solo por los rasgos físicos de cerdo, tan opuestos al Hodgson pionero del culturismo (Kellermeyer, 2021: pfo. 5), sino por otros más amplios: «[c]on su cómico aire de mínimos demonios en derrota, los puercos, mientras caminan, hozan la tierra como queriendo sepultar, o desvelar, el secreto del mundo» (Cela, 1961: 121).

En una línea materialista cultural (aún más desacertada que la de Harris cuando se aplica a las criaturas-cerdo hodgsonianas), Alder, por ejemplo, recuerda a quienes explican a las criaturas de *LCCT* como una animalización de campesinos locales (2009: 37-38 y 97), del tipo irlandeses versus ingleses. Pero esto, como zanjar que el Recluso está loco o sueña, es insatisfactorio. No solamente porque la primera interpretación, arbitraria, no tiene asidero en la obra hodgsoniana; sino porque, como la segunda, es circular, un modo de aplazar el interrogante, al no explicar por qué usar a ese animal para estigmatizar a una población o sugerir locura.

Los párrafos anteriores describen enfoques sugerentes, pero en este artículo se defiende un simbolismo propio, vinculado a la obra hodgsoniana, y a su vida, y más materialista que psicologista. Con otras palabras, en Hodgson hay rudimentos para una interpretación apegada a su experiencia y recuerdos marineros al menos por haber sido en un período formativo como el final de la adolescencia y su entrada en la madurez, y por lo recurrente de incluir temas marítimos en su obra. Ello, objetivamente, aunque él tuviera otras intenciones. Es decir, la hipótesis (como tal debe considerarse) que planteo sobre la construcción de la figura del cerdo, incluido ese *punto suspensivo de*

un solo punto que sucede al final de la novela *ERN*, permite incorporar, como aristas, otras interpretaciones.

Considérese lo siguiente. En el cuento *La nave abandonada* (*LNA*), una tormenta hace que una jaula, con tres cerdos, se extravíe en el océano. Es una imagen potente, *lautreamontiana*. Por un lado, el cerdo no es un animal marino y en alta mar no existen las granjas terrestres; además, si uno de esos animales escapase de la jaula cuando esta permanecía abordo, podría comerse el resto de las provisiones del barco, haciendo peligrar la vida de los pasajeros. Por otro lado, los cerdos, como connotadores de abundancia, pueden interpretarse como sinónimo de supervivencia en las trayectorias por el mar; por lo que, perderlos, es un mal presagio. Por añadidura, estos animales connotan lo sacrificial (recordemos el ritual de la *suovetaurilia* romana). Esto se observa cuando los protagonistas ven que una extraña nave, que resulta estar viva, ha atraído la jaula perdida, en un aviso de qué podría sucederles a ellos (Hodgson, 1912, 1997a: 20-23 y 53). De hecho, en el cuento *DMS*, se señala un peligro en esta línea: «el grito agónico de nuestro verraco [cerdo padre], que estaba bastante lejos [...] me despertó de un sueño agitado [...]» (1997d:136). Posteriormente, el protagonista ve al cerdo destripado, casi partido en dos y decapitado por la bestia asediadora (137-139).

Por lo tanto, es una suposición sólida considerar que el quehacer del narrador hodgsoniano convierte al cerdo, aprovechando sus rasgos físicos y las evocaciones morales en la tradición occidental, en un bien escaso en alta mar, cuya puesta en peligro presagia lo funesto, a una causa misma del mal. Es así como se entiende no solo el papel que tienen en *LCCT*, sino el guiño final en *ERN*.

3. *Babosas*. Estos seres podrían considerárselas una gigantesca evolución de animales preexistentes; además, carecen de *voluntad maligna* contra los humanos. Sin embargo, ha de considerarse cómo Hodgson (en la línea de la tradición *weird*) genera desasosiego y miedo con el moho, los hongos o lo blanduzco. En *La nave abandonada*, por ejemplo, un hongo cubre la nave abandonada y predatoria (1997a: 25 y 33-46). O en *Una voz en la noche*, donde una pareja establece una relación simbiótica con un hongo. En la novela de *LBGC*, lo blanduzco caracteriza a seres (con un aire a las «Criaturas-cerdo») que acechan a los naufragos, «[...] se arrastraban de un modo similar al de enormes babosas, aunque su forma era otra, [...] [como] una especie de seres humanos muy rollizos que se arrastraran sobre el estómago» (2021a: 135).

Así pues, en estos casos y cuando los protagonistas de *ERN* escapan de babosas comparadas al casco de un barco (2016: 271 y 359) o de otra como «una montaña blanca y mohosa» (373), Hodgson aprovecha esas connotaciones, vinculadas a temores primigenios, como la pérdida del cuerpo, los cuestionamientos de la unidad del yo, o, incluso, nuestra condición de vertebrados con simetría bilateral, en oposición a la radial de, por ejemplo, las medusas (Chordá, 2014). Esto es una base materialista de intuiciones de pavores existencialistas, como «los miedos a la disolución, la pérdida de identidad y la indefensión en presencia de un mal espantoso» (Landow, 1979: 39). Escrito más técnicamente, dicha asimetría tiene que ver con un contexto donde lo informe parece venir de la fundición de los rasgos previos, como en un estado cero donde se pierden los rasgos, equivalente en un futuro, ontológicamente, al pasado donde las especies aún no se habían bifurcado: una

forma de vida primigenia cuya existencia niega a los humanos, puesto que estos no podían ser cuando aquella era (Alder, 2020: 162-164).

c) Cardinales

En esta categoría se agrupan unos *Watcher* o *Watcher Thing* (Hodgson, 1972a), similares a montañas y vinculados a fuerzas inmateriales malignas. Tienen forma humanoide (rostro, espalda), pero pasada por rasgos orográficos. En esa noche perpetua de la novela y con las brújulas confundidas por distintas energías (2016: 108), los puntos cardinales previos a la construcción de la pirámide devienen en recuerdos tallados por estos seres, como los únicos restos de una rosa de los vientos abismada.

Su función es vigilar a los humanos. La traducción de *watchers* por «vigilantes» es preferible a «guardianes» (en la versión española de Nebreda) si se quiere resaltar su función atacante, pues es evidente que concitan fuerzas malignas. Ha de reconocerse, sin embargo, que «guardianes» transmite sacralidad; connota la demarcación defensiva de un territorio. Así, hay razones para ambas denominaciones (estos seres vigilan a los humanos, son guardianes de los poderes del mal), por lo que la propuesta en este artículo de «monstruos cardinales» evidencia su adscripción territorial y su función de *faros inversos* (incluso tres transmiten o interaccionan con alguna luz), al guiar o canalizar fuerzas inmateriales malignas.

Estos monstruos están situados al noreste, noroeste, sur, sureste y suroeste de la pirámide mayor (78), pero se desplazan con una lentitud tectónica, casi imperceptible. Otros, parecidos («*Fixed Giants*»), también rodean la pirámide menor (1972b: 28; 2016: 278-279 y 317). De las ilustraciones de Stephen E. Fabian para *The Dream of X* (2016: 29-33) y del resto de *ERN* se observan los siguientes rasgos:

1. *Vigilante del Noreste*. Este «Vigilante Coronado» («*Crowned Watcher*») posee un anillo luminoso azul sobre su cabeza. Esta suerte de nimbo solamente ilumina su frente (1972a: 36). La versión española traduce *ring* como «corona» y *brow* como «ceja», no como frente (2016: 79). Con ello se pierde el aire sacro y ambiguo, difuminándose lo misterioso de una luz iluminadora de la mitad superior del rostro pétreo. También se obvian las connotaciones de una frente (sabiduría, por ejemplo), lo que contrasta con una, inexacta y cómica, ceja.

Este vigilante posee un órgano análogo a una oreja, orientado a la pirámide. Tiembla o vibra (Hodgson utiliza el verbo *quiver*) para indicar a las fuerzas del mal la presencia de humanos (126 y 525).

2. *Vigilante del Noroeste*. Se le supone la mayor antigüedad y habría acompañado desde siempre a la pirámide (1972a: 25). Es al que más se acerca X y su mentón (*chin*) se orienta también hacia la pirámide (2016: 174, 178-179 y 182). El fuego del «*Foso Rojo*» (*Red Pit*) ilumina su barbilla, desde abajo (1972a: 25). Comparado a la superficie lunar (2016: 180), se lo vincula así al simbolismo del satélite, abonando a la idea, desarrollada en las conclusiones de este artículo, del paisaje de *ERN* como una puesta del revés de los elementos, esto es, de un cielo a ras de tierra.

3. *Vigilante del Sur*. Es el de mayor tamaño y ante él hay una cúpula de luz. Surgió un millón de años atrás (74) a partir de la negrura con la que se asocia el Sur del Reino (1972a: 31).

4. *Vigilante del Sureste*. Solamente se constata su aspecto ciclópeo.

5. *Vigilante del Suroeste*. Una luz gris, surgida de la tierra (las fuerzas benignas lo mantienen así a raya, lo que podría explicar la cúpula de Vigilante del Sur), ilumina perpetuamente su

ojo derecho, lo que permite su estudio por los expertos de la pirámide (2016: 78-79).

d) Descontextualizados

El cuento «La nave de piedra» (*LNP*) finaliza con el hundimiento de ese barco, «como si una casa se hubiera derrumbado sobre el mar» (1914, 1997e: 160). Se desconoce la naturaleza de este navío petrificado y alucinante, pero con él se promueve un miedo por descontextualización. En *ERN*, algo similar se hace con la Casa del Silencio.

Para entender a esta entidad, puede comenzarse por el genitivo «del silencio». En *ERN*, «[e]l silencio [...] se equipara estrechamente con la muerte y la posibilidad de acceder a los reinos fronterizos» (Alder, 2009: 106). Lo refuerzan espacios que connotan lo mismo. De nuevo, destaca *LCCT*: la casa (¿sería la misma que en *ERN*?) está en una «Llanura del Silencio» (*Plain of Silence*), percibida como infinita (Hodgson, 1969: 22-27; 1998: 45). Al inicio de *Los botes del «Glen Carrig»*, los protagonistas naufragan en una isla «abominablemente llana» (2021a: 33). La planicie ilimitada se relaciona con el peligro, mortal y real, de no poder navegar en el mar y quedarse en el océano o varado entre sargazos; la monotonía y el silencio, se perciben punitivos: «silencio demoniaco [...] ningún sonido surgía de aquella tremenda masa de vegetación. ¡Habíamos llegado [...] al Cementerio del Océano!» (1997d: 108-109). Antes que tranquilidad y ausencia de vida, se sugieren monstruos acechantes (126 y 132-133).

Estos supuestos sobre el silencio pueden entroncarse con la tradición de las «casas

encantadas». Fernández Vega (1999: 405) señala la presencia habitual de espectros o casas hechizadas en la literatura romana (Plauto, Plinio, Luciano). Es más, «el hogar, para los crédulos, puede adquirir con las tinieblas una atmósfera ominosa que solo se disipa con ritos codificados de modo muy preciso, porque justamente en su mecanicismo garantizan la efectividad» (405). En la tradición anglófona, las casas encantadas suscitan el miedo como pecado no expiado o espejo psicológico (McDaniel, 1982: 4 y 58-59). Al respecto, Pugliese (2020: 300-317) defiende separar la casa de otros lugares, como un hotel, donde se pierde la domesticidad y, por tanto, su puesta en peligro; además, propone construir una «voluntad de la casa» sin antropomorfizarla ni depender de fantasmas como correas de transmisión del terror⁸.

La casa de *LCCT* es antigua y de construcción atípica (Hodgson, 1998: 42). Percibida por los lugareños como maldita, desencadena fuerzas malignas, si bien el Recluso vivió en ella pacíficamente diez años (43). Salvo la no admisión de moradores humanos en la casa de *ERN*, ambas construcciones comparten las demás características. Incluso no puede descartarse una contraparte simétrica de la Casa del Silencio en un mundo fantasmal (209-210), dada la relación bilateral entre dicha casa y los portales por donde fuerzas malignas llegaron a la Tierra. A la defensa de que la Casa del Silencio se desdobra simétricamente puede añadirse que cerca de la pirámide menor hay una entidad conocida como *The Shine*, «El Resplandor», similar en sus funciones a dicha casa (1972b: 28; 2016: 317 y 331). Además, se mencionan unas «Torres» (1972a: 35 y 54;

⁸ McDaniel (1982: 76-77) acierta cuando explica que, en algunas ficciones, los fantasmas no tienen voluntad y aparecen como marionetas de la casa hechizada; comparados a condenados del infierno dantesco, cada habitación se entiende como una suerte de círculo infernal, parte de una jeraquía que, en la cima, tiene a quien los condenó, que los haría, unilateralmente, actuar así.

1972b: 207; 2016: 99 y 516), desperdigadas por el territorio. Considérese que «torre» se asocia, en *ERN*, a una casta científica sacerdotal («Monstruvacanos», *Monstruwacan*) que vigilan desde ellas el paisaje e interpretan los monstruos acechantes. Por lo tanto, esas otras torres son estructuras (*contraestructuras*, si se quiere resaltar el oponerse a quienes vigilan desde las pirámides) de expansión de la vigilancia y, por tanto, del miedo, erigidas por las fuerzas malignas.

Aun así, ontológicamente, no es posible considerar una misma las misteriosas casas de ambas novelas. La razón se debe a que la casa de *LCCT* no es inherentemente maligna. Si bien atrae a las Criaturas-cerdo, también posibilita al Recluso ver y hablar a su esposa muerta, o, incluso, permite su viaje al futuro (1998: 39-40, 145 y 184-186). En cambio, la maldad de la Casa del Silencio es absoluta: desencadena fuerzas mortales para los humanos (2016: 135-140, 154 y 517); como una bola de acero sobre un papel que no tuviese nada debajo, engulle las almas de quienes se le acercan. Además, mientras se posee un conocimiento exhaustivo del interior de la casa de *LCCT*, de cada habitación y de su sótano, y sus alrededores, incluido su conexión con un agujero de donde provienen las criaturas-cerdo, ningún humano puede vivir en la Casa del Silencio que atrapa a sus almas entre sus paredes, y sus luces intramuros son siniestras (en el sentido romano de mal augurio y en el freudiano de extrañeza sobre algo cotidiano), al continuar brillando, intactas y perpetuas, sobre una colina de ese mundo de tinieblas y entidades malignas (71).

Es, entonces, pertinente concluir que la construcción reconocible como casa en *ERN* es una trampa, para, a la vez, atemorizar y atraer con un envoltorio de domesticidad reconocible por las víctimas, a los restos de la humanidad.

Fuerzas inmateriales

Lo sobrenatural y el espiritismo que, desde mediados del siglo XIX y proveniente de los Estados Unidos, eran habituales en Inglaterra (Hurley, 2001; Alder, 2009: 73-75), son constantes en la obra de Hodgson. Ontológicamente, cabe plantear si en *ERN* esas «fuerzas inmateriales» son espíritus (seres vivos inmateriales) o actos de estos. Incluso, alguna doctrina lo encuadra en una espiritualidad religiosa, donde las intervenciones de esas fuerzas son milagrosas y fuerzan un contexto religioso de base maniquea (Landow, 1979: 41).

En todo caso, Hodgson los encuadra fuera de las leyes de la materia, que es como decir que ni siquiera son entes incorpóreos, pues anulan la materia como se asume científicamente hoy en día. Una onda electromagnética o el pensamiento, la música o un gas son incorpóreos, pero materiales, y se someten a leyes científicas. Sin embargo, lo inmaterial es contradictorio con esto (por lo que es contradictorio en sí mismo, aunque no para una novela).

Tomemos *The Great Laughter* o *The Laughter*, una entidad que, incluso, nombra a un territorio, *the Country Whence Comes the Great Laughter* (Hodgson, 1972a: 29 y 54; 2016: 72-73, 99, 521 y 529). Se clasificaría como incorpórea, si la risa fuera parte del cuerpo que la emitiera. Sin embargo, tal sonido, hipostasiado, reacciona autónomamente a los miedos de X, por lo que es posible deducir que posee voluntad propia, a la vez que es capaz de desencadenar fuerzas peligrosas para los humanos. Así, se la puede considerar un ser vivo sin cuerpo, desde los parámetros fantásticos hodgsonianos.

Las «fuerzas» en *ERN* pueden ser malignas, benignas o neutrales. Las «Influencias» (*Influences*) o malignas, atacan

a los humanos o incitan a los monstruos a ello. Algunas se materializan amorfamente y se las compara, por aproximación, con corporeidades reconocibles como una joroba o la niebla (1972a: 79-80). A veces se materializan en objetos cotidianos: unos *Black Mounds*, traducibles como «montículos» o, como hace la versión española, para acrecentar lo ominoso (por ser un objeto concreto, que brota sin contexto), «túmulos», evitan que un ejército ayude a los protagonistas (1972b: 224; 2016: 534).

Una fuerza benigna, surgida de la nada, como una luz de media luna, protege de esa Niebla Negra (1972a: 80). Otra fuerza, arboriforme (*Tree*), actúa de modo similar (1972b: 47). Con expresiones como *holy Defense*, «Defensa sagrada», o *sweet Powers of Holiness*, «dulces Poderes de Santidad» (1972b: 47 y 223)⁹, se alude, parareligiosamente, a estas fuerzas. Se desconoce la razón última de su protección a los humanos, pero hay indicios de que recompensan la valentía personal o la unión de voluntades, identificada con el rezo conjunto o la simpatía masiva hacia alguien (2016: 138-139). También el ayuno de X, entendido como purificación, le ayuda a cumplir su misión (145-146 y 412).

Si bien algunas fuerzas generan ruido, por ejemplo, como de algo giratorio (334), La Risa es la principal exponente del terror acústico hodgsoniano; principalmente, cuando anuncia o constata fuerzas mayores (532). Un terror parecido es el de las risas que oye el Recluso de *LCCT* ante lugares liminares, como la trampilla al pozo de las Criaturas-cerdo (1998: 102-103); o el lamento entre las ruinas donde reposa el manuscrito de *LCCT* (37). También, al finalizar su último viaje, el Recluso, próximo a morir, oye «un murmullo como de risa de

cerdo» (211). En un cuento póstumo (1947: 8), otra vez un cerdo sobrenatural acecha a un individuo, horrorizado por su gruñido colosal (asimilado a *gargantuan*). En la primera isla de *Los botes del «Glen Carrig»* oímos gemidos, gruñidos, lamentos y sollozos, y se observa: «jamás fuimos capaces de averiguar cómo nació aquel triste sollozo» (2021a: 153). En el cuento *La nave de piedra*, es básica la construcción del terror aglutinando sonidos de distintas escalas: «un sonido ronco, alucinante [...] algo así como un espantoso croar, profundo y abominable, que surgía de la negrura» (1997e: 155).

Finalmente, las fuerzas inmateriales neutrales son, también, múltiples. Unas son atmosféricas, como gigantes gaseosos (2016: 203-204). Otras, se asemejan a espíritus, como quienes habitarían una «Llanura del Fuego Azul» (*The Plain of Blue Fire*), cubierta de una luz gelatinosa, que no arroja sombras más allá del territorio (206-208). De allá provienen las fuerzas como el *montículo neblinoso* comentado arriba (1972a: 79).

Otras veces, en cambio, queda irresuelto si las fuerzas inmateriales no serán una percepción errónea. Por ejemplo, cuando X, al bajar la gran ladera oscura, oye un sonido (*piping*) creciente al avanzar (183-184). *Piping* puede traducirse como silbido o pitido. También, como «sonido de flauta», pero es extraño que la versión española la prefiera (2016: 233-234), ¿quizás, por connotar una flauta pánica? Recuértese, de nuevo, que Hodgson es explícito en transmitir miedo con objetos físicos descontextualizados; introducir una flauta puede ser un acierto estilístico, pero, internamente, es incoherente. Tampoco se sabe si el «algo» que los protagonistas de *ERN* perciben en su regreso por la ladera (227 y 508) es una fuerza o una mera sensación. Sería lo

⁹ Lo sagrado y lo santo, desde la distinción en la religiosidad romana y el desarrollo doctrinal católico, no son lo mismo, pero en *ERN* se intercambian para connotar la divinidad de la protección.

primero, si se atiende a *LPF*, construida a partir de fantasmas que únicamente deducimos por la hilera de asesinatos entre los tripulantes del barco *Mortzestus*.

Conclusiones

La teratología explicada evidencia rasgos materiales de la construcción del terror en Hodgson. En estas últimas líneas se apunta un marco de puesta del revés del paisaje, relacionado también con su experiencia marítima. Una imagen que ilustra esto perfectamente es la descripción de una tormenta en *Los botes del «Glen Carrig»* (2021a: 62): el mar parece estar en el cielo, el océano es como de fuego, las olas montañosas, un relámpago que no se desvanece y que sale del mar... Incluso puede pensarse en el cielo verde que antecedería a algunos huracanes.

Si se parte desde esa perspectiva de puesta del revés el mundo de *ERN*, se observa que los humanos han abandonado el mundo exterior, por lo que el afuera de la pirámide está vacío de ellos. Por su parte, el cielo es siempre oscuro, mientras que la energía es una corriente que está bajo tierra: *el fuego del hogar es un sol subterráneo*. Fuera de la pirámide, X no reconoce partes del paisaje e, incluso, llega a comparar su cambio de perspectiva con la de quien no reconoce las estrellas al viajar hacia ellas (2016: 178). Sirva esto para la siguiente hipótesis: en *ERN*, es como si el cosmos se hubiera convertido en paisaje terrestre. Como si por los Portales de la Noche se hubiera derramado, sinestésicamente, el cosmos en la tierra, incluidos los monstruos de la teratología propuesta en este artículo, y luego, evaporado, se hiciera paisaje eternamente nocturno. En esta línea, se entiende que las pirámides estén en mares secos (93, 160 y 281-282), con la paradoja de que alrededor de ellas hay una fauna marina efervescente, monstruosa,

como de los mares de antes de la humanidad... O como la de los mares de sargazos que atrapan a los protagonistas de cuentos hodgsonianos. Los humanos están condenados a contemplar monstruos con telescopios/catalejos, situados en troneras/ojos de buey. La misma pirámide, con la corriente terráquea en su fondo (89), podría verse como un barco y su motor.

Queda apuntada esta interpretación que, claro está, debe relacionarse con otras, como los devenires propios de la literatura de terror marítimo anglosajona, propia de un imperio talasocrático como lo fue el inglés, y el caudal de aislamiento psicológico y abundantes leyendas y supersticiones (Alder, 2009: 116-128). Pero, también con la idea, quizás de raigambre más amplia, occidental, de mar como final. En *LCCT*, «un gran océano de rojo oscuro», el *Sea of Sleep*, «Mar del Sueño», es el destino de esferas celestes, como la de la amada muerta (Hodgson, 1969: 111-114; 1998: 40, 46, 141, 192 y 194-195). Es factible, en esta línea, aducir que la «faceta necrofílica», aplicada por Ugalde a Francisco de la Torre (poeta del siglo XVI), explica también el hábito de narradores hodgsonianos: el melancólico, para terminar con sus penas, busca arrojar al mar, que lo devuelve a la orilla para que las afronte (Ugalde, 2003: 33). ¿No sufren X en *ERN* y el Recluso en *LCCT*, tras perder a sus amadas, de melancolía? En este «reino de las confusiones» la consecuencia es que «[e]l mundo se transforma en algo completamente inestable donde aquello, que en un estado normal pudiera ser discernible, se entrelaza con sus antípodas hasta dejar todo *en una calidad y ser mezclado*» (28-29, cursivas en el original). En *ERN*, la escala de esta transformación es cósmica, a partir del adagio de que, en ambas novelas, «eternal love is as possible as eternal night [el amor eterno es tan posible como la noche eterna] (Alder, 2020: 214).

Obras citadas

- ALCALÁ GONZÁLEZ, Antonio (2020). «Degeneration in H. P. Lovecraft and William Hope Hodgson», C. Bloom (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Cham: Palgrave Macmillan, 1209-1222. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8>
- ALDER, Emily Ruth (2009). «William Hope Hodgson's borderlands: Monstrosity, Other Worlds, and the Future at the *fin de siècle*». Tesis de doctorado. Edinburgh Napier University. <http://researchrepository.napier.ac.uk/id/eprint/3597>
- ____ (2020). *Weird Fiction and Science at the Fin de Siècle*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32652-4>
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Sara (2014). «Paisajes oníricos. La búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36.104: 9-54. <https://doi.org/10.22201/ii.18703062e.2014.104.2513>
- APULEYO (1983). L. Rubio (intr., trad. y notas), *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- BAUMANN, Rebecca (2018). *Frankenstein 200. The birth, life, and resurrection of Mary Shelley's monster*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- CELA Y TRULOCK, Camilo José (1961). *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras*. 2.ª edición. Barcelona: Noguer.
- CHORDÁ NAVARRO, Carlos (12.12.2014). «Sobre simetrías y cabezas», *Cuaderno de cultura científica/Naukas.com*. <https://culturacientifica.com/2014/12/12/sobre-simetrías-y-cabezas/> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- DOUGLAS, Mary (1973). E. Simons (trad.), *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1526, 1950). *Sumario de la natural historia de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel (1999). *La casa romana*. Madrid: Akal.
- GAFFORD, Sam (31.5.1997). «Writing Backwards: The Novels of William Hope Hodgson», *alangullete.com*. <https://web.archive.org/web/20041226115304/http://alangullete.com/lit/hodgson/gafford.htm> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- ____ (30.7.2012a). «WHH: Master of the Weird and Fantastic by H.C. Koenig». *william hope hodgson* [entrada de blog. Texto original de junio de 1944], <https://williamhopehodgson.wordpress.com/2012/07/30/whh-master-of-the-weird-and-fantastic-by-h-c-koenig/> (Acceso: 6 de marzo de 2023).
- ____ (1.8.2012b). «The Weird Work of William Hope Hodgson by H. P. Lovecraft». *william hope hodgson* [entrada de blog. Texto original de junio de 1944], <https://williamhopehodgson.wordpress.com/2012/08/01/the-weird-work-of-william-hope-hodgson-by-h-p-lovecraft/> (Acceso: 6 de marzo de 2023).
- HARPER, Douglas (s.f.). Etymology of weird. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/weird> (Acceso: 2 de marzo de 2023).
- HARRIS, Marvin (1998). J. O. Sánchez Fernández (trad.), *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid: Alianza.

- HAY, Alexander (2014). «The maritime horror fiction of William Hope Hodgson: archetypes and nuance», B. Gibson, M. Jonk y J. Found (eds.), *Sea Lines of Communication. Conference Proceedings*. Southampton: University of Southampton, 44-65.
- HODGSON, William Hope (1947). «The Hog», *Weird Tales*, 38.9: 6-28.
- ____ (1908, 1969). *The House on the Borderland*. London: Granada Publishing Limited.
- ____ (1912, 1972a). *The Night Land*, L. Carter (intr.), I. London – New York (NY): Ballantine Books.
- ____ (1912, 1972b). *The Night Land*, L. Carter (intr.), II. London – New York (NY): Ballantine Books.
- ____ (1909, 1976). *The Ghost Pirates*, S.H. Sime (frontispicio). Westport (CT): Hyperion Press.
- ____ (1912, 1997a). E. Castro (trad.), «La nave abandonada», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 13-54.
- ____ (1908, 1997b). E. Castro (trad.), «El regreso al hogar del Shamraken», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 55-71.
- ____ (1907, 1997c). E. Castro (trad.), «Una voz en la noche», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 73-91.
- ____ (1906, 1997d). E. Castro (trad.), «Desde el mar sin mareas», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 93-151.
- ____ (1914, 1997e). E. Castro (trad.), «La nave de piedra», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 153-194.
- ____ (1908, 1998). F. Torres (pról. y trad.), *La casa en el confín de la Tierra*. Valdemar, Madrid.
- ____ (1912, 2016). J. M. Nebreda (intr. y trad.), *El Reino de la Noche (Una historia de amor)*. Madrid: Valdemar.
- ____ (1907, 2021a). J. M. Nebreda (intr. y trad.), «Los botes del “Glen Carrig”», *Trilogía del Abismo*. 2.^a edición. Madrid: Valdemar, 29-184.
- ____ (1909, 2021b). J. M. Nebreda (intr. y trad.), «Los piratas fantasmas», *Trilogía del Abismo*. 2.^a edición. Madrid: Valdemar, 341-521.
- HURLEY, Kelly (2001). «The Modernist Abominations of William Hope Hodgson», A. Smith y J. Wallace (eds.), *Gothic Modernisms*. Cham: Palgrave MacMillan, 129-149. https://doi.org/10.1057/9780333985236_9
- KELLERMEYER, Michael (13.2.2021). «Carnacki the Ghost-Finder and The Hog: A Two-Minute Summary and Literary Analysis», *The Classic Horror Blog*. <https://www.oldstyletales.com/single-post/carnacki-the-ghost-finder-and-the-hog-a-two-minute-summary-and-literary-analysis> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- LANDOW, George Paul (1979). «And the World Became Strange: Realms of Literary Fantasy». *The Georgia Review*, 33.1: 7-42.
- MACHIN, James (2018). *Weird Fiction in Britain 1880-1939*. Cham: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90527-3>
- «Máquina» (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 23.^a edición. <https://dle.rae.es/m%C3%A1quina> (Acceso: 17 de febrero de 2023).

- MARTÍN ALEGRE, Sara (2000). *Monstruos al final del milenio* [edición digital]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/113592>
- MCDANIEL, Mary Catherine (1982). «There's No Place Like Home: The Haunted House as Literary Motif». Tesis de maestría. Eastern Illinois University. <https://thekeep.eiu.edu/theses/2990>
- MIÉVILLE, China (2009). «Weird fiction», M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts y S. Vint (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*. London – New York (NY): Routledge, 510-515. <https://doi.org/10.4324/9780203871317>
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2011). «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», *Signa*, 20: 471-496. <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6275>
- NEBREDÁ, José María (2021). «William Hope Hodgson: Vida y obra», W. H. Hodgson (autor), J.M. Nebreda (intr. y trad.), *Trilogía del Abismo*. 2ª edición. Madrid: Valdemar, 9-28.
- NEWELL, Jonathan (2020). *A Century of Weird Fiction, 1832-1937: Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror*. Cardiff: University of Wales Press.
- PÉREZ CABALLERO, Jesús (2020). *Her. Personas, máquinas y derecho*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ____ (2.10.2021). «Indivisi3n en realidades divisas». *El Mañana de Nuevo Laredo*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5546113>
- PUGLIESE, Cristina (2020). «What Does a House Want? Exploring Sentient Houses in Supernatural Literature», *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 9.2: 299-326. <https://doi.org/10.5325/preternature.9.2.0299>
- ROBERTSON, Andy (2001). «Sharks of the Ether. Immortality, Reincarnation, and Psychic Predation within a Science-Fictional Framework in Hodgson's Fiction». *The Weird Fiction of William Hope Hodgson*. <https://nightland.website/index.php/background/essays/172-sharks-of-the-ether> (Acceso: 10 de marzo de 2023).
- TANTER, Kirsten y MIÉVILLE, China (2012). «An interview with China Miéville», *Contemporary Literature*, 53.3: 417-436. <https://doi.org/10.1353/cli.2012.0022>
- The Internet Speculative Fiction Database (s.f.). «Chronological Bibliography: William Hope Hodgson». <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ch.cgi?163> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- UGALDE QUINTANA, Sergio (2003). «Bajo el sol de la melancolía (Un soneto de Francisco de la Torre)», *Periódico de Poesía*, 6: 25-35.



Crítica /
Criticism

Edición crítica de *Un drama en el siglo XXI* (1903), de Camilo Millán

HUGO GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

Camilo Millán
Un drama en el siglo XXI
Edición de José Carlos Ferrera Cuesta
Madrid, Gaspar & Rimbau, 2022, 300 p.

Las últimas décadas han visto avances importantes en el enriquecimiento del canon literario de la Edad de Plata, tradicionalmente dominado por los grandes nombres del 98 y el 27. Al esfuerzo de grupos como *La otra Edad de Plata* para recuperar a intelectuales y creadores olvidados se ha sumado el creciente interés por géneros característicos de la época como la novela científica, reflejado en antologías como la reciente *Mundos al descubierto* (edición de Juan Herrero-Senés, Renacimiento, 2022), o las ediciones críticas de autores como Nilo María Fabra (1843-1903), José Fernández Bremón (1839-1910), Luis Araquistáin (1886-1959) o Alberto Insúa (1885-1963). Estas aportaciones evidencian el interés de este subgénero tan importante en la educación y la imaginación de los españoles de entresiglos, al tiempo que justifican el esfuerzo de hispanistas como Andrew Ginger para reintegrar la literatura española al canon occidental contemporáneo.

La novela que reseñamos, *Un drama en el siglo XXI* (1903), no figura entre las recogidas en la antología citada de Herrero-Senés, aunque sí en la recopilada por Nil Santiáñez-Tiό en 1995 con el título *De la Luna a Mecnópolis*. Carlos Ferrera Cuesta, historiador de la Universidad Autónoma vinculado al grupo HISTOPIA y editor de la obra, amplía sustancialmente nuestros conocimientos sobre su autor, Camilo Millán Villanueva (1839-1908), aun reconociendo la dificultad de precisar la trayectoria de este militar, empleado en la administración colonial española en Filipinas y reconvertido en periodista y escritor tras su cese en 1888. El perfil de Millán confirma el carácter trasnacional de la ciencia ficción de la época, también reflejado en el cónsul Enrique Gaspar y Rimbau (1842-1902), homenajeado en el nombre de la editorial responsable de la edición reseñada. Pese a publicarse a la vez en Barcelona y Buenos Aires, dando testimonio de la fluida circulación de obras e ideas en el espacio hispanoamericano de entresiglos, *Un drama en el siglo XXI* cayó pronto en el olvido, hasta ser redescubierta algo antes de la época en la que se sitúa su trama, el año 2050.

Ferrera contextualiza con rigor la novela de Millán en los *años de vértigo* que precedieron a la Gran Guerra. *Un drama en el siglo XXI* se publicó en 1903, recién estrenado el reinado (1902-1931) de Alfonso XIII. Era un periodo aún muy abierto, marcado por el impacto del Desastre colonial de 1898, en el que los proyectos regeneracionistas de corte conservador confluían con otros de signo liberal y modernizador, receptivos a las demandas del obrerismo, los nacionalismos periféricos del feminismo. La vida española se veía cada vez más influida por un mundo igualmente abierto, donde el dominio de las razas anglosajonas empezaba a suscitar desafíos de las latinas e incluso del incipiente panasiatismo japonés. Mientras algunos anticipaban una guerra entre las potencias imperialistas, se firmaban acuerdos internacionales como las Convenciones de la Haya para la humanización de la guerra de 1899 y 1907 y otros soñaban con pacificar el mundo a través del esperanto. La incertidumbre de esta engañosamente llamada *belle époque* explica el *revival* utópico de entresiglos, bien estudiado por Matthew Beaumont en los países de habla inglesa.

Como advirtieron Santiáñez-Tió (1995) y Geraldine Lawless (2013) en sus respectivos análisis de la obra, *Un drama en el siglo XXI* puede leerse a varios niveles, pues superpone una trama literaria de aventuras con propuestas serias para resolver los problemas de la España y el mundo de su época. Millán urde una intriga basada en la persecución de una pareja de jóvenes amantes por sus madres en globo, condimentada con detalles científicos que recuerdan al Jules Verne (1828-1905) de *Cinq Semaines en ballon* [*Cinco semanas en globo*] (1863) y otros cursis que recuerdan más a Emilio Salgari (1862-1911). Un libro ligero, con pasajes divertidos como la satírica «historia retrospectiva» del capítulo IV, pero que no

refleja familiaridad con la «novela sociológica» popularizada en España por H. G. Wells (1866-1946) en los mismos años. Los personajes son tipos planos (exceptuando al joven burgués Pedro, cuyas motivaciones para casarse con la joven heredera Julia quedan bien retratadas) y una moraleja clásica: la madre de Pedro hace triunfar el amor sobre el interés de la madre de Julia, encarnación del desalmado utilitarismo de esta «época de materialismo y de electricidad». El tío religioso del novio, que zanja este «drama de familia» casando a los novios en Brasil, recuerda al misionero protagonista de *Elois y Morlocks* (1909), la secuela ultracatólica de *The Time Machine* [*La máquina del tiempo*] (1895) de Wells, escrita años después por otro militar-literato, Carlos Mendizábal Brunet (1864-1949).

En esta trama previsible, ideológica y estéticamente conservadora, Millán intercala atisbos de un futuro más audaz y atractivo. Europa se ha coaligado contra Inglaterra, y tras derrotarla avanza hacia una confederación universal. España, convertida en una república democrática, aconfesional y meritocrática, con relativa igualdad de género, concluye una alianza con la Confederación hispanoamericana, que se hermana a su vez con los Estados Unidos en una gran Confederación panamericana. La novela supera los sueños más ambiciosos del hispanoamericanismo sin mostrar rencor hacia el enemigo yanqui, evidenciando las inercias mentales de un hombre formado mucho antes del Desastre. Los adelantos en el transporte y la comunicación permiten aumentar la producción y eliminar la pobreza, mientras una reforma económica gremial resuelve los conflictos entre capital y trabajo. Por más que el creciente racionalismo debilite las pasiones y acabe con la poesía en la literatura y las artes, el sentimiento religioso florece con más fuerza que nunca.

La novela concluye formulando la pregunta que la atraviesa (¿es la extensión mundial de «el cálculo» un progreso o un retroceso?), y apelando al lector a juzgar el futuro que retrata. La ambigüedad de Millán obliga a reflexionar sobre las distintas piezas del *puzzle*. Como señala Ferrera, *Un drama en el siglo XXI* parece una más de las sátiras o antiutopías futuristas que circularon en torno al cambio de siglo: un eslabón perdido entre el «Madrigal futuro» (1876) de Joaquín Bartrina (1850-1880) y *Sentimental Club* (1909) de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), reflejos a su vez de la reacción contra el utilitarismo encabezada por románticos europeos como Thomas Carlyle (1795-1881) o Émile Souvestre (1806-1854). Sin embargo, también resalta las posibilidades de la modernidad que se desplegaba ante el reinado del joven Alfonso XIII, con sus sombras y sus luces. Los datos que ofrece el editor sobre la ideología prudentemente reformista de Millán justifican ambas lecturas, invitándonos a ahondar en la vida y obra de este regeneracionista temprano, felizmente rescatado por Carlos Ferrera para Gaspar & Rimbau.

Referencias

- BEAUMONT, Matthew (2005). *Utopia Ltd. Ideologies of Social Dreaming in England 1870-1900*. Leiden: Brill.
- GINGER, Andrew (2020). *Instead of Modernity: The Western Canon and the Incorporation of the Hispanic (c. 1850-75)*. Manchester: Manchester University Press.
- HERRERO-SENÉS, Juan (2020) (ed.). *Mundos al descubierto. Antología de la ciencia ficción de la Edad de Plata (1898-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- LAWLESS, Geraldine (2013). «New New Worlds: Historia de un pueblo and *Un drama en el siglo XXI*», S. G. H. Roberts and A. Sharman (eds.), *1812 Echoes: The Cadiz Constitution in Hispanic History, Culture and Politics*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 226-241.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1995) (ed.). *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia-ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Acantilado.

A black and white photograph of an open book with a pen resting on it, set against a background of a bookshelf. The text is overlaid on the image.

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

Hablando de literatura con Roberto González- Quevedo, creador de Pesicia (con dos ficciones pésicas)

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Investigador independiente



Retrato de Roberto González-Quevedo,
fotografiado por Astur Paredes

Roberto González-Quevedo (Palacios del Sil, 1953-) es uno de los principales escritores en el habla de su región. Antropólogo, filólogo y filósofo, sus ensayos denotan un alto compromiso humanista que conjuga la defensa de lo autóctono con un universalismo que extrae su fuerza del vigor de sus raíces. Es ese paradójico universalismo localista lo que caracteriza también en mayor grado su obra literaria. Ha publicado novelas policiales, género de ficción que ha tenido bastante cultivo en Asturias, varios libros de poesía lírica, una novela erótico-fantástica en torno a una sirena titulada *Las monxas candongas de Zamora ya los flaires llibertinos* (2022) y, sobre todo, varios libros más difíciles de clasificar mediante los cuales ha creado un mundo secundario llamado Pesicia, la tierra de los pésicos. Según las fuentes latinas, así se denominaba un grupo de tribus que ocupaban parte de las comarcas occidentales de Asturias y noroccidentales de León, de donde procede el propio González-Quevedo. De estos pueblos no se sabe gran cosa, ya que

no se han encontrado siquiera inscripciones en su lengua, ni tampoco sabemos casi nada de su cultura espiritual. Este desconocimiento es lo que González-Quevedo ha intentado subsanar mitopóticamente mediante la creación de sus mitos, historia, costumbres, etc. Por eso su obra *pésica* constituye una construcción ficción que combina la especulación intrahistórica, la ucrónica y la épico-fantástica en un conjunto coherente que tiene pocos equivalentes en las literaturas hispánicas, sólo comparable a este respecto con ciclos como el de *O'Yarkandal* (1929), del salvadoreño Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975,) y el más cercano, por desarrollarse también en una antigua Hispania especulativa, de las guerras barciales de Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019), del que aún solo se conoce *El testimonio de Yarfoz* (1986) y alguna ficción breve, como «Los lectores del ayer» (1980). El empleo en esta última del discurso historiográfico en vez del novelístico lo convierte en una *ficción documental* o *docuficción* (*fictional non-fiction* se diría en inglés) que anuncia una de las obras maestras de González-Quevedo, su *Historia de la literatura primera en Pésica* (2014), cuyo título ya indica su tenor: es una historia imaginaria de la literatura pésica tanto en la lengua autóctona como en latín, presentada a través de fragmentos pseudotraducidos y comentados por el autor de la antología. Entre ellos figura una cosmogonía pésica que no es sino una muestra notable de mitografía épico-fantástica al estilo de las inglesas de Lord Dunsany (1878-1957) en el ciclo de Pegāna y de J. R. R. Tolkien (1892-1973) en el del Silmarillion. Además del bello poema pésico en prosa «Alog», es un honor publicar esa cosmogonía vertida al castellano por el propio González-Quevedo, el cual también ha aceptado hablar con nosotros de su obra e ideas literarias.

Se reveló usted como escritor de ficción en 1981, cuando obtuvo el premio de Premi

de Narraciones Curties de la Diputación d'Asturies por su relato «Pul sendeir u la nueite». Se trata de una poética recreación en primera persona por un bardo anciano de su iniciación cultural y religiosa cuando era adolescente. Todo ello se desarrolla en un reino imaginario legendario, como indica claramente la toponimia inventada. Al escribirlo, ¿recuerda si tuvo presente narraciones de género similar, esto es, que se desarrollan en mundos secundarios inventados de aire antiguo, como ocurre a menudo en la fantasía épica?

Aquel relato fue muy importante para mí. Lo escribí de un tirón a lo largo de dos meses, cuando me encontraba en plena inspiración poética y ensimismado en reminiscencias infantiles asociadas a una voluntad céltica. Estaba comenzando a enseñar Filosofía en la costa y vivía yo entonces en una especie de risco al borde del mar, un mar que una nave puede surcar hasta llegar en línea recta a otras tierras verdes de leyendas y mitos con los que yo estaba muy identificado. Fue un viaje iniciático en el que las metáforas y las pequeñas historias eran el trasunto de un proyecto de vida que se fraguaba en mi interior. Por supuesto que mientras escribía «Pul sendeir u la nueite» era consciente de que mi mente latía al compás de las lecturas que había hecho de mitologías antiguas, especialmente de las de la maravillosa Grecia antigua y de las del norte de Europa. Pero esas cosmovisiones no eran algo implantado, sino que yo las había filtrado a través de mi entendimiento y en mis sentimientos. El filtro fundamental, quizás esto resulte extraño, era el paisaje que me rodeó de pequeño, el paisaje del valle en que nació: los bosques enormes, el agua incesante de los ríos, el silencio de la nieve, todo ello siempre acompañado por las palabras de la lengua materna que nunca escuché cuando salí de allí. Quiero decir que aquel texto brotó de forma espontánea. De forma personal y natural, si se me permite expresarme así. El bardo

anciano era Xalabán y yo era su reencarnación en la adolescencia, caminando épicamente hacia los orígenes. Dos años antes, en 1978, había hecho yo un viaje físico, una peregrinación a los países celtas, desde Cornualles hasta las Hébridas, pasando por santuarios míos del celtismo: Tintagel, Carmarthen, Rosslyn. «Pul sendeiru la nueite» fue la segunda parte del viaje, esta vez interior y psíquico, al principio del mundo propio.

En la fantasía épica convencional abundan las aventuras y las luchas, a veces cósmicas, de las que pende el destino de pueblos y mundos. En cambio, en «Pul sendeiru la nueite» asistimos a una ceremonia que se desarrolla con normalidad, sin que se produzcan sucesos fuera de lo normal. ¿Deseaba mostrar de esa manera la intrahistoria del reino imaginado, más que una historia llena de ruido y de furia? Consecuentemente, la elección del discurso genérico de las memorias, con gran hincapié en la descripción lírica de las emociones del protagonista, ¿se debía al deseo de reflejar desde dentro la mentalidad y la visión del mundo que podría tener, según su recreación especulativa, una persona del mundo descrito?

El texto está situado en el terreno de lo fantástico, utilizando metáforas y fórmulas expresivas que recuerdan la estética épica y la de textos que descubren lo maravilloso. Traté de asimilar, no reproducir, algunos recursos de esas obras primigenias y fundacionales, donde la belleza se manifiesta de forma quizás ingenua, pero con una fuerza muy auténtica y prístina. Traté expresamente de no recurrir a episodios violentos y de lucha, sino a los momentos posteriores de los reinos imaginados, cuando estos han superado aquella primera etapa en la que el valor fundamental era la fuerza simple como virtud básica. Yo me situaba, entonces, en ese segundo momento en que predomina el

ingenio, el disfrute de la vida y de la naturaleza, el placer del viaje y del intercambio de regalos. Si tuviese que poner un ejemplo aproximativo, pero no totalmente válido, diría que estamos más en tiempos de Ulises que de Aquiles, aunque el antiguo guerrero sigue siendo un héroe. Los grandes luchadores como Alog, que representan el espíritu de aquella aristocracia luchadora, siguen siendo los héroes en los que se funda el reino. Pero ahora se trata de abrirse al mundo, es necesario recorrer bosques, islas y lagos para por fin llegar a la patria primera de la que la discordia y el mal nos separó con dolor. Se traspasan las fronteras que ha puesto la memoria y se busca llegar al paisaje primero, que es también el yo más originario. Y en todo ello hay un hilo conductor: saber que seguimos el sendero que debemos recorrer, porque es el que *Deus sive Natura* nos ha dado. Nosotros, yo, somos nuestro destino, que poco a poco vamos reconociendo.

Cuando reeditó su «narrativa completa» en 2002, el libro lo tituló *Pol sendeiru la nueite*. ¿Suponía eso un reconocimiento de la importancia de ese relato en su obra? ¿Lo podemos considerar la semilla de la que brotaría el árbol de Pesicia?

Sin duda es así. Y me satisface mucho que así lo pueda percibir el lector. *Pol sendeiru la nueite* era empezar a seguir un camino que desemboca en los distintos aspectos y planos de Pesicia. Es curioso que son muchos los lectores que han valorado como muy positivo este texto y lo consideran como una especie de adelanto de otras cosas que leyeron después. Esto me sorprendió, porque cuando se publicó la obra creí que iba a ser poco reconocida. El propio título expresa lo que yo considero que es esta obra: la senda que en un momento determinado se toma para ir a un destino que, aunque no está totalmente perfilado, ya intuía yo cuando comencé a escribir las primeras líneas del relato. El texto brotó de forma relativamente rápida,

como si surgiera de una parte de mí mismo un tanto desconocida que ahora pugnaba por manifestarse. Fue un momento de eso que se suele entender por «inspiración», como si el propio texto se me adelantase y me dictase las palabras escritas antes incluso de pensarlas.

«*Pul sendeiru la nueite*» se publicó en 1981 en un volumen que recogía otras ficciones galardonadas. El libro se abría con la titulada «*Astor o un ensayu pa una nuea mitoloxía*», de Miguel Solís [Santos] (1956-). El título es claro. Se trataba de una tentativa de proponer un texto mitográfico que aportaría a Asturias su propia materia mítica, en torno al héroe Astor, de manera que la región tuviera un acervo épico-lírico que pudiera rivalizar con otros europeos (Irlanda, Islandia, Chequia o Finlandia, sin olvidar otros de pequeños pueblos, como el ciclo mitopoético de Fanes atribuido por Karl Felix Wolff [1879-1966] a los ladinos de los Dolomitas o el ciclo más culto de Cantabria, desarrollado por los escritores *foralistas* vascos). Puesto que la mitología *astoriana* no existía como tal, su creación era un ejercicio de *mitopoiesis*, según lo practicado y teorizado por J. R. R. Tolkien. Tal ejercicio era excepcional en el contexto literario español entonces, y ha seguido siéndolo en gran parte, salvo por algunos mitos inventados, sea en el contexto de la fantasía épica de género, por ejemplo, la serie de textos mitográficos pseudotraducidos por Laura Gallego (1977-) en su *Enciclopedia de Idhún* (2014). Su cosmogonía péscica, titulada «*L'aniciu de los dioses ya de las cousas*», que es uno de los textos de la *Hestoria de la lliteratura primera en Pesicia* (2014), es otro texto mitopoético excepcional, también por su empeño literario. ¿Quiso emular con él la tentativa similar de Miguel Solís o, más bien, ir más allá? ¿Tuvo presente la obra de otros

autores asturianos o de otras regiones de España o del mundo a la hora de practicar su *mitopoiesis* literaria?

Tanto mi relato «*Pul sendeiru la nueite*» como el de Miguel Solís («*Astor o un ensayu pa una nuea mitoloxía*») se presentaron simultáneamente al premio literario anteriormente mencionado, de manera que ambos desconocíamos absolutamente lo que el otro estaba escribiendo. La similitud que se pueda encontrar entre estos dos textos supongo yo que se debe a que en el tiempo literario en que entonces se vivía esa forma de entender la literatura estaba en el ambiente y ello provocó esa posible coincidencia, pero no hubo ninguna influencia de un texto sobre el otro. Lo que yo seguí escribiendo posteriormente era continuar el propio sendero que yo había escogido, mientras que Miguel Solís orientó su actividad en otras direcciones. No tuve como modelos a otros autores españoles, pero no hay duda de que sí influyeron en mí otros escritores de literatura fantástica o análoga, aunque no sabría determinar quiénes exactamente y en qué medida. En todo caso fue un influjo en la forma de afrontar la escritura, no en los contenidos, puesto que para ese texto mitopoético no tuve ningún modelo concreto. Lo que ocurre es que resonaban en mí las tradiciones de las distintas mitologías que había leído y estudiado. Todas ellas son muy variadas y diferentes según el área cultural en que se inscriben, pero hay unas líneas básicas en el pensamiento mitológico humano que son como condicionantes mentales genéricos, como estructuras fijas de acuerdo con las cuales funciona la mente humana cuando quiere intentar entender el mundo. Estas estructuras básicas son las que me interesaron siempre y me orientaron hacia la definición conceptual de Pesicia.

Pesicia es su mundo mítico, pero también histórico. ¿Qué le llevó a crear ese mundo?

¿De dónde le vino la idea de Pesicia y la manera de crear íntegramente su cultura a través de la ficción, de la literatura?

Hay datos sobre una tribu o tribus asentadas en el territorio astur que recibían el nombre de *paesici* o *pésicos* en las fuentes antiguas. En estos casos, como si hablamos de los galaicos, los vacceos o los cántabros, es muy difícil hacer valoraciones históricas científicas, puesto que siempre está el peligro de perderse en hipótesis o hacer razonamientos circulares. De los pésicos tenemos una serie de datos de la época de la dominación romana, pero fragmentarios. En la Edad Media vuelven a aparecer los pésicos como un centro de poder importante y que parece haber estado en pugna con otros poderes próximos. Se conservan monedas medievales acuñadas con el nombre de «Pésicos», como una en la que aparece la alusión al rey godo Gundemaro (610-612), moneda cuya imagen utilicé para la portada de mi obra *Cuando los dioses se pierden en nublina*. También hay estudios muy serios, como los de José Manuel González y Fernández-Vallés, un investigador con mucho prestigio, que ha analizado muchos de los aspectos del mundo pésico, como el estudio de su probable capital, Flavionavia, en las inmediaciones de la actual Pravia. Al recrear el mundo de los pésicos yo era muy consciente de que estaba haciendo algo que no tenía nada que ver con la ciencia de la historia, sino con la ficción y la literatura, pero no era hablar de la nada, sino de un pueblo que, si bien quedó dormido y congelado en la historia, fue el determinante del resultado cultural posterior. La cultura tradicional asentada en esta zona conservó muchas de las raíces pésicas, sin duda. Yo quería dar continuidad espiritual a aquel pueblo o civilización. Esto pasaba por recrear sus mitos, sus leyendas, su visión del mundo, sus palacios y hasta su literatura integral, una literatura que pudo haber aportado su parte esencial a la literatura universal. Seguramente el

mundo aquel no fue así, pero pudo haber sido similar. Es cierto que la historia se mueve por acontecimientos episódicos y por el azar, pero hay una lógica del devenir. Cuando entendemos cómo se desarrolló un pueblo o un reino es porque lo que se cuenta es coherente con nuestra expectativa racional.

Al crear el mundo de Pesicia, ¿tenía usted alguna intención más allá de lo (mito) poético? En conjunto, Pesicia parece evitar tanto lo ideológico como lo político, pero ¿es admisible creer que tiene una dimensión ética e incluso religiosa? ¿Cuál sería esta dimensión y cómo se propuso sostenerla, en su caso, mediante procedimientos literarios?

La intención primaria era puramente literaria, pero con el tiempo me daba cuenta de que había también una cierta intencionalidad inconsciente de rehabilitar, de alguna manera, el pasado de una zona humilde, sin poblaciones urbanas que dieran una perspectiva de futuro. De hecho, algunos poemas de aquella época sí eran militantes. Y rehabilitar el pasado significa también valorar positivamente el presente y buscar un futuro mejor, pero no como una cuestión política. Tampoco tiene una intencionalidad ética o religiosa, pero sí es cierto que mi proyecto tenía en cuenta que sólo un entramado ideológico y ético puede dar base a un sentimiento de comunidad. Soy antropólogo y siempre me ha interesado mucho el fenómeno religioso (algo inevitable si queremos entender el ser humano), pero como condicionante sociológico y cultural más que como un sistema de creencias al que adherirse. Pensé, y pienso, que solo teniendo en cuenta la trama básica de Pesicia como ente con su memoria, sus ritos y sus lazos afectivos y colectivos, podría seguir pensándose en Pesicia.

Como complemento de lo anterior, ¿representa Pesicia una transposición

literaria de las ideas que ha defendido constantemente en sus ensayos sobre la dignificación de las lenguas y literaturas minoritarias? ¿De qué manera?

Esto es muy interesante, porque Pesicia no es algo calculado, no responde a un plan reivindicativo en absoluto (al menos conscientemente, quizás en mi subconsciente había algo de eso). En cierto modo entiendo que pueda deducir el lector que en estos textos literarios sublimo la reivindicación de las lenguas y literaturas minoritarias, pero sinceramente creo que no es así conscientemente. A veces incluso me planteo que probablemente es un poco a la inversa, en el sentido de que fue el deseo de evocar lo que había sido un pueblo que se subsumió en el pasado lo que me llevó a intentar promover la defensa de las lenguas, culturas y literaturas en peligro de desaparición. En la actualidad, años después, debo reconocer que dentro de mí estas dos dimensiones viven juntas, sin conflicto y son totalmente coherentes entre sí.

Si consideramos que la historia de Pesicia se asemeja, pero no coincide con la de Asturias y el noroeste de León, ¿la concibió como una historia alternativa (una ucronía) o más bien como una transposición alegórica? ¿O como otra cosa?

La historia de Pesicia tiene un componente alegórico evidente y son varios los elementos en los que el lector puede captar o intuir que figuras o episodios concretos están simbolizando juicios generales o abstractos sobre el devenir histórico de esas zonas, pero también esta historia tiene una dinámica propia, separada de la historiografía oficial y, en ese sentido, es una visión alternativa y una enmienda radical a lo que suele entenderse por realidad o por realidad comprobada y contrastada. Siendo así, esto no agota la esencia de la historia de Pesicia, que es mucho más, porque en ella está

también el paisaje interior que, gracias a la introspección, ha ido descubriendo el autor a lo largo del sendero de regreso a sí mismo. Y, además, esa historia es una reconstrucción que a los elementos poéticos y, diríamos, sensibles de la memoria añade los elementos racionales (no emotivos ni sensitivos) que tejen la identidad de los pueblos. Esta identidad, que se basa en la dialéctica del yo y del nosotros, es un pacto fundacional al que se da una categoría de sagrado por parte de la comunidad. Y en la aceptación del relato mítico como algo que justifica y resume la identidad de un pueblo, esta identidad es la que he tratado de desarrollar desde nuevos cimientos. Yo intento que el lector de la historia de Pesicia capte un relato nuevo y, también, fantástico, pero al mismo tiempo quiero exponer cómo esa historia no está elaborada arbitrariamente, sino de acuerdo con la estructura profunda de los mecanismos de constitución de la comunidad, no diría política, sino ético-colectiva. Todo ello, sin embargo, sometido al criterio más importante, que es el estético.

La Hestoria de la Lliteratura primera en Pesicia es una antología imaginaria de esta literatura hasta bien entrada la Edad Media. ¿Qué lo animó a presentar la historia de Pesicia a través de sus textos, en vez de hacerlo en forma historiográfica o novelesca, arriesgándose así a no alcanzar un público lector para quien hoy toda ficción es novela?

Sí, podía haber intentado un relato historiográfico, pero ese proyecto no me atraía: me resultaba un poco vulgar y en absoluto me ilusionaba. Confíe en la fantasía y la ficción como un camino más rico, más fecundo y sugerente para el lector y, sobre todo, más auténtico. ¿Por qué más rico? Porque la ficción y la fantasía permiten plasmar mejor cómo se desarrolla el sentimiento colectivo de formación de identidades y sus mecanismos sin depender

de adherencias espurias. Evidentemente de esta manera te alejas del gran público lector, al que le cuesta reconocer en la ficción la voluntad de transmitir el mensaje más esencial del texto literario y se queda con la anécdota. Pero la anécdota es el episodio concreto (ingenuamente llamado *real*), mientras que lo esencial es lo que está más allá de lo episódico. Si logramos que la ficción se articule con la belleza y el disfrute estético, entonces creo que se ha conseguido el texto más logrado, el mejor. Lógicamente, soy consciente de que hay otras perspectivas, pero me interesan menos. Somos un pequeño fragmento de la naturaleza y por tanto nuestra mente debe ser coherente con la realidad en general. Así, por ejemplo, cuando, leyendo a Olaf Stapledon, se acerca él a la «otra tierra», resulta algo no solo agradable, sino incluso verdadero, en cuanto que se ajusta a los esquemas determinantes de nuestra mente. Cuando piensas «esto probablemente sea así» es porque coincide con lo que debe ser así.

Retomando el hilo, no toda la ficción es novela, por supuesto. Durante siglos, dominaron en la ficción otros géneros discursivos, como el poema épico. Pese al actual predominio cuantitativo de la novela y, concretamente, de la novela pop escrita al estilo de los *best-sellers*, abundan los escritores que han abrazado escrituras genéricas alternativas. Entre ellas, ha habido no pocos que han presentado sus ficciones (intra)históricas, legendarias, ucrónicas y épico-fantásticas como si fueran traducciones de textos antiguos, a partir de lenguas que han existido (p. ej., el latín) y se conocen, de otras que se sabe que han existido, pero de la que no quedan testimonios (p. ej., el péstico), y por fin de otras completamente inventadas, como la lengua del ciclo de Ward de Frédérique Werst (1970-), el cual no solo creó una lengua entera, con su gramática

y diccionario, sino que también creó su literatura escrita en esa misma lengua en sus dos libros de Ward (2011, 2104), en forma de antología bilingüe de textos, con original en la lengua inventada y traducción al francés. Los textos pertenecen a diferentes géneros y, juntos, crean la historia, la filosofía, la literatura y los mitos de una civilización de aspecto antiguo, la de Ward precisamente. Es fácil de observar que los libros de Ward y la *Hestoria de la l.literatura primera en Pesicia* constituyen empresas literarias paralelas, realizadas independientemente una de otra. Por lo demás, las diferencias también son considerables, y no solo porque Pesicia guarda vínculos más estrechos con la realidad histórica asturiana. Los textos pseudotraducidos por Werst y otros pretenden parecer genuinos mediante el uso de una lengua que imita los procedimientos retóricos de las literaturas antiguas escritas o ancestrales (por ejemplo, los relatos míticos en estilo poético de transmisión oral) o, más bien, de las traducciones en lenguas modernas que han ido dando a conocer esos textos hasta hoy. Sin embargo, *Hestoria de la l.literatura primera en Pesicia* evita el pastiche o la imitación estilística. Algunos textos pésticos suenan incluso bastante contemporáneos, por ejemplo, por la importancia que dan a la expresión emocional y filosófica del yo. ¿Por qué decidió prescindir de la supuesta verosimilitud retórica del texto que se acostumbra en las seudotraducciones, al menos de las filológicas con un amplio aparato crítico como son las de Werst y también la suya en su historia literaria de Pesicia? ¿A qué se debe su elección estilística, que también difiere de la realizada por Xuan Bello (1965-) en su antología apócrifa de poetas asturianos *Pantasmes mundos, laberintos* (1996)?

La lectura de los textos de Frédéric Werst en la lengua por él inventada me produjo una sorpresa agradable, porque precisamente había yo recientemente escrito la *Hestoria de la Lliteratura primera en Pesicia* y valoraba enormemente tanto el esfuerzo realizado para construir la lengua de los Ward como su creación de un mundo propio y distinto. Una diferencia entre la literatura de Werst y la que aparece en torno a Pesicia es que, creo yo, en el mundo de los Ward primero se crea el lenguaje y, después, del propio lenguaje brota la creación literaria. En el caso de Pesicia la intención primigenia es la de crear el texto literario en clave de ficción, pero como obra contemporánea, de ahora. No se trata de regresar a literaturas anteriores, sino realizar una creación literaria de acuerdo con el momento actual, aunque utilizando recursos clásicos de la historia de la literatura, pero como simples pinceladas. A la «lengua pésica» llegué más tarde y de hecho guardo, bajo llave, las bases de la *Gramática pésica* y su *Vocabulario*, pero como algo simplemente al servicio del texto literario y que no creo que recupere nunca una vida propia. Por otro lado, el wardwesán es una lengua *ex novo*, mientras que las bases de la lengua pésica las construí utilizando los conocimientos fragmentarios de los étimos de la toponimia y el léxico asturooccidental y de algunas lenguas célticas, especialmente las que no están vivas. Mi elección se debía a que tuve siempre muy claro que quería escribir una obra actual en todos los sentidos y acorde con mi tiempo vital personal y social: yo deseo hablar del presente y orientarme al futuro, aunque utilice algunos acentos evocadores del pasado. El texto de Xuan Bello de 1996, que me resultó

interesante, es bien diferente y, por cierto, recuerdo que el autor me comentó que había recibido críticas amargas por parte de algún profesor universitario que consideraba que estaba «engañando a los investigadores» (!).

En el extenso y muy enjundioso prólogo en que abre su libro *Cuando los dioses se pierden na nublina* (2019) indica que ya a principios de la década de 1980 escribía en torno a Pesicia y da a entender que se trataba, entre otras cosas, de compensar de alguna manera el olvido de la cosmovisión pagana de aquella cultura antigua, perdida en las nieblas de la historia a consecuencia de la cristianización. ¿Responde a este propósito la contraposición en aquel libro entre la reescritura en cursiva de episodios de los Evangelios, traspuestos a Pesicia¹, y las historias pésicas paganas que enmarcan cada uno de esos episodios, los cuales constituyen otras tantas parábolas de una especulada ética pésica? ¿Cuáles serían los rasgos esenciales de esta moral pagana pésica en contraposición a la doctrina cristiana habitual?

Ese es exactamente el nervio central de del Prólogo de *Cuando los dioses se pierden na nublina*. Es un texto muy meditado en el que confluyen varios senderos. Uno es el de la vida personal: comencé este discurso cuando terminaba la adolescencia y se cruzaba esa línea de sombra en que hay que decidirse. Estudiaba filosofía pura y me interesaba el pensamiento de Hegel, especialmente el joven Hegel, autor de textos geniales, como esos en los que reflexionaba sobre la religión como base

¹ A título de curiosidad mencionaremos que existe una monumental Biblia en verso murciano que transpone los mitos y leyendas de ese libro a la región de Murcia. Se titula *Dender mar Rojo ar mar Menor: ¡Sucedió en Murcia!* (1998) y es obra de Eduardo Ruiz Casado (1936-1999). Como muestra, citaremos el título del capítulo correspondiente al diluvio universal: «Ande se mienta el Diluvio y la riá que s'armó, qu'hizo mistos tô, dende el Pareiso hasta más p'allá e Los Jarros, del Ral y de Zeneta». González-Quevedo cambia los topónimos judíos por otros pésicos, pero se mantiene fundamentalmente fiel en lo demás al hipotexto bíblico.

ética de la comunidad y sobre cómo se formó el mito de Jesús. En toda mi literatura late ese interés por cómo se teje esa base emocional en que se asienta la identidad colectiva. El libro es un intento de comprender (estéticamente) los parámetros básicos de la mente humana y la memoria colectiva para escoger los símbolos que dan significado a la comunidad, sea la tribu, la patria o la nación (la forma concreta no me importa). Para que la gente se tome en serio el valor del espíritu común tiene que haber un punto de sacralidad y por eso la religión siempre está al acecho en estos proyectos. Tenemos bien claro cómo es la cosmovisión que hemos vivido, la basada en ese formidable complejo ideológico que es el cristianismo, pero yo quería ir más allá, al espíritu precristiano de Pesicia. Y ahí no intento fundamentarme en bibliografía historiográfica científica, sino en un mundo fragmentario: el de los trozos de alusiones de historiadores antiguos y medievales, en los ritos y mitos que aún se transmiten de forma precaria en la tradición oral, en los objetos de cultura material que condensan las viejas creencias y, sobre todo, en la determinación de mi propio yo de intervenir estéticamente en el presente. Porque yo observo que esto que he escrito, a pesar de tener un cierto grado de sofisticación, de alguna manera va calando en la maltratada sociedad de la Pesicia actual. Hay, entonces, dos mundos y dos discursos, el de los antiguos dioses, que yo recreo, y el del mensaje de la nueva religión, que se expresa de manera excepcional en los libros de los Evangelios, un compendio de símbolos único en la historia del pensamiento y con un extraordinario poder de comunicación. Estos libros fueron aquí tratados no como libros religiosos en que se tenga una fe determinada, sino como antologías de textos literarios de una riqueza simbólica inigualable.

Al final de *Cuando los dioses se pierden* na nublina se alude a la posible vuelta de

los dioses pélicos y de la religión étnica correspondiente. ¿Representa el libro para usted un ensayo de libro sagrado ficticio, esto es, sin ánimo admonitorio o aleccionador, a diferencia de libros predicadores como *Also sprach Zarathustra* [*Así habló Zaratustra*] (1883-1885), de Friedrich Nietzsche, o *The Prophet* [*El profeta*] (1923) de Kahlil Gibran (1883-1931)? ¿Descaba proponer así una forma literaria menos dogmática para esa clase de obras? ¿O lo concibió más bien como una colección de parábolas para que los lectores extrajeran sus propias conclusiones tras reflexionar, aguijoneados por la extrañeza misma del mundo secundario en que están ambientadas, sobre su posible significado, a la manera de la fantasía épica simbólica que, tras florecer en torno a 1900, culminó tal vez con el cuento «Las ruinas circulares» (1940), de Jorge Luis Borges (1899-1986)?

Los dioses pretenden vivir fuera del tiempo, pero no lo consiguen y en realidad van envejeciendo. Me interesa especialmente estudiar cómo es el proceso de maduración por el que terminan haciéndose ancianos los dioses y cómo surgen otros nuevos. Y esto no es otra cosa que cómo la sociedad busca nuevas ideas estéticas, emocionales y racionales que den paso a un mundo nuevo, inconmensurable respecto al anterior. Aun así, los viejos dioses y la belleza con que se los adornó aún no han desaparecido del todo (porque la memoria es más poderosa de lo que parece) y por eso cuando hay una nueva oportunidad de cambio ellos pueden aparecer otra vez. Yo trataba de reconstruir la nueva Pesicia con los materiales de la fantasía, la metáfora y el pensamiento, independientemente de que otros, posteriormente, pudieran tomar o no la decisión de hacer realidad, al menos en parte, el nuevo mundo que se abre con la disolución que actualmente vive el panorama contemporáneo,

donde las ideas del cristianismo como fundamento social se han debilitado y, aunque siguen muy arraigadas, necesitan otras fuerzas de cohesión. Mi literatura en torno a Pesicia no es un ejercicio de juego de abalorios con pequeños planetas inventados, sino un discurso literario sobre la realidad. Esto, evidentemente, es difícil de percibir para muchos lectores, pero me consta que sí lo han entendido algunos, tanto con su aceptación como con su rechazo.

Esta reconstrucción del mensaje péstico implica el anuncio de una nueva serie de valores éticosociales y de hecho alguna comentarista hizo una reseña en que calificaba *Cuando los dioses se pierden na nublina* como un «evangelio celta», pero realmente esta obra no se preocupa de la moral y la ética en el sentido usual de la palabra, como un conjunto de normas de comportamiento. No se trata de impartir un nuevo dogma. Aquí no hay «mandamientos», sino solo la configuración de la visión colectiva que fundamenta la identidad común, a base de imágenes y símbolos fuertes. Con *Cuando los dioses se pierden na nublina* se da paso a una nueva situación, diferente de la religión: estamos en otro nivel, un nivel que ha superado el anterior. Se trataría de lo que llamaba Hegel el plano de la eticidad (*Sittlichkeit*) no el de la moral de las costumbres (*Moralität*), que en ese autor ocupaba un estadio distinto. Por otro lado el mensaje aparece fragmentado y no pretende ser una totalidad opresora, sino ofrecer una serie de caminos divergentes por los que el lector pueda ir transitando.

Ese texto de Borges es un relato extraordinario sobre la creación literaria a base de la materia de los sueños y el proceso circular e infinito de reduplicación de la creatividad. Al escribir textos de Pesicia yo mismo me he visto a veces como alguien que desde ese mundo péstico antiguo trata de transmitírmelo. Por otro lado, la simple mención de «Las ruinas circulares» me

obliga a recordar las primeras líneas del cuento borgiano, unas líneas que desde el principio me cautivaron. Es la imagen del extranjero que llega a las ruinas del templo donde merodea un tigre: sin duda la idea más placentera para mí como lector de literatura fue aquella de los libros de aventuras en el tránsito a la adolescencia, cuando en las novelas de aventuras de la India había unos restos de templos abandonados y por allí deambulaban los tigres. Creo que esa imagen sigue funcionando en mi actividad literaria: las piedras ahora abandonadas de los castros pésticos, donde en el presente sólo hay maleza, son ya paredes rotas, pero ¿no condensan vida? Y, sobre todo, ¿no son la solidificación de una fantasía que está pugnando por actualizarse y volver a ser? Así lo siento yo, y cuando escribo sobre ello no lo hago recurriendo a un departamento estanco de tipo de literatura. No, es «mi literatura», la que yo escribo como género propio básico y no refugiándome en la biblioteca de los géneros convencionales e históricos.

¿Cómo concibió y en qué se inspiró a la hora de escribir esas parábolas? Concretamente, las parábolas de los Evangelios son bastante abstractas, mientras que las suyas pésticas están muy enraizadas en la vida y emociones propias de los personajes, así como en la intrahistoria de su sociedad. ¿Se inspiró para ello en los Evangelios mismos, al menos en sus pasajes de cotidianeidad observada? ¿O se trataba más bien de que encajaran mejor en el mundo ficticio de Pesicia?

Gran parte de este mundo de las parábolas, que no es totalizador, sino fragmentado, se basa en muchas de las que aparecen en los evangelios, con lo que no se quiere faltar a su respeto, sino todo lo contrario: se reconoce que forman un conjunto textual difícilmente superable en cuanto capacidad de transmitir valores y visión

de las cosas a la gente, a todo tipo de público. En gran parte ahí está el éxito del cristianismo: los antiguos dioses se habían convertido en inanes, no tenían nada que decir, mientras que los nuevos mensajes rebosaban eficacia simbólica, iban directamente al sentimiento, al mundo de las decisiones emocionales, quedando así grabados de manera difícil de borrar. Triunfaban como triunfaron los mitos clásicos en otras culturas: decían cómo era y cómo debía ser el mundo casi sin necesidad de hacer recomendaciones, puesto que la propia fuerza simbólica de las historias inducía al comportamiento. En mis textos sobre *Pesicia* se intenta volver a ese mensaje que no necesita formularse racionalmente, sino que brota de la propia ficción, en este caso intentando buscar el impulso del lenguaje poético.

Además de los libros de ficción que hemos mencionado y de la colección lírica *La nieve de Pesicia* (2014), ¿tiene previsto seguir enriqueciendo el mundo de *Pesicia* con nuevas obras? ¿Qué otros proyectos de escritura tiene entre manos?

Tengo otros proyectos sobre la mesa, pero el más inmediato en relación con el tema péstico es la historia ficticia, en el sentido que estamos comentando de la obra anterior, de la expansión de *Pesicia* por mares e islas lejanas. No se trata de una historia de neocolonización, sino de cómo *Pesicia* era una parte, aunque pequeña, de la cultura universal y tenía su carácter e impronta propios, que pudieron difundirse pacíficamente por el mundo, contribuyendo así a la diversidad cultural. Recuerdo una anécdota intrascendente y banal en sí misma, pero que para mí se convirtió en impactante: la primera vez que visité el puerto viejo de Marsella me impresionó una lápida que hacía mención a cómo centenares de años atrás los foccos habían desembarcado allí. Aquello era Grecia y ya

no era Grecia, era un punto del archipiélago que formaba la mente humana y sus culturas concretas. Si me maravilla la expansión de la telaraña del entendimiento humano que se ha extendido por valles y ríos, mundo que conozco, lo que me resulta fascinante (quizás porque nací en un valle interior) es la expansión del pensamiento en naves que llegan a playas desconocidas. Cuando las naves se van del puerto es la tierra la que se aleja, según evoca poéticamente más de una vez Séneca. Creo que estos son momentos literarios decisivos.

Ha editado usted este año de 2023 una *Antología péstica de literatura contemporánea*, que recoge textos de distintos géneros escritos por autores de su región. A diferencia de muchas otras antologías generales, no desdeña en ella la ciencia ficción. ¿Qué opinión le merecen la ciencia ficción y otros géneros de literatura especulativa como la fantasía épica? ¿Cómo ve usted su obra en relación con esos géneros de ficción?

Por supuesto que valoro muy positivamente la ciencia ficción como género literario: hay obras extraordinarias y que tienen mucha incidencia social. Lógicamente, también hay productos lamentables, como los que abusan de la cacharrería hasta límites grotescos. Pero la literatura especulativa en general y la estética de la fantasía épica es parte sustancial de la creatividad humana, por eso yo la valoro muy positivamente y creo que cobrará más interés aún en el futuro. Yo no vengo de ese mundo en un principio, sino de un ambiente más ortodoxo y de formación clásica riguroso, pero me acerco a él, aunque de una manera muy personal y quizás no del todo leal, porque intuyo que este universo de la literatura especulativa es muy fecundo y, estoy seguro de ello, es también

necesario. No podemos entender ahora lo que pasa sin la fantasía y la especulación estética.

Además de responder a estas preguntas, ha tenido la gentileza de honrar a Hélice con la versión castellana, hecha por usted mismo, de la cosmogonía péstica «L'anicu de los dioses ya de las cousas», junto con el comentario literario que le sirve de complemento metaliterario en *Hestoria de la l.literatura primera en Pesicia* (2014). ¿Qué le ha parecido esta experiencia de autotraducción? ¿Puede esperar el público de habla castellana leer más textos pésticos suyos, tal vez como paso previo para su traducción a otras lenguas?

Es una experiencia con la que he disfrutado estética e intelectualmente, pues la traducción implica replantearse los distintos matices que tiene el léxico y las connotaciones según los contextos concretos. Hay muchos lectores que me piden que realice y publique una versión en castellano de lo relacionado con Pesicia y es algo que, si el tiempo me lo permite, me gustaría hacer. Me ilusiona reunir en un volumen los poemas de los primeros tiempos y los textos de que se ha hablado en entrevista, que ha sido muy sugerente y placentera para mí al llevarme a replantear algunas líneas de mi actividad literaria. Agradezco profundamente esta atención y esto me da ánimos para seguir el camino de la ficción literaria y especulativa de acuerdo con estos parámetros. Tal como están evolucionando las cosas en este mundo teñido de pesimismo predistópico, me pregunto si la auténtica creación literaria que, lejos de huir de la realidad, nos describe de hecho la verdad de la situación real no será, precisamente, esta

forma de ver los distintos mundos de lo que podría haber sido y podrá ser. Quizás por anclarse en unos esquemas muy endogámicos, la literatura de algunos profesores de literatura se ha convertido en un enorme cetáceo varado en la orilla. Son necesarias nuevas formas de afrontar la creación literaria, con más apertura de miras, por ser el aliento de este mundo actual complicado y resumen de todas las contradicciones anteriores.

Aunque sus raíces locales son profundas, Pesicia es universal y ojalá las circunstancias permitan que su doble mensaje moral y artístico llegue a todo el mundo. La presente entrevista y los textos que siguen² constituyen nuestra modesta contribución a ello.



² El original de «Alog» se publicó en *Brañas d'antanu* (1990) y el de «El origen de los dioses y de las cosas», en *Hestoria de la l.literatura primera en Pesicia* (2014). Agradecemos a Neto (Ernesto García del Castillo) por su amable autorización para reproducir el mapa de Pesicia y la ilustración correspondiente a aquella cosmogonía péstica, que figuran también en *Hestoria de la l.literatura primera en Pesicia*.

Apéndice: DOS TEXTOS PÉSICOS DE ROBERTO GONZÁLEZ-QUEVEDO.

ALOG

Alog era la soledad. Había nacido en una provincia lejana, provincia llena de inmensos campos de mijo y de ríos que perdían sus aguas lentamente. Sus ojos contemplaron, desde el primer momento, la eterna tristeza de un horizonte infinito, infinitamente alejado del resto de las cosas.

Cuando los glubbos invadieron aquellas tierras y llenaron de sangre los pequeños molinos, las casonas de piedra y los frutos del

invierno, las cosas cambiaron para Alog. Porque vio cómo su madre moría, cómo su padre perdía la mirada, cómo sus hermanos salían con las espaldas marcadas por el aquel de la esclavitud.

Únicamente se salvó Alog. Pero, ¡ay!, casualmente, dentro de un pequeño cajón de los usados para medir el mijo, vio por la rendija la muerte de sí mismo.

Alog, atestiguando su muerte.

EL ORIGEN DE LOS DIOS Y DE LAS COSAS

Un día, cuando las gotas de agua caían lentamente de las ramas del abedul, un oso se subió a las peñas altísimas y, levantando sus manos, contempló los inmensos valles que se perdían en el corazón de otros valles. A lo lejos, a la sombra de un vallecito, vio un punto blanco, una cosa muy pequeña que ni era planta ni era piedra, porque estaba en un sitio y en otro, y más tarde en otro, y se movía hacia otro más. El oso, fatigado de tanto escudriñar, descendió de la peña y caminó durante años y años, tiempo y tiempo, hasta llegar a aquel pequeño valle, que se había convertido finalmente en un precipicio inmenso de rocas escarpadas. En el fondo del abismo se encontraba una laguna de aguas azules. Y en el centro de la laguna se había formado una isla pequeña. Esta pequeña isla era la tierra sobre la que se erguía el palacio de aquella sustancia blanca que el mismo oso había visto tiempo y tiempo atrás.

La cosa blanca era, en realidad, una loba, una loba extraordinariamente blanca que gobernaba el palacio mientras aullaba y movía nerviosamente la cola, que aún era más blanca. Arriba, sobre la cumbre del palacio, la loba no cesaba de vigilar la tierra y la verde pradera de la isla, así como las aguas azules en las que las truchas saltaban y saltaban sin descanso.

La loba tenía tres amigos que la defendían de los cazadores. Amiga suya era la enorme Gran Culebra, una serpiente gorda como el tronco de un castaño viejo y gigantesco. A la Gran Culebra le había añadido la loba unas alas poderosísimas, para que sobrevolara la isla y de esa manera fuese capaz de descubrir los peligros que podían traer el mal a aquella

tierra misteriosa y fría. Por otro lado, también gracias a la loba blanca tenía esta serpiente una dentadura brillante y terrible, puesto que la loba le había arrancado de cuajo los colmillos y en cada agujero de los colmillos había colocado un fuego de llamas amarillas y feroces.

Otro amigo de la loba era el Topo Gigante, que sin cesar agujereaba la isla de manera que aquellas oquedades continuaban bajo la laguna y llegaban a todos los montes del mundo. El Topo Gigante andaba de día y de noche subiendo hacia la superficie ventilada en lugares distintos y lejanos entre sí: sobresalía por encima de las montañas del desierto, aparecía en las cumbres de los icebergs helados de los mares del norte, destacaba en los intrincados bosques que aún nadie ha visto. Y también descollaba en las inmediaciones de los ríos de aguas turbulentas. El Topo Gigante le contaba después a la loba todo cuanto había percibido, que era la esencia de las cosas, más allá de la imagen visual, la cual era quizás la que menos controlaba el gigante. Y por eso la loba era el ser más sabio del Universo.

Pero el amigo más salvaje de la loba blanca era el Fouzaganu, una mezcla constituida de jabalí y de lince. Los dedos del Fouzaganu eran enormes, como esos cuchillos terribles con los que los campesinos matan los cerdos. Su hocico estaba abierto y partido en dos y tanto la parte de arriba como la de abajo tenían unos colmillos amarillos, monumentales, llenos de un veneno letal que podían inyectar en el cuerpo de sus víctimas. Su cola terminaba en una bola incandescente, que servía para aplastar la cabeza de los enemigos.

Pero el oso, que deseaba a la loba blanca, descendió de las peñas altas, puesto que no tenía miedo alguno del Fouzáganu. Además, tampoco lo asustaba el Grandísimo Topo, que, aunque inteligente, solamente servía para agujerear y vigilar. Y, por otra parte, para el oso no era problemático matar a la Gran Culebra. Así que descendió el oso, se acercó a la laguna y se dispuso a cruzarla nadando lentamente, lentamente. Una vez que llegó a la orilla, se adelantó hasta el lugar en que se encontraba la Gran Culebra y, antes de que ella lanzase su feroz orín de fuego, el oso rompió en dos partes su cabeza. Y, por otro lado, nada más que el Gran Topo se asomó por un agujero, el oso lo sujetó por el pescuezo y lo aplastó contra el suelo.

Resultó más difícil destrozarse el Fouzáganu. Era este un ser fuerte y con mucha maña. Tenía también la ferocidad propia de cualquiera de los monstruos que pueblan el planeta. Al oso le resultó necesario pelear cuerpo a cuerpo con la bestia durante mucho tiempo. La pelea se alargó durante meses y meses, más de diez, y los dos seres perdieron sangre en abundancia a causa de las llagas provocadas por los colmillos y las garras de ambos. Los colmillos conmovían los valles y las montañas, pero el oso consiguió matar al Fouzáganu. Consumada la victoria, arrancó y quemó su pellejo en el fuego que había prendido en honor de Bur. Y en cuanto al cuerpo de la bestia, lo tiró atado a una piedra gigantesca para que siempre estuviese en el fondo de la laguna misteriosa, la que fue testigo de aquellos momentos iniciales.

La loba blanca se asustó y por este motivo escaló hasta lo alto del palacio para tirarse desde allí en el caso de que el oso quisiera violarla. Pero el oso subió rápidamente y la agarró por una pata cuando ya ella caía al vacío. El oso la violó allí mismo y la loba acabó pariendo dos hermanos gemelos. Un hermano era la Luna. El otro era la Montaña. Pero la Luna y la

Montaña mataron al oso y a la loba y arrojaron sus cuerpos a la laguna azul, que quedó colorada para siempre.

La Luna arrancó los árboles del pequeño valle y subió al cielo, donde de nuevo plantó los robles, los platanales, los castaños, los nogales, los mostellares, los tejos, los fresnos, los rebollos. Y así nacieron el sol, las estrellas, la Vía Láctea, la Osa Mayor, la Osa Menor y el resto de habitantes del espacio.

La Montaña recogió un puñado de tierra y lo derramó, formando y situando los montes, las cordilleras, los picos, los tesos, las colinas, las brañas, los senderos, los precipicios, las sierras, las calzadas para carros, las sendas, los caminos, los castros, las vegas, los valles, los ríos, los mares, los bosques espesos, los matorrales y todas las cosas que forman el mundo.

Y no quedaban ni animales ni hombres, así que los ríos y los montes volvieron a engendrar y criar de nuevo los osos. Y de los osos brotaron dos ramas: una rama fue la de los animales y otra la de los hombres.

Los hombres primeros y mejores fueron los de Pesicia y desde tiempos inmemoriales viven en las montañas pélicas, aunque también descendieron hasta el mar. Un día nacieron un hombre y una mujer que eran más enclenques de lo normal, y entonces ellos engendraron y criaron a los otros hombres, que se dispersaron por todo el mundo, más allá de los ríos y de los mares.

Los primeros animales fueron los pájaros. Ellos se apoderaron del mundo volando sobre los montes y los valles. Había pájaros grandes, enormes, y pájaros pequeños, muy pequeños. Y había muchos, muchísimos. El urogallo, el águila, el cárabo, la corneja, el gorrión, la oropéndola, la paloma, el cuco, la lechuza, el cernícalo, el pinzón, el pájaro carpintero, el tordo, la lavandera, el buitre, el verderillo, el jilguero, el camachuelo, el agateador, la golondrina, el herrerillo, el chochín y el mirlo.

Los pájaros pusieron sus nidos en todos los árboles. Sobre todos los peñascos se habían situado los pájaros para controlar el mundo de los vegetales. Pero un día un pájaro se puso triste y dejó de volar, de manera que cayó al suelo. Cayó de punta y clavó su pico en el suelo. Entonces el pico comenzó a arder y a crecer. Y tanto creció que acabó convirtiéndose en una flor, una rosa muy grande y encarnada. La rosa estaba más encendida cada día, hasta que durante el transcurso de una noche reventó y entonces nacieron dos rosas aún más grandes y más encendidas: una era negra y otra blanca. La rosa blanca fue la que reventó en primer lugar y de ella salieron todos los animales del monte: los ciervos, los corzos, las comadreas, las ardillas, las martas, los lince, los gatos monteses, los tejones, las zorras, los rebecos, los lobos, los jabalíes, las jinetas.

Pero más tarde la otra rosa, la negra, reventó también y nacieron los animales de corral: la cordera, el buey, la cabra, el gallo, el gato, la cabrita, el becerro, la oveja, la gallina, el ternero, el toro, el cabrito, el carnero, el macho cabrío, el cordero, la ternera y la vaca.

Esto ocurría en cuanto a las montañas y los ríos. Pero sobre las nubes la luna tuvo una prole abundante y entonces brotaron de ella Ga y Bur. Ga es la dueña de la tierra, la que gobierna el agua de los ríos y las piedras de la tierra. Por lo que a Bur se refiere, Bur es el dios que controla las nubes, es el amo del Universo.

Vivían juntos disfrutando de la pradera que está situada sobre las nubes, Bur y Ga. En esa pradera que flota en las nubes la felicidad era absoluta. La primavera, eterna. La belleza, total. La serenidad, definitiva.

Un día Bur y Ga se desplazaron a unos peñascos lejanos, muy lejanos y allí se unieron, entonces, y engendraron los dioses Primeros. Estos dioses Primeros eran muchos y de distintas clases. Algunos de ellos ocupan un

puesto importante en el mundo de las nubes y su fuerza es enorme. Un dios Primero importante es Sin, el de la luz del sol, que cuando desciende a la tierra se viste con ropas blancas y collares de oro. Otro es Estón, el dios de la tormenta, que castiga la maldad y premia a los campesinos que hacen cosas buenas. Estón siempre se desplaza montado en una nube oscura como la noche. Uno de los dioses más populares era Lort, el dios de la suerte, el que dice hacia dónde han de ir lo bueno y lo malo cuando el mérito no justifica proyectarse a un sitio o a otro. La gente quería mucho a Lort. Y la población amaba también de forma notable a Inis Aión, el dios del amor y de la poesía que tenía que ver con el amor. En cuanto a Noba, la diosa de la vida y de la fertilidad, era especialmente reconocida por las muchachas y los muchachos, porque era ella quien los ayudaba a ser protagonistas de la vida.

También es importante Mian, el dios de la caza, y Bendu, el dios del aire, el que siempre está presente, pero cuya presencia pocas veces se percibe, puesto que está conformado por un material tan sutil que los ojos no pueden verlo. Sin embargo, a veces, de repente, cuando se ofende por culpa de alguna injusticia, Bendu, el Invisible, se pone en movimiento y sus remolinos asustan a los vivientes.

Hay otros dioses Primeros y algunos son extraordinariamente humildes, como el de la corteza de los árboles, el del humo que se eleva entre la nieve o el de los guijarros pequeños del río. Humildes, pero también con mucho poder son el dios del fuego y el dios de la ceniza.

Los dioses vivían felices en la pradera del cielo, sobre las nubes. Pero una noche, empujados por el deseo, los dioses Primeros se fueron de las nubes y descendieron a los valles de Pesicia. Aunque se encontraron con las cabañas cerradas, ellos consiguieron entrar y violaron a cien mujeres. Y así nacieron los cien dioses Enanos.

Los dioses Enanos tienen rostro como los seres humanos, pero su espíritu de asemeja a los de los dioses en general. Un dios Enano es Nin, otro es Trel, otro es Ran, y así hasta llegar a ciento. Los dioses Enanos son amigos de los hombres y ellos fueron los que enseñaron a los humanos a hacer sacrificios, a sembrar las tierras y a encender el fuego. También mostraron al hombre cómo curar las enfermedades. También transmitieron el arte de la herrería, de preparar las guadañas, de cultivar, de escribir y de construir cabañas.

En cuanto al Enano Nin, él fue quien instruyó a los humanos en el arte de la poesía y de los cantos y también fue él quien se encargó de enseñar a la gente a contar cuentos.



(Análisis del mito sobre el origen de los dioses y de las cosas)

En todas las civilizaciones hay siempre algún documento literario en el que se cuenta cómo es la visión del origen de las cosas. Aunque

ya en otros textos literarios pélicos encontramos algún que otro dato en cuanto a esta cuestión, la verdad es que en Pesicia tenemos la gran suerte de poder leer «El origen de los dioses y de las cosas», obra en que se narra cómo se construyeron los elementos del mundo.

Es evidente que la explicación del origen del mundo corresponde a los mitos más primigenios en todas las culturas. Podemos, entonces, decir que esta obra titulada «El origen de los dioses y de las cosas» es una narración elaborada con los mitos pélicos que cuentan de dónde viene la realidad presente y cómo es esta realidad. En este interesante texto encontramos todas las características que definen a los mitos. Así, la incoherencia lógica es evidente. Por ejemplo, se explica que las cosas del mundo nacieron de dos elementos originarios: la Luna y la Montaña. La Luna engendró el sol y el resto de astros del universo, plantando también los distintos árboles:

La luna arrancó los árboles del pequeño valle y subió al cielo, donde de nuevo plantó los robles, los platanales, los castaños, las nogales, los mostellares, los tejos, los fresnos, los rebollos. Y así nacieron el sol, las estrellas, la Vía Láctea, la Osa Mayor, la Osa Menor y el resto de habitantes del espacio.

Por otro lado, fue la Montaña la que formó los accidentes de la tierra, gracias a un puñado de tierra que recogió en su mano:

La Montaña recogió un puñado de tierra, colocando los montes, las cordilleras, los picos, los tesos, las colinas, las brañas, los senderos, los precipicios, las sierras, las calzadas para carros, las sendas, los caminos, los castros, las vegas, los valles, los ríos, los mares, los bosques espesos, los matorrales y todas las cosas que forman el mundo.

Por su parte, destaca también la contradicción de que los animales y los humanos nacieron de los osos, que también es un animal. Y el absurdo aún se hace más evidente si tenemos en cuenta que la misma Luna nació, también, de la unión de un oso con una loba blanca.

Como bien han estudiado los investigadores de los mitos, aunque estas narraciones son absurdas desde el punto de vista lógico, sí tienen algún sentido o razón que podemos llamar «simbólica». Aunque en estos mitos refundidos que forman el texto de «El origen de los dioses y de las cosas» aparecen consideraciones contradictorias, también encontramos un hilvanado cognitivo importante y, además, belleza estética en abundancia.

Lo que se transmite en este gran texto es que el oso es el origen primario de todo, aunque más tarde aparece la pareja de la Luna y la Montaña como dúo que da continuidad al mundo real. Y posteriormente surge otra pareja que da lugar al mundo de los dioses:

Pero sobre las nubes la luna tuvo una prole abundante y entonces brotaron de ella Ga y Bur. Ga es la dueña de la tierra, la que gobierna el agua de los ríos y las piedras de la tierra. Por lo que Bur se refiere, Bur es el dios que controla las nubes, es el amo del Universo.

Esta presencia de tres puntos de origen diferentes respecto al origen del mundo nos hace pensar que en el texto de «El origen de los dioses y de las cosas» se refundieron en realidad tres mitos de origen. Por un lado, tenemos el mito del oso y la loba, por otro el de la Luna y la Montaña, y por otra parte encontramos también el mito teogónico de Ga y Bur. ¿Es frecuente que los mitos se mezclen y fundan así? Por supuesto. La lógica de los mitos es

una continua unión de historias, elementos y símbolos. El mito está siempre haciéndose, rehaciéndose con procedimientos diversos. Y un procedimiento muy manido es fusionar y fusionar sin descanso. Al final, el resultado es una historia que nos resulta hermosa y es coherente gracias a la adulteración de los elementos primitivos.

Por otro lado, es necesario tener en cuenta otro aspecto muy importante: el oso aparece como principio de las cosas y, especialmente, como el origen de la vida. El oso siempre es el protagonista en la creación péscica.

Como ocurre con las explicaciones en todos los mitos en general, lo que se cuenta en estas líneas basadas en creencias míticas son, además de absurdas, increíbles y solamente posibles en el mundo de la fantasía. Otro rasgo propio de la narración mítica que vemos en este texto es que continuamente se están mezclando distintos planos y categorías de la realidad. Se forman parejas de distintas categorías y seres de un orden determinado dan lugar a entidades totalmente distintas.

La teogonía péscica que aquí aparece tiene aspectos realmente significativos e interesantes, puesto que se expone y explica el panteón de Pesicia. Del oso y de la loba blanca proceden la diosa Luna y la diosa Montaña. De la Luna nacieron Ga y Bur, dioses destacados de los que son consecuencia todos los dioses Primeros y otros tipos de dioses de clase inferior. Entre los dioses Primeros destacan Sin, Estón, Lort, Mian y Bendu, aunque también merecen destacarse otros dioses como el de la corteza de los árboles, el del humo que se eleva sobre la nieve o el de las piedras pequeñas del río.

También es necesario tener en cuenta en algunos seres de la naturaleza un rasgo de divinidad. Así, por ejemplo, los árboles tienen un aire sagrado, porque son las prolongaciones de los distintos dioses. Precisamente por esto,

cuando la Luna forma los cuerpos celestes lo que hace es utilizar los árboles que previamente había arrancado para finalmente plantarlos en el espacio celeste.

Por supuesto, los osos tenían un estatus divino o semidivino en general para todo el mundo pélico. Pero este estatus divino era mucho más fuerte para los que pertenecían al clan de los osos, clan que era, probablemente, el clan originario de Pesicia.

Vemos, entonces, que, como pasa en todo el corpus mítico de un pueblo, la teogonía tiene un puesto especial, tal como aparece en

el escrito titulado «El origen de los dioses y de las cosas». Ya, tal como puede verse, estos fragmentos mitológicos tienen todos los rasgos de la creación mitológica en general: símbolos fuertes, unión de elementos incongruentes entre sí y una labor secundaria para dar un resultado coherente, que desfigura y, al mismo tiempo, da sentido al texto final. Y por texto no se entiende aquí el texto escrito: es preciso tener en cuenta que estas narraciones mitológicas eran discursos orales y que los textos escritos aquí reseñados son, simplemente, imágenes instantáneas del flujo interminable de la tradición oral.



Recuperados /
Retrieved works

Venezia Italy

LADISLAV VELINSKÝ

THE END OF DR. SNOBINS’ IMMORTALITY

Translation, introduction and notes by Carleton Bulkin

In the realm of Czech speculative fiction, Ladislav Velinský represents the many “loners” who turned out most of the genre’s early works. Recent exchanges among Czech bloggers indicate that Velinský may have been born in 1885 in Holice, a town in eastern Bohemia’s Pardubice region,¹ his father František a pensions administrator. Ladislav completed his vocational-college training in chemical engineering in 1906. Two years later, he married Marie Heide (d. 1969) in Litol (Lyše nad Labem). Velinský is known to have worked as the director of an ersatz-coffee factory in the Prague suburb of Kolín.

His sole foray into literature was a collection of seven short stories under the title *Bizarní novely* (Bizarre Novellas, 1912).² Its publisher was Marie Kliková, who printed a small number of copies from her operation in the Prague suburb of Kolín. The book generated scant critical notice. As Czech science-fiction scholar Ivan Adamovič suggests, the word “bizarre” in

the title reflects the speculative nature of six of the stories, as well as the lack of any established term for the genre as yet in Czech. Nevertheless, “Dr. Snobins” has become a favorite of Czech science-fiction readers.

As for the other stories in this collection, they envision a Utopia where mechanization liberates workers from toil, and free love is the rule; the invention of an “orthopter” (a flying machine) powered by human will; and an advanced telegraphy machine that strengthens the astral body. In these tales, human ambition is often humbled by nature.

Such speculations on social, technological, and moral topics can be found in the musings of many other European writers (and would-be writers). In an earlier work, *Příspěvek k řešení otázky o myšlení člověka* (A Contribution to the Question of Human Thought, 1906), he put forth several unconventional ideas, such as positing “vital electricity” (*životní elektřina*) as the force behind “the soul” and telepathy, and

¹ Rampas, Zdeněk. E-mail correspondence, Rampas-Bulkin 28 January 2023. According to these findings, Velinský died in 1956. When the Czech-language publisher of an anthology including a short story by the author investigated possible copyright claims with the responsible state agency, they found none.

² The following translation is based on this edition: “Konec nesmrtnosti doktora Snobinse,” from *Bizarní novely* (Bizarre Novellas). Praha-Kolín: Marie Kliková, 1912.

dismissing marriage as legalized serial coitus. The author published a few other non-literary books on subjects including the sugar industry, photography, optics, and cremation (!)³ However offbeat much of this sounds today, Velinský clearly had an inventive mind and aspired to be a sort of Renaissance man.

As the Czech bloggers tentatively found, Velinský worked at the munitions factory of his brother Jaroslav (d. August 1945) in Jablůnka u Vsetína during World War II. The factory was shelled by retreating German forces. This and his wife Marie are buried in Prague's Vinohrady Cemetery.⁴

³ Adamovič, Ivan. *Vládcovi vesmíru*. Praha: Plus, 2010: 63-64; and *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995: 238.

⁴ Rampas, *Ibid.*

THE END OF DR. SNOBINS' IMMORTALITY

The story I'm about to tell happened in Chicago years ago. I don't remember what business brought me there, but I'm sure it couldn't have been of any great importance. I spent most of my time at various arcades and bars. The bars in the poorer neighborhoods are remarkably individual in character and interesting for their customers. A given neighborhood's bars and patrons alike are types completely unlike those in any other place. What's more, every bar is frequented by a more-or-less figure or two that all regulars typically poke fun at.

At the time of my story, there was a bitter freeze. Heavy snow, hard as hail, was blowing in the streets, pelting the faces of those on foot so hard they couldn't stand it, their faces blue from the frost. No one was out on the street if he could help it; anyone driven outdoors by his job, or an itch for fun, bundled himself up in his winter coat and made straight for his destination. I'd been at a coffee shop all afternoon, playing whist with a few people I knew. When we had our fill of cards, we all decided to head home. We paid our tab, put on our toasty fur coats, and went outside, gabbing away.

It was already getting on toward five in the afternoon, the streetlights had come on, and the snow clouds were hanging like heavy plush curtains in the sky. The cold outside soon put the skids on our conversation and laughter. We gave up talking, since it hurt to say anything, and our lips were freezing. We'd been walking for about a quarter-hour (we all happened to be

going the same way, since we lived in the same neighborhood), when one of the fellows came to a stop at the door of a little bar with a big golden rooster painted on the sign. "Boys," he said, "it's warm in here. Let's go inside. We'll get home tonight all the same."

It was cold outside, and no one was waiting for us at home, since we were all bachelors, so it didn't take much persuasion. In we went. The bar was nice and cozy, with a potbellied stove at the middle of the longer wall that wasn't just radiating but blasting heat into the room. The room itself was low-slung, vaulted, and shaped like a tunnel. The walls had a coat of oil paint on them, probably so they'd be easier to clean; but over time, the paint's original purpose had been forgotten. There were several tables, all without tablecloths; no two of the chairs matched. Several cheap color prints were hung on the walls, representing (as far as we could tell in the dull light of the two weak bulbs, covered in dust) various scenes from the war between the North and the South. An old piano and an equally old clock completed the bar's appurtenances. The clock didn't even run, and the piano was probably in the same condition. It was missing a leg, and the resourceful barkeep's solution was to prop it up with an empty beer keg.

I like bars like this better than the fanciest of hotels. In a fancy room, I always feel sort of downcast; my laughter doesn't sound genuine, and my words don't say what my heart feels and wants to say. It's like a fancy room expects you

to use choice words, nice smooth talk, and keep the laughs from getting too loud.

Inside the warm barroom, our mouths lost their chill, and a lively party was soon in full swing. The barkeep, a fat guy with blue eyes red from never getting enough sleep, quickly took our orders. We treated ourselves to all the brandy and ale we felt like. Stuffing our short pipes with fine-smelling cigarette tobacco, all puffed until the room was filled with smoke. It might have been hard to make us out, but there was no getting round the sound of us. Every now and then, there'd be some outburst of noisy laughter from our table, often so loud that the barkeep would turn a worried eye at the windowpanes as they rattled.

The place was gradually filling up. The neighborhood's small tradesmen had come in after busting their humps all day long to have themselves a glass of ale or brandy. With callused hands, they'd bring their glasses down on the table with a big thump. They'd enjoy a rousing game of cards. It was some betting game that involved two decks of cards.⁵ They were all smoking like chimneys on their small wooden pipes. Blue-collar workmen shucking off their light overcoats would come inside with cigarettes in their chattering teeth. They sat down quick, drank quick, and talked up a storm about the day's work, their wages, and girls. They'd back up their words with quick, nervous movements, and if they needed to emphasize something, they'd slam their fists down on the table so hard sometimes that the glasses would bounce and rattle even if they were full. They'd make a lot of noise ordering their meager suppers from the barkeep and eat the same way, munching away and not looking around at each other. Spending time at the

bar was a real pleasure for us. We'd watch the various people there, enjoying their good mood and guessing from their faces and the way they acted what they did for a living.

It was already nine o'clock when a new customer came in. He sauntered into the room with a steady, leisurely step, looked round the tables, and, observing an empty place at ours, came our way. He was a peculiar character. Perched on a lanky, gangly body was a square-shaped head, the brown eyes glinting with a peculiar, artificial kind of luster. The face was healthy in complexion, almost distractingly so. But the odd thing was that this customer had a full head of snow-white hair, while under his nose was a black mustache trimmed in the English style. He was dressed very lightly, that's to say, in what looked like summer clothes. He had no overcoat, and though he'd just come in from the bitter cold, he showed no ill effects from it. The other bar customers must have known exactly who he was, since his appearance didn't raise an eyebrow. All that happened was that someone elbowed his neighbor somewhere and said tersely: "Look who's here, the centenarian!"

With the same jaunty step as he had come in with, the newcomer approached our table, said a curt "by your leave," and without waiting for an answer, calmly sat down.⁶ He nodded to the barkeep and exchanged some strange signals with him using the fingers of his right hand, after which the other man brought him two bottles of ale. The newcomer poured himself a glass and downed it in one gulp. He had all of us interested. What most caught our eye were that white hair and raven-black beard. We all supposed (as we later agreed) that the old gent must dye his mustache. For what reason, we

⁵ Possibly pinochle or some variant of it.

⁶ The general custom at Czech pubs is to share tables, though it is good form to ask permission.

couldn't guess, since why would he dye only his beard and not his hair as well?

This intriguing visitor noticed our searching glances, drank deeply (he'd now finished off both bottles), exchanged some more strange signals with the barkeep, and then addressed us: "Gentlemen,⁷ you must be wondering why my hair is white and my beard still the youthful color of a raven's plumage. It is merely an accidental consequence of my not commencing sooner with my macrobiotic technique. But ho, I mustn't forget to introduce myself, sirs. I am Dr. Snobins, sirs, Snobins."

We all rose, gave our names, and shook hands with the enigmatic doctor. He shook our hands with a strange verve. The physical contact wasn't exactly pleasant. It felt like touching an unusually thick, coarse, rigid epidermis.

The white-haired doctor sat down, took out a small pipe, and mechanically reached for my tobacco pouch nearby on the table. He filled his pipe, lit it, and along with the first plumes of smoke spouted the following question: "How old do you suppose I am, 'gentlemen?'"

We looked at him in appraisal, and each then pronounced his verdict. One friend said he looked eighty years old; another swore he couldn't be more than seventy, and I even said something around sixty. He gave me a scornful look and said: "'Gentlemen,' this very day I am turning one hundred and fifty years old."

We looked at him and then at each other, our astonished eyes conveying misgivings as to what the old gent said. As for him, he remained calmly seated at the table, swaddled in clouds of smoke, his unnaturally lustrous eyes feasting on our perplexity. He took a deep swig and continued, "'gentlemen,' you think I'm pulling

the wool over your eyes. No indeed, I truly am a hundred and fifty years old today. This would surely not surprise you if you knew of my theory, which I have tested on myself to practical effect. Nor would you be at all surprised were I to tell you I shall live forever."

We looked at each other, then at him, then back at each other thinking, "is he crazy?"

Dr. Snobins gave us a withering look and wryly observed, "you seem to doubt my sanity, 'gentlemen.' I assure you, my mind is quite sane, as much so as any of yours."

Silently, we snorted at this assertion. Meanwhile the old gent's pipe had gone out. He emptied it without a word, helped himself once again from my pouch, and having lit up, resumed in due course, "well, 'gentlemen,' lest you think you have a madman on your hands, I shall divulge my theory to you. I became a doctor at a European university. My parents came from England. They spared no expense for my studies and my experiments. Even as a young doctor, I distinguished myself with some remarkable work in the field of bacteriology, a science that was in fact unknown at the time. It was a field that in fact, I myself discovered and was the first to cultivate. But as so often happens, my first works met with an unfavorable reception from my envious colleagues. So after this initial disappointment, I decided to continue my work and studies but to publish nothing, so that today no one knows, nor did any of you when I first took this seat, that they are face to face with the actual Dr. Snobins, the father of bacteriology."

As he uttered these last few words, Dr. Snobins' voice thickened (perhaps from emotion). He took a long drink and then

⁷ Velinský uses the English "gentlemen" here. It was fashionable in fin-de-siècle Czech to use foreign words, and English aristocratic polish was then also widely admired in continental Europe; yet the word is highfalutin in this setting. On the whole, Snobins' language is mannered. His surname contains the English word "snob," which Czech readers would have recognized.

resumed in his former tone, “I have discovered the bacilli of every disease and correctly ascertained their harmful effects on the human organism. For I have found that as bacilli metabolize, they produce certain poisonous substances that I have designated ‘toxins.’ In experiments with animals whose veins I injected with bacillary cultures, I achieved a startling result. The creature would become ill with the disease normally induced by the injected bacillus, but the disease was less virulent, and the animal eventually recovered. When I reinjected the animal with a culture of the same bacterium, the animal did not contract the disease again. On examining the blood of a healthy animal and the affected one, I finally concluded that the affected one’s blood could resist the toxin’s effects by creating another poison that specifically counteracted it, for which reason I termed it an ‘antitoxin.’

“Well, ‘gentlemen,’ perhaps now you understand the formulation of my macrobiotic theory. Nothing could be simpler” (here the old gent broke off and drained his glass of ale in the interim) “than to inject an organism with the bacillary cultures of every possible disease one by one; the organism shall always contract a mild form of the disease, soon recover, and thus become immune for life. Well, ‘gentlemen,’ I have performed these experiments upon myself. I have artificially induced every possible disease in myself and can now boast that I could feed on pure cultures of bacilli without so much as the slightest indigestion.

“As soon as I knew I was on the right track, I began to consider other ailments and mishaps in life that could lead to death. In so doing, I have found, for instance, that if one ingests a small quantity of arsenic and increases that quantity daily, that arsenic ceases to be a poison

to the body. On this point, I have achieved some success, so that today I can consume a good two decagrams of arsenic after lunch. In like manner, I have ingested every conceivable poison and gradually increased the quantity. And believe me, sirs, that were it necessary for me to take phosphorus and calcium today,⁸ I could consume them unadulterated and with gusto.

“Likewise with alcohol and nicotine. I would gladly demonstrate for you gentlemen what quantities of these two poisons my organism can tolerate, but regrettably my pecuniary resources are not so sterling as to permit anything of the sort.” With that, Dr. Snobins’ voice seemed to thicken again. This doctor and his macrobiotic theory had gotten us interested. As we were curious, and since our wallets were stuffed to bursting, we tactfully invited the immortal doctor to be our guest, making it clear that our wallets’ contents were at his disposal. This intriguing old man, with his white hair and raven beard, seemed only too pleased at the opportunity to show us, at least in one regard, the practicability and soundness of his theory, or at least so we thought as we heard the faint snap of his fingers... He turned to the barkeep and gave him signals like his earlier ones, only more extravagant. And in short order, the barkeep brought ten bottles of ale and set them out before him, along with a carton of fine tobacco.

The old man fortified himself by emptying two bottles and went on: “Sirs, just as with alcohol, nicotine, arsenic, cocaine, morphine, and other poisons, I have habituated myself to the viper’s venom, and I am completely immune to this creature’s bite. And since better safe than sorry, I once let a rattlesnake bite me when a traveling menagerie had a stopover here. Never

⁸ Sic “calcium” (Czech vápník). Certain calcium compounds such as calcium oxide and calcium chloride are poisonous.

yet have I been out on the open prairie, and I hardly think I ever shall; but as I say, one can never be too cautious when it comes to one's health.

"Well, sirs, that is how I became immune to disease and poisons; so that changes of temperature should never harm me, I have bathed in salt solutions cooled down to minus ten degrees Celsius; straight from this bath, I would immerse myself in heat and then in a cold draft. I have so inured myself that neither heat nor cold has little effect on me, that summer or winter, I can go about completely naked. Since the police would not allow this, I must wear these light clothes.

"Yet even as I continued my research and work, I remained unsatisfied. After long labors that ultimately exhausted my family inheritance, I have invented an antitoxin that directly prevents aging. You smile, 'gentlemen,' thinking yourselves presented with a charlatan who shall end up offering you some worthless tonic for a pretty penny. Nothing of the sort, sirs, the secret of my antitoxin against aging shall remain locked within me, never to be disclosed to ungrateful mankind. My only error was in inventing the antitoxin against aging too late, when my hair was as white as the snow now flying through the streets of Chicago."

The old gent paused to finish off the last bottle of ale. With a signal from the fingers of his right hand, he ordered a fresh supply of beer and tobacco from the barkeep and resumed his explanations. Meanwhile the bar was emptying out. The workers had mostly left, with only one table of tireless artisans at a card game. Slips of paper were rustling, coins rattling, glasses clinking, and a player would occasionally let fly with a thump on the table or a quiet laugh, depending on how the wheel of fortune was turning. The barkeep, by now clearly tired and sleepy, was squinting with his reddened blue

eyes and casting long, sweeping glances over the room.

The old doctor emptied yet another bottle of ale and returned to his interesting theory. "I shall explain, sirs, how I came up with the idea to produce an antitoxin against aging. As a physician I was often summoned to a patient's bedside, and there I made liberal use of bloodletting. I must tell you, sirs, that I considered this a dubious practice and often used it only to collect blood from people of various ages. On examining the blood, I found there (besides the particular toxin of the bacteria that brought on the illness) a peculiar toxin I had never before encountered in the bacteria of any ailment. I soon noticed that this toxin existed in older persons in greater quantities. Thus does the old-age toxin build up in the course of a lifetime until, at the end, there is so much of it that it brings all metabolism to a complete stop and the organism starts to die. I injected the blood of an old man dying of marasmus into a rabbit, and lo and behold, it fell ill with all the symptoms of the disease. The rabbit was sick for about ten days, after which its blood had produced sufficient antitoxin to counteract the effect of the injected toxin. I isolated this antitoxin, sirs, and have injected it into my own veins. The method for isolating it shall forever remain my secret."

At this point in his speech, the old gent paused to fill his pipe, which had gone out. The barkeep was shuffling impatiently about and looking at the hands of the clock, which always stood pointed to the same time. The card players at the next table were as they kept raising their bets in a fever. The cards made a horrible scraping sound as they slid over the table's smooth surface, the talk and the taunting grew louder and louder, the empty glasses were slammed more and more violently on the table.

The old gent took no notice of the ruckus behind him and calmly went on:

“Sirs, the antitoxin I have invented has one great defect. It counteracts the toxin for a certain period. After that, the body’s metabolism resumes the bloodborne production of the toxin, which on reaching a certain quantitative level must be reneutralized with a fresh injection of antitoxin. I must therefore monitor my blood constantly. To this end, I employ a special hollow corkscrew and keep a close watch on it lest I miss the opportune moment for an antitoxin injection. You may wonder, sirs, why I should need a corkscrew to get through my skin to an artery, but you mustn’t forget that I am already a hundred and fifty years old.”

We looked on at him, filled with astonishment and amazement. In our silent regard, we never even noticed that the argument at the card-players’ table had turned into a brawl. One of the players was palming

cards. After some verbal reproaches, the players turned to their fists, and when their fists no longer seemed apropos as a weapon, they picked up their glasses, which are made extraordinarily heavy by local industry. One glass, unfortunately, slipped from a player’s hand. Instead of landing on the card sharper’s head, it hit that of the hundred-and-fifty-year-old doctor, smashing it; and this happened just as the doctor was raising a glass of ale to his mouth. Red blood stained the floor and the table sans tablecloth. Such a possibility had never occurred to the silver-haired doctor, nor had he ever in his life sought an antitoxin against any such thing.

After the arrival of the examining physician and the policeman (whom the barkeep had called immediately), we were questioned. Then we paid the unfortunate doctor’s tab. It came to a total of twenty dollars.⁹ By the time we left for home, the snow had ceased falling.

⁹ As a rough estimate based on inflation, \$20 in 1912 dollars would be worth \$540-600 in 2023.

José ZAHONERO

THE DEAD WOMAN

*Translation by Álvaro Piñero González and introductory note by
Mariano Martín Rodríguez*

The legend is a genre of fiction that intends to present an event from the distant past as if it were historical, although it is usually the invention of an unknown author transmitted by oral tradition or, more frequently, the invention of some writer who concocts a story in order to pass it off as history. The most famous example of the latter is the legend of King Arthur, which was almost entirely invented by Geoffrey of Monmouth in his *Historia Regum Britanniae* (*The History of the Kings of Britain*), while oral tradition seems to be in the origin of other legendary materials such as that of ancient Troy or the Nibelungs. In both cases, legends can be classified into two main groups: on the one hand, we have those lacking supernatural elements and, on the other, those in which phenomena contrary to the laws of nature do occur, such as miracles or working magic spells, or in which imaginary beings appear, such as dragons or giants. This second class of legends is what we might call 'legendary fantasies,' and versions of them abound in the European literatures of the 19th century, when the revaluation of the marvellous and the traditional folklore inspired numerous writers. Some instances are widely known, such as the Arthurian poetry by Alfred Tennyson

(1809-1892) in Victorian England, or the revival of the Nibelung legends by Richard Wagner (1813-1883) and others in German-speaking countries. However, the rewriting of ancient pagan legends, in narrative or dramatic form, took place almost everywhere in Europe. For example, José Zorrilla (1817-1893) and Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), two of the greatest Spanish Romantic writers, are best known for their legendary tales in verse and prose, respectively. Many of their legends are legendary fantasies, as they usually narrate supernatural events, usually miracles having happened in different cities of Christian Spain.

Other Spanish authors of legends set them in ancient, even prehistoric times. In this latter case, they belong to speculative fiction since they rely on archaeology to provide a plausible scientific basis for their imagined events. One of the best-known prehistoric legends from Spain is "La deixa del geni grec" (*The Legacy of Greek Genius*, 1902), which is a poem in verse written in Catalan by the Balearic writer Miquel Costa i Llobera (1854-1922) about a supposed shipwreck of the young Homer in Mallorca and his tragic love affair with Nuredduna, a local priestess. This legend is an invention of the author and lacks any supernatural elements,

unlike another legend also set in prehistoric, or rather protohistoric times, near the current town of Segovia, in central Spain. This legend, which is usually presented as stemming from a local popular tradition, tells about the origin of a couple of mountains in the Guadarrama range. These mountains look from afar like a lying or dead woman. The causes of her death and transformation into a mountain are explained by the local legend in different ways, depending on the authors' invention. The most important literary version of this legend is probably the one written in Spanish by José Zahonero (1853-1931)¹ and titled "La mujer muerta" (The Dead Woman). It was first published in his collection of short stories *Cuentecillos al aire* (Little Tales in the Air, 1898) and finally in *Manojito de cuentos* (Little Bunch of Tales).²

"The Dead Woman" is a "leyenda dramática original" (original dramatic legend), according to its subtitle. Indeed, it uses a mixed kind of writing, half narrative and half dramatic. It is written in prose, showing the particular and beautiful ornate style typical of the literature

in the turn of the 20th century. Regarding its mode of fiction, it combines archaeological speculation and legendary fantasy. The archaeological predominates in the description of the pastoral life of the Arevaci, a pre-Roman people who lived in the central region of the Iberian Peninsula. Their calm and peaceful life does not suit Jermundo, the son of Paumieras, the leading patriarch of the tribe. The bellicose young man warns them about the danger that other tribes might attack them, but his only goal is to further his ambition to become a war chief among his people. However, his sister Eugadina opposes his warring policy and convinces the tribe not to believe in those external threats. Jermundo then decides to get rid of her in such a way that foreign attackers would be blamed, but the gods change both of them into geological features. This is how the symbolic dimension of the conflict between the (male) desire for war and the (female) desire for peace is poetically rendered, endowing the local legend with universal value.

¹ Zahonero became famous in his time for his naturalistic and anti-clerical novels, such as *El señor obispo* (The Lord Bishop, 1915). However, his short stories are also getting some deserved fame nowadays. One of them, which was published fragmentarily under the title of "El doctor Hormiguillo" (Dr. Little Ant) in 1890-1891, and fully under the title of "El doctor Menudillo" (Dr. Tiny) in 1914, is probably the first science fiction story whose main character is a shrinking man.

² The English translation that follows is based on this edition: José de Calasanz Zahonero de Robles, "La mujer muerta", *Manojitos de cuentos*, Madrid, Voluntad, 1928, pp. 75-84.

THE DEAD WOMAN

(Original dramatic legend)

I

CHARACTERS

Paumieras, old patriarch of an Arevaci tribe of nomad shepherds, master of the house in Maple Valley. He is bowed and slimmed, like an aged holm oak. His head is square, his brow bony. He has a thick, white, curly mane, and long beard. His eyes shimmer, like fireflies in dark bushes. He dons a cloak of bear hide over his already rawboned back. He looks grim and severe. His voice, though soft, is commanding.

Jermundo, his son, looks tough like an oak: a straight and smooth trunk. He too has a square head. His mane and beard are red, and his eyes are fierce. He walks resolutely. When he moves his sturdy and straight body, the muscles show like the hardened pieces of a steel armour. He leaps like a buck and is brave and spirited like a lion, strong like a bull. He rules his servants through violence and breaks the untamed cattle in.

Eugadina, his sister, who came on the arms of a servant, together with Paumieras and Jermundo from the western mountains, is fair and fresh like the verbena hidden by Bermuda grass and showered by dew. She is tall and her head moves in a gracious and delicate manner when she swings her beautiful neck, flexible like a swan's. Her abundant mane of fine golden hair falls gently on her soft shoulders and smooth back. She wears a white gown on her virginal torso, clung to her short waist and covering her abdomen and half of her round

snow-white thighs, which file down to make tiny feet as beautiful as her hands. Eugadina's gaze varies from still and vague to demure and fearful, under the silky eyelids. Her eyes are blue as the sky. Her brow is flat and her nose is straight, with thin nostrils that flare with joy when breathing in the delightful scents of the valley. Her mouth is carmine, moist, and fresh. When all others sleep, Eugadina wakes, dreams or sings. She is a prophetess: she reads into what is to come.

The scene takes place in old Maple Valley, on the prairies that today are a huge mountain annexed to the gigantic links of the Carpetovetonic mountain chain, in the time some wizards named 'Golden Age' and some sages 'Times of Fable:' back then man took the staff during peace and the maze and the sword during war.

II

First scene: Paumieras and Jermundo

Paumieras sleeps on the soft grass, his head resting on his right arm, which is perched on a rock. Jermundo returns from hunting. He carries a snow leopard; his hands and chest are splashed with blood. He bites a sour but juicy apple from a wild apple tree to refresh his mouth and he throws it far from him as he approaches Paumieras. His reddish hair is all dishevelled and his eyes shine fiercely. His eyebrows are furrowed and his face looks dreadful. He stares

for a moment at his father and then, touching his shoulder with the hand, says:

JERMUNDO

'Father, wake up. There are men of war on the other side of the hill. I heard the horns and bugles and neighing of their horses. I have seen men of war, seen them like you see a thousand ants shine on the grass. Thus, I have seen their armours shine in the dark of the forest.'

PAUMIERAS

'Let me sleep. Those men of war shall follow the other direction towards the meadows far down.'

JERMUNDO

'Do not sleep! Believe they may come, believe they will make of me, your son, a slave, they will curb my rage by gagging my hard canines, they will flail my back with gnarled and dry cords, and I will have to live debased like a lassoed beast.'

PAUMIERAS

'Lad, respect my slumber. I will know how to defend myself.'

JERMUNDO

'Are you not stirred by this? Well then: think of your daughter, our white Eugadina, supple like a reed, tender like a shy violet, like a leveret. They will make her captive and will use her to satisfy their brutal desire, until they are glutted. She will no longer be our Eugadina, who charms our ears with her sweet voice, who tells us of the gods, nor will she lovingly flatter your old age. They will taint your blood with the blood of a hatred race, and in her insides, they will leave the seed from monsters.'

PAUMIERAS

(stands up tense and agitated)

'Eugadina, Eugadina! Where is my daughter? Jermundo, go wake up the boys on the hills. Send word to the youngsters by the mares and gather the cowboys. Bring together all the servants and arm them as if for a formidable battle. Let's march towards the countries where the sun shines and warms more. And if we cannot leave, we will resist till our death. Call for Eugadina, let us hide her.'

Eugadina comes with her head bent down on her breast, her pensive eyes fixed on the ground. She walks to her father and her brother and says harmoniously:

EUGADINA

'Oh, Jermundo, will your thirst for blood ever be quenched? Hunting beasts is not enough for you? My brother, do you want that our tribe, once nomadic and combatant, goes into war and that the old, the women and the children follow your furious lurch for plunder, fettering slaves, clear-cutting fields, and setting fire to villages?

I swear to you no peril threatens us. On all the land our eyes can encompass there is no single man of war. The shepherds are getting ready to shear, there are beautiful calves in the herds of cows, and the foals of the last birthing season run wildly. The Moon will shine in placid nights. Flowers will cover the meadows and benign stars will fill the sky. I tell you this on behalf of the gods.'

The servants, who have just arrived answering to the mustering calls of the horns, revel in the prophesising of peace and acclaim with joy the name of Eugadina, the prophetess. Paumieras smiles and lays his trembling hand on the head of her daughter and kisses her brow.

PAUMIERAS

'Let good fortune forever be your companion, harbinger of peace. I know well that, though men of war will come, you would know how to enchant them with your voice and enrapture them with the delightful scent that emanates from you. I would pay the levy and they would let us live in our valley. Get out of here, Jermundo. Do you really want to kindle our rage and have us thrown into a wandering existence ridden with rough combats of blood and fire?'

III

Night: Jermundo slithers through the thickets. His eyes are baleful, and his heart is poisoned. He follows his sister, the seer, who wanders the fields by moonlight, invoking for her inspiration the errant spirits that report to the prophetesses. Like the dishevelled Druidesses, she too loves solitude and silence.

JERMUNDO

'Oh, but what is your worth compared to the existence of a race? I want to carry our babies hanging from our fangs, like the lion with his cubs. I do not want them to be in the sheepfold like tethered lamb doomed to be slaughtered. Eugadina, because you rule around here our tribe has stagnated in the deep of the valley. It is forgetting its old history of war and plunder due to your ingratiating singing. I need to march through plains and deserts, dominate peoples, be like a hurricane that tramples everything with its impulse and speed. I need to be a commander; I do not want to be a shepherd. I want to be a conqueror, to turn the staff for the sword, and the sword for the sceptre. While you are alive, Eugadina, you will keep the men and servants of the tribe dormant and idle. If you die, I will soon have them

claim vengeance furiously. What is a deranged woman's worth compared to a man with thirst for riches and yearning to subdue the land.'

Jermundo walks towards Eugadina, tackles her violently and brings her down. If he could have seen his own face, he would have seen it more yellow than wax. An odd twitch shakes his muscles. He strangles Eugadina's neck with his hands, driving his knee on to the maiden's chest. At last, his victim proffers a weak moan and the final breath. Eugadina has been murdered.

Then, with that sinister and most atrocious laughter, which evidences the traces of envy through the sinister spasms in the offender's face, the fratricide starts digging on the ground and labours to open a pit in which to hide his sister. The dead Eugadina appears to him as a beauty full of a sombre majesty by the moonlight.

'Hide her, hide her!' The fratricide says to himself in the delirium of his frenzy. 'Tomorrow I will explain they have stolen her from us, and all the tribe will roar claiming for vengeance. We will forsake the calm prairie in search of the endless lands we will soak with blood. Soon the sounds of war, deep like bellowing and high-pitched like neighing, will please my ears.'

At last, the pit is finished. Jermundo lays there the corpse of his sister and covers it with soil until the ground is flat. Afterwards he flees terrified to hide away, but he then involuntarily turns back his head and loses all motion, full of horror. The ground begins to rise on the spot where Jermundo has buried Eugadina: it rises particularly along the figure of her corpse. Jermundo runs back to dig her out. He takes out the body, makes an even deeper pit and puts her body back in. Jermundo reattempts to flee, only to stop again a few steps away as he starts to notice that the ground is rising once more. Now the mound has the distinctive shape of

Eugadina's body. Jermundo feels fear from the gods, realising his crime will not go unnoticed. Before the break of dawn, the fratricide goes to stir up to revolt the people of the tribe, explaining that the men of war have cunningly taken Eugadina, to drive them into a vengeful chase.

It was then that that an admirable reaction of plutonic forces began to happen, raising the erect folds of the prairie, among dreadful subterranean noises, under the blinding and ominous glow of lightning, the ground shaking in continuous earthquake while howling winds blow ceaselessly. The valley kept becoming narrower and narrower, and the ground went up so as to form a jagged elevation. Upon its crest there could still be seen the outline of the dead woman. The cattle and the servants fled.

The old patriarch, maddened, found out the pit where she was buried and, hugging the earth, he cried himself till his last breath. The further away Jermundo runs not to see the outcome of his crime, the higher the hill rises... because the gods had turned the fratricide into a furious torrent and made him fall off the cliff of the mountain and run through the valley, without ever losing sight of the giant sculpture of "The Dead Woman", of Eugadina, symbol of peace, felled by ambitions and envy.

So, it is true what a poet said:

'There is no hidden crime in the world, even if the whole earth buries it.'

This is the dream or nightmare that inspires, seen from Segovia and clasped to the chains of the world, the huge mountain called 'The Dead Woman.'

Fantasías legendarias y épicas de la Europa latina ambientadas en la antigüedad

Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez

1. Fantasía legendaria y fantasía épica

La fantasía épica y la ficción histórica ambientada en civilizaciones temporal y/o geográficamente lejanas son dos clases de universos ficticios que han corrido paralelas, pero sin excluir intersecciones, desde que aparecieron en su configuración moderna en las décadas que siguieron a las guerras napoleónicas. Durante siglos, los escritores habían atribuido actos y mentalidades propias de la contemporaneidad medieval o barroca a los héroes de la Antigüedad pagana, fuera esta europea (Grecia y Roma clásicas y, en menor medida, los antiguos nórdicos, celtas y eslavos) o no (Persia, India y también Israel, si consideramos que su dios es étnico y se comporta a todos los efectos como una divinidad pagana). Con el Romanticismo y su búsqueda de lo pintoresco, del *color local*, se produjo un cambio de paradigma. Ya no se trataba de acercar al público del presente, como si los héroes homéricos fueran caballeros medievales o las mujeres de la Persia antigua fueran damas

de la corte del Rey Sol, unos personajes cuyo paganismo los hacía profundamente distintos en costumbres y mentalidad a la mayoría de los europeos, ya culturalmente cristianizados. Al contrario, los románticos y sus sucesores, antes de que el *presentismo* posmoderno hubiera plagado la ficción histórica de anacronismos flagrantes, se esforzaban al contrario por conferir a esos personajes paganos y a su ambiente todo el atractivo de lo exótico mediante la descripción detallada de aquello que difería de la modernidad industrial y de la mentalidad contemporánea. Por supuesto, no siempre se conseguía escapar a los intereses y prejuicios del día, tal y como sugieren las numerosas novelas apologéticas sobre los escasos cristianos perseguidos y martirizados en la Antigüedad. Sin embargo, incluso en esas novelas se distingue el esfuerzo por recrear una época y su diferente mentalidad de modo históricamente verosímil, con la ayuda también de extensas descripciones, entre eruditas y culturalistas, de lugares, objetos, indumentarias y otras realidades que la arqueología estaba

sacando a la luz desde el descubrimiento de Pompeya y sus vestigios de una vida cotidiana antes ignorada. A ello pronto se sumaron los descubrimientos sensacionales de la civilización faraónica y de la mesopotámica, con toda la nueva perspectiva más amplia que aportaron también a los estudios bíblicos desde un punto de vista arqueológico laico.

Todas estas nuevas tendencias en la presentación literaria de pasados remotos cristalizaron magistralmente en la muy influyente novela francesa de ambiente cartaginés *Salammô* [*Salambô*] (1862/1874), de Gustave Flaubert (1821-1880). En ella, una extrema erudición se pone al servicio de la recreación integral de un mundo tan distinto al cristiano y moderno que se podría leer como si fuera un mundo secundario fabuloso, como si fuera una civilización épico-fantástica, también por una onomástica tan extraña que parece inventada. Es precisamente la onomástica y toponimia inventadas lo que distingue lingüísticamente con mayor claridad la fantasía épica de la ficción histórica o mitológica, cuyos nombres proceden de la historia o del mito documentados. Esa onomástica inventada explota, al igual que la ficción histórico-arqueológica, el atractivo de lo exótico, pero lo hace con la diferencia fundamental de que los mundos ficticios épico-fantásticos son imaginarios, mientras que los histórico-arqueológicos no lo son, ya que se basan en la *recreación*, y no en la *subcreación* en sentido toltkienniano, de una civilización antigua (y pagana por *antigua*: toda presencia del cristianismo remite a una civilización que

ya es la europea moderna). Ahí podría residir, de hecho, la distinción esencial entre la ficción épico-fantástica y la histórico-arqueológica. En cambio, parece inexacta la noción común, incluso entre estudiosos bien informados, de que ambos géneros de ficción¹ se distinguirían por la presencia en el primero de elementos sobrenaturales, los cuales estarían ausentes de la segunda, entre otras cosas porque esta última se basaría en las ciencias arqueológicas e históricas, que excluyen la posibilidad de cualquier ruptura de las leyes de la naturaleza, tales como prodigios, magia y la intervención material de dioses y entes afines.

Esta distinción fundamental deja de serlo cuando miramos a la literatura escrita desde el surgimiento de ambos géneros de ficción en Europa, sobre todo con las novelas *The Last Days of Pompeii* [*Los últimos días de Pompeya*] (1834), de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), y *Évenor et Leucippe* [*Evenor y Leucipa*] (1856), de George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), respectivamente. La primera carece de elementos propiamente sobrenaturales, que sí existen en la segunda. Esta diferencia se mantiene en la mayoría de la ficción histórico-arqueológica y épico-fantástica posterior, pero abundan las excepciones que obligan, sea a considerar no esencial esa diferencia, sea a introducir nuevas categorías dentro de cada uno de esos géneros de ficción. Por una parte, tendríamos la fantasía épica sin elementos sobrenaturales, pero con civilizaciones íntegramente inventadas paganas y de aspecto antiguo, como la civilización barciallea subcreada por Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019). Por

¹ En el presente contexto, se entienden por «géneros de ficción» aquellos que han alcanzado hoy una consideración como grupos de textos de ficción que presentan unas características comunes sobre todo atendiendo a sus asuntos. Se distinguen, pues, de los «géneros discursivos», que son aquellos que vienen determinados por una serie de convenciones retóricas de orden formal y lingüístico. Así pues, la ficción histórica es un ente literario diferente de la ficción historiográfica (o *fictohistoria*), que es aquella que toma prestado su discurso, esto es, sus convenciones de presentación lingüística, de la historiografía documental y *científica*.

otra, tendríamos las ficciones ambientadas en la Antigüedad histórica documentada, pero que admiten lo sobrenatural como algo acontecido materialmente en el mundo pretérito real que pintan, como es el caso en las innumerables novelas inspiradas en los numerosos *Evangelios* escritos en la Antigüedad, entre las cuales no merece el olvido en que está sumida la castellana de Mariano Tomás (1890-1957) que lleva el título de *La florista del Tiberiades* (1926) y que fue traducida a varias lenguas. Y si no deseamos chocar la fe de quienes necesitan milagros para fundar sus creencias en el escándalo de la razón y no en el amor puro de su Dios, podemos recordar cuentos del francés Jean Richepin (Auguste-Jules Richepin, 1849-1926) como «Le monstre» [El monstruo], incluido en su colección *Contes de la décadence romaine* [Cuentos de la decadencia romana] (1898). El *monstruo* del título es un ser imposible en la naturaleza que participa en los juegos gladiatorios romanos en un cuento cruel exento de cualquier elemento religioso.

Se podrían aducir muchos otros ejemplos de presencia de lo sobrenatural en la ficción histórico-arqueológica, igual que en la histórica en general, especialmente en la que se ofrece como reescritura de una presunta tradición oral sobre un suceso ocurrido en una época pretérita y que explicaría un proceso histórico o la existencia actual de un objeto, imagen pintada o esculpida o edificio legado por un pasado imaginado, más que investigado. Esa clase de tradiciones orales de carácter supuestamente histórico y no mítico, al ocurrir en un tiempo histórico determinado y entre seres humanos y no en un tiempo fuera del tiempo protagonizado por dioses, es lo que se suele denominar «leyenda», cuyo cultivo literario culto, en prosa o en verso, fue muy popular en Europa a lo largo del siglo XIX y principios del XX, tal y como indican la

popularidad de las leyendas de José Zorrilla (1817-1893) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Numerosas leyendas admiten lo sobrenatural, como es lógico si pensamos que la mentalidad popular suele creer tanto en milagros como en hechizos, hasta la misma actualidad, cuando muchos siguen temiendo el mal de ojo o esperando que imágenes corpóreas de la Virgen María operen milagros en Fátima o Lourdes. Por eso, y pese a la existencia de leyendas históricas que prescinden de lo sobrenatural (por ejemplo, la de la violación de Florinda por el rey visigodo don Rodrigo), tal vez podría emplearse el término de «fantasía legendaria» para designar aquellas ficciones histórico-arqueológicas que no excluyen tampoco lo sobrenatural, de carácter religioso o no. Estas fantasías legendarias están bastante próximas a veces a la fantasía épica y, de hecho, no faltan aquellas que añaden a lo sobrenatural determinados otros detalles que las acercan también a lo que entendemos aquí por fantasía épica o alta fantasía (*high fantasy*), esto es, la que se articula en torno a civilizaciones antiguas y paganas inventadas, frente a la fantasía en que las invenciones fantásticas y fabulosas de los autores se enmarcan en civilizaciones existentes (por ejemplo, la céltica o la germánica nórdica, hoy tan populares).

Entre aquellas fantasías legendarias del género histórico-arqueológico que presentan rasgos que las ligan de alguna manera a la fantasía épica en una época muy anterior a la confusión más o menos voluntaria de géneros de ficción que caracteriza nuestra persistente posmodernidad literaria, varias están escritas en verso y se inscriben formalmente en el género discursivo de la epopeya, en su variedad frecuente desde el Romanticismo de la *petite épopée* o miniepopéya. Entre ellas figuran traducidas abajo al castellano y dispuestas por orden cronológico de publicación seis, una por

lengua románica principal de cada gran grupo dialectal correspondiente, no solo para ilustrar su propia modalidad de fantasía legendaria desde el punto de vista de sus intersecciones con la fantasía épica, sino también para sugerir su gran variedad dentro de su género, que anuncia la situación actual en la ficción especulativa fabulosa, que es aquella en la que lo sobrenatural es un hecho admisible y admitido, frente a la extrañeza que suscita lo preternatural en la ficción fantástica en sentido estricto. Tal vez lo actual no sea tan nuevo como el *presentismo* nos hace creer, aunque no por ello hemos de caer en el extremo contrario de afirmar que no hay nada nuevo bajo el sol. Si bien la fantasía legendaria no solo sigue existiendo, sino que prospera hoy como nunca lo ha hecho antes, ya no se suele escribir en verso, ni tampoco con el cuidado y el oficio retóricos con que se hacía en el pasado, por ejemplo, en los poemas que figuran a continuación traducidos al castellano en una prosa desgraciadamente incapaz de transmitir siquiera en mínima parte la belleza de su lenguaje, pero estrictamente fiel a su contenido, para que no se pierda al menos su contenido, su dimensión de historia ficticia, de leyenda fabulosa de una Antigüedad soñada, objeto a la vez de recreación e invención.

2. Del documento arqueológico a la leyenda divina

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) gozó en su vida y mantuvo tras su muerte la consideración de maestro de una de las grandes corrientes poéticas europeas del siglo XIX y principios del XX, la parnasiana. Esta se caracteriza, entre otras cosas, por el ideal de perfección retórica mediante un control absoluto de la lengua, que ha de ser elevada

e impecable, así como de la métrica y de los moldes formales heredados como propios de la gran literatura occidental. Ese control se extiende a la voz poética, que adopta un tono objetivo y distanciado, del que queda excluida la expresión subjetiva y egocéntrica del yo, a la que se prefiere la pura descripción de realidades plásticas dotadas de belleza y armonía indudables, sin concesiones a lo feo o a lo vulgar, aspectos a los que el Romanticismo había abierto la puerta y que acabarían monopolizando la estética del siglo XX para acá, a través de los diversos experimentalismos formales que se han ido sucediendo en el arte y la literatura. Desde este punto de vista, el parnasianismo, como el *art pompier*, obedecería a una estética *clásica* luego preterida. Sin embargo, no se trata de un arte reaccionario, pues lo que tiene de tradicional en su forma, lo tiene de innovador en sus asuntos, ya que se interesa sobre todo por culturas y períodos lejanos de la fea contemporaneidad, pero no para explotar simplemente lo exótico como fuente de sensaciones turísticas, sino más bien para ampliar la cultura occidental mediante su apertura a los mitos y leyendas de otras, que el parnasianismo europeiza en la forma, al tiempo que se esfuerza por mantener la fidelidad en el fondo, recurriendo para ello a las ciencias humanas positivas. El mismo Leconte de Lisle así lo hizo, por ejemplo, al trasvasar a perfecta poesía francesa en «La génèse polynésienne» [*El Génesis polinesio*] (1857), poema recogido en *Poèmes barbares* [Poemas bárbaros] (1872/1878), una cosmogonía de tradición oral transcrita por un viajero a partir de la recitación de un sacerdote de una isla de aquella región del Pacífico. Otras veces se inspiró en trabajos de erudición reciente, por ejemplo, en las traducciones de estelas y otros documentos faraónicos encontrados en Egipto. Es el caso

de «Néferou-Ra» [*Neferu-Ra*]² (1861), importante poema que incluyó en el volumen de *Poésies barbares* [Poesías bárbaras] (1862), luego titulado *Poèmes barbares* (1872/1878).

El vizconde egiptólogo Emmanuel de Rougé (1811-1872) había traducido en 1858 una inscripción, inventada por sacerdotes muy posteriores a los hechos, que narra el viaje de una encarnación estatuaria del dios sanador Jonsu a Siria para expulsar los malos espíritus de la hermana de Neferu-Ra, esposa de Ramsés II. Como no podía ser menos, así lo hizo. En su versión poética, Leconte de Lisle no fue tan fiel a sus fuentes como solía. Neferu-Ra pasa a ser una joven de la corte del faraón, probablemente una hija suya. Su enfermedad se manifiesta en un sueño que le consume la vida, un sueño que el poeta se abstiene de calificar de demoníaco o de divino. La imagen habitada por Jonsu visita a la joven en su lecho de dolor y la libera de su sufrimiento, aunque de manera más acorde con el pesimismo de Leconte de Lisle, también frecuente entre otros parnasianos, que con la optimista exaltación del poder divino que manifiesta la estela egipcia, en la que la relación del milagro sirve a un propósito de propaganda religiosa. Por otra parte, el poema resulta más idealista que su fuente, pues sugiere una divinización de la princesa, una divinización ambigua al estar ligada al olvido. Esta perspectiva obedece a una concepción que parece escasamente egipcia de la existencia en este o en el otro mundo, a juzgar por la obsesión por lo material en ambas vidas que denotan los amplios vestigios de la civilización faraónica. Leconte de Lisle fue ahí tal vez más romántico que propiamente parnasiano, tal y como indica el hecho de que la voz poética rompa el curso objetivo de la narración al dirigirse mediante sendos apóstrofes a la princesa y al faraón. En

cambio, corresponde a la erudita suntuosidad parnasiana la descripción del propio dios en efigie animada, de la barca que surca el Nilo hasta el palacio o de los monumentos que se recortan contra la nítida atmósfera del desierto. Todo ello se supedita, no obstante, a una visión de la divinidad como un ser personal que, pese a su pétreo hieratismo, interviene por propia iniciativa para resolver la crisis de tristeza que atraviesa el pueblo que lo adora, sin que sean necesarios aparentemente los ritos que animan, determinan o enmarcan los actos divinos en relación con los hombres de acuerdo con las creencias paganas tanto en el propio Egipto como en Roma o en la India. Desde este punto de vista, el dios Jonsu tiende a separarse de su contexto religioso y a semejarse más bien a los dioses que interactúan con los humanos de forma libre en la fantasía épica, por ejemplo, en el poema toscano, también de estética parnasiana, de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) titulado en su versión definitiva «Il sangue delle vergini» [*La sangre de las vírgenes*] (*Intermezzo* [*Intermezzo*], 1894), que cuenta otra intervención de un dios nacional en una crisis colectiva, también con un final pesimista. Leconte de Lisle no llegó a inventar una civilización como lo hizo D'Annunzio, pero la libertad con que transformó su fuente sugiere que la fantasía legendaria puede dejar bastante margen a la invención. Esa libertad también puede observarse en algún tratamiento de leyendas hagiográficas cristianas sobre santos enfrentados a autoridades paganas o tenidas por tales. Incluso ahí penetra a veces algo de la imaginación que se diría épico-fantástica.

² La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Leconte de Lisle, «Néferou-Ra», *Poèmes barbares*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985, pp. 57-59.

3. ¿Santos o magos?

El parnasianismo convivió durante décadas con un (neo)romanticismo persistente que seguía los pasos de la narrativa épica y legendaria que habían consagrado poetas leyendistas como José Zorrilla y Victor Hugo (1802-1885), gracias a lo torrencial de su inspiración y a la facundia de sus versos, que realzaban la fuerza de unas historias contadas con suma habilidad y agradable estilo cuidado, pero sin las dificultades del vocabulario y los conceptos eruditos de los parnasianos. Estos poetas encontraron equivalentes en otras lenguas románicas, tales como Vasile Alecsandri (1821-1890) en rumano y Giacun Hasper Muoth (1844-1906) en romanche surselvano. Este último sufrió una gran influencia de los autores alemanes de baladas, como es natural en un pequeño pueblo que se encontraba expuesto a la germanización y cuyos principales referentes culturales procedían de la esfera alemana. Sin embargo, esto no rebaja la pertinencia de su comparación con aquellos grandes poetas narrativos latineuropeos, pues sus miniepopéyas, a diferencia de las parnasianas, cuyo origen es francés, no hacen sino adaptar a sus literaturas la forma de la balada narrativa romántica alemana, a la que añadieron la mayor flexibilidad (o facilidad) retórica propiciada por la menor rigidez estructural de las lenguas románicas. La obra poética de Muoth es un buen ejemplo de ello, al menos en su balada legendaria «Il tiran Victor» [*Victor, el tirano*]³, que vio la luz en 1887. La riqueza de sus recursos retóricos y de su vocabulario, lo movido de su ritmo, la variedad de registros de estilo y la propia habilidad de la narración lo hacen destacar como obra literaria más allá de su región, aunque su asunto sea local, como lo

era a menudo el de otras leyendas nacionales de poetas de reputación europea indudable como lo eran, en su tiempo y todavía hoy, Zorrilla y Alecsandri.

El asunto elegido por Muoth guarda una relación simbólica con una de las guerras culturales más acerbadas de su siglo, que libraban los liberales partidarios de la reducción del poder clerical y de la mentalidad religiosa y los conservadores que defendían la fe cristiana de los mayores y el papel público de la Iglesia. En la Surselva católica de Muoth, estos últimos constituían la corriente dominante. Sin ser él mismo un clérigo, leyendas como «Il tiran Victor» defienden en apariencia instituciones como los monasterios, a veces amenazadas por los liberales laicistas. En su misma Suiza, ambos bandos se habían enfrentado pocos años antes en la guerra civil del *Sonderbund* en 1847. Por eso no ha de extrañar que el mismo conflicto lo traspusiera de forma abusiva al período de la Recia Curiense de los siglos VII y VIII de nuestra era, cuando la lejanía y la descomposición del reino franco merovingio al que pertenecía nominalmente la región permitieron que conservara su cultura y sus estructuras de gobierno bajorromanas como si fuera un Estado independiente bajo la dinastía de los Victoridas, así llamados por ser Víctor un nombre común entre los dirigentes del país en aquella época. Allí vivieron en la primera mitad del siglo VIII los santos Sigisberto y Plácido, fundadores del monasterio de Desertina (hoy Mustér en romanche y Disentis en alemán), aún existente. Muoth dedicó a ambos sendas baladas. La dedicada al ermitaño Sigisberto, titulada «Igl eremit s. Sigisbert» [*San Sigisberto, el ermitaño*] (1885), tiene un carácter más bien bucólico, mientras que destaca por su carácter trágico y su fantasía la

³ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Giacun Hasper Muoth, «Il tirann Victor», *Poesias 1, Ovras originalas messas ensemen da Leo Tuor, Cuera, Octopus, 1997.*

dedicada a Plácido, que fue mandado asesinar por el *praeses* o gobernador Víctor. La leyenda medieval del santo, que no es anterior al siglo XII, narra su martirio por decapitación, tras lo cual el tronco cogió la cabeza y la llevó hasta el nuevo monasterio. Muoth recoge este suceso sobrenatural en su balada, que polemiza con su tiempo al presentar al «tirano» Víctor como un gobernante anticlerical que se opone a que se inviertan los bienes de la familia y el Estado en la construcción de iglesias y monasterios, prefiriendo gastárselos en los placeres terrenales de la cama y la mesa e, implícitamente, en asentar su poderío mediante la construcción de castillos. Tras el triunfo flagrante del santo decapitado y, con todo, moviente, Víctor y los suyos escapan de la vista del lugar donde se ha producido el prodigio, pero su muerte violenta en medio de una tormenta acredita la victoria del santo y, en consecuencia, del clero sobre el dirigente laico, que Muoth presenta ahistóricamente como un pagano, como si al mantenimiento del orden político romano hubiera correspondido el mantenimiento de la antigua religión. Esta se había mantenido probablemente entre el pueblo, pero no entre los dirigentes. Esta elección hecha por Muoth hace que el poema se pueda considerar un ejemplo de ficción histórico-arqueológica semejante a las numerosas historias decimonónicas de los humildes mártires cristianos mandados ejecutar por los gobernantes romanos. «El tiran Víctor» sigue un esquema semejante al de esas historias, pero introduce algunas innovaciones interesantes.

Pese a parecer un poema de apología clerical, se impone reconocer que la divinidad cristiana brilla por su ausencia en este poema de Muoth. Plácido parece más bien un taumaturgo o, al menos, es así como es visto por Víctor y sus gentes, para quienes el mártir es una especie de mago o brujo, no un santo

milagroso. De hecho, la ausencia de alusiones a una intervención divina directa o indirecta (por ejemplo, a través de un ángel, la Virgen o algún santo) en el milagro mismo sugiere que el poder de Plácido es propio y es a él personalmente, y no a Dios, a quien se rinde Víctor al reconocer el error de haber atacado a un taumaturgo tan poderoso. No es el santo, sino el brujo el que gana, al menos desde la perspectiva del tirano. Esta perspectiva es precisamente la que adopta principalmente la narración, tal y como indica el mismo título, que designa al verdadero héroe del poema, que es el «tirano» y no el santo. Así pues, la narrativa se hace desde el punto de vista de los *paganos*, incluso en lo que a la localización se refiere, pues toda la acción se observa desde la perspectiva de su castillo. El terror y la inquietud que sienten sus gentes ante el milagro se parecen a los sentimientos que provocan los hechizos mágicos de los brujos de la fantasía épica, tormenta incluida. Sin duda no era la intención de Muoth que su balada pudiera leerse de esta manera, pero se sabe que la ficción lleva a los escritores a veces por caminos diferentes de los previstos. Igual que hoy, si no somos creyentes, quizá nos parezcan mejor invertidos los bienes por Víctor que por Plácido, tal vez nos parezca este último también un mago más que un santo. Al fin y al cabo, el propio Jesús de Nazaret pudo parecerlo en su época y circunstancias. En cualquier caso, en esta fantasía legendaria de Muoth abunda una atmósfera que no desentonaría en un relato épico-fantástico. Tampoco lo harían los personajes y los nombres de los bárbaros que protagonizan otra leyenda de origen religioso que también adopta el punto de vista de los *malvados*.

4. Bárbaros imaginarios entre la historia y la fantasía

En el libro sagrado del islam hay una misteriosa alusión a un héroe llamado el Bicornes que habría construido una barrera para impedir que pudieran entrar en el país que visita y saquearlo unos atacantes designados mediante el sintagma bíblico de Gog y Magog. Este Gog y Magog, según la tradición, serían unas tribus del norte especialmente salvajes, casi fuera de la humanidad corriente, mientras que el misterioso bicornes se solía identificar con el rey Alejandro de Macedonia, el cual aparece representado en algunas monedas con los cuernos de carnero de Zeus-Amón, por tener la consideración de hijo de ese último dios egipcio. Según la leyenda fabulosa de Alejandro, este habría levantado una muralla en el Cáucaso para cortar el paso a los bárbaros de más al norte. Esta leyenda de Alejandro frente a Gog y Magog es común al mundo judío, cristiano e islámico, y presenta diversas variantes, sobre todo en lo referido a la identidad de Gog y Magog como escitas, vikingos, mongoles o cualquier otra población considerada bárbara que amenazara los asentamientos agrícolas del sur, sin que faltaran tampoco su representación como monstruos anunciadores o causantes de catástrofes apocalípticas. Modernamente, esta leyenda bastante popular en el Medioevo no ha tenido apenas cultivo literario, pero existe al menos una excepción muy destacable.

Giovanni Pascoli (1855-1912) publicó en 1895 un poema narrativo en toscano con el título de «Gog e Magog» [*Gog y Magog*]⁴, que luego recogió en *Poemi conviviali* [Poemas conviviales] (1904). Como los demás poemas de esta colección, el estilo de «Gog e Magog» es el característico del autor en esa colección

de poemas escritos como estampas de la vida real o legendaria de la Antigüedad grecolatina. Pascoli adopta en ellos una visión intrahistórica del mundo. Su intento, generalmente logrado, es el de expresar la verdad íntima de una época haciendo hincapié en la expresión verosímil de emociones y comportamientos al modo realista, insistiendo más en lo privado que en lo público. Frente al objetivismo exterior del parnasianismo, Pascoli introduce la subjetividad en sus escenas históricas, sin renunciar por ello al grado de exigencia retórica de aquella escuela, ni tampoco a su recurso a una sólida erudición para fundar sus recreaciones históricas. Muy al contrario, el lenguaje poético toscano de Pascoli es extremadamente difícil debido a su registro elevado y a menudo arcaizante, propio de un conocedor profundo de la obra y el lenguaje de Dante Alighieri. Desde este punto de vista, la difícil perfección de su estilo es muy superior a la de la mayoría de los parnasianos, que rara vez tuvieron la extraordinaria formación filológica de Pascoli. No hay que olvidar a este respecto que el autor de *Poemi conviviali* también dominaba como nadie el latín y su literatura, hasta el punto de que sus propios poemas latinos, consistentes sobre todo en escenas históricas de la antigüedad semejantes a las de aquel libro toscano, tienen la reputación de poder compararse sin desventaja con los de los mayores poetas de la antigua Roma. No por eso eran juegos de filólogo, pues en ellos se observa también su interés moderno por conseguir la impresión de estar reflejando fielmente tanto la realidad cultural más profunda como la psicología de las personas de aquella época lejana, sin excluir a aquellas de las clases subalternas que las obras clásicas supervivientes solían pasar por alto. De hecho, parece que los héroes eran, para Pascoli, sobre todo los

⁴ La traducción castellana, hecha en colaboración con Manuel Esteban Santos, se basa en la edición siguiente: Giovanni Pascoli, «Gog e Magog», *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 311-326.

sufrientes y perdedores, esclavos, madres sacrificadas, etc. Incluso los más salvajes, Gog y Magog, merecen comprensión en su obra.

«Gog e Magog» es, de hecho, la denominación colectiva (y de ahí que concuerde con el verbo en singular) de unas tribus bárbaras descritas como masas de seres de apariencia y costumbres monstruosas, entre los cuales figuran enanos y gigantes. Todos ellos están dispuestos a arrasar y consumir como si fueran pan las tierras y las gentes civilizadas de más allá de la barrera levantada por el Bicornes. Pascoli adopta el punto de vista de esos bárbaros. Subraya desde el principio su sufrimiento de nómadas errantes por llanuras pedregosas expuestas a la intemperie de un clima frío, amenazados por el hambre y las fieras, y que llegan desesperados a matar su ganado por la aparente falta de acceso a mejores lugares, ya que se sucedían las generaciones y el Bicornes parecía seguir custodiando la puerta que les cerraba el paso, a juzgar por el ruido terrorífico de sus armas que retumbaba en las alturas de aquella puerta. Incluso les falta la esperanza de que el Bicornes acabe por fallecer, pues creen que sus breves ausencias, señaladas por el silencio de la puerta, eran para ir tomando sorbos de la fuente de la inmortalidad, según otra leyenda alejandrina que Pascoli utiliza para realzar lo desesperado de las expectativas de los bárbaros de escapar a su amplia y desolada prisión natural. Tan solo el ingenio y la osadía de uno de los enanos les permite enterarse del verdadero origen del ruido que los había detenido aterrorizados antes unas puertas que por fin podrán franquear, para espanto del mundo pacífico al que solo defendía un equívoco. Qué sera de los bárbaros y de sus víctimas es algo que se deja a la imaginación de los lectores, pero se intuye que, vista la índole de aquellos, se tratará de una oleada apocalíptica semejante a las que imponen los agentes del mal,

por ejemplo, los orcos obedientes a brujos de la fantasía épica tolkieniana. No en vano conviven en Gog y Magog seres imposibles en la realidad, pero frecuentes en aquel género de ficción como son los enanos y los gigantes, y pueblos históricos como los mongoles, cuya reputación común en Europa era la de ser eminentemente destructivos, mientras que otros nombres de tribus del poema son puramente inventados y presentan sonoridades que también parecen propias de la fantasía épica. El poema se puede calificar entonces de fantasía legendaria, por basarse en leyendas sobre alguien tan real como Alejandro Magno, pero es grande su cercanía a los procedimientos épico-fantásticos, hasta el punto de los límites entre uno y otro género de ficción parecen perder aquí gran parte de su pertinencia. Por encima de las clasificaciones, el poema de Pascoli destaca no solo por su valor como muestra de escritura épica asombrosa desde el punto de vista retórico y lingüístico, sino también por su calidad humana y ejemplo moral, al esquivar magistralmente tanto la tentación de romantizar el mal como la de considerarlo un absoluto opuesto al bien, como en tanta fantasía épica maniquea que tanto abunda en las numerosas sagas épico-fantásticas *pop* sobre luchas entre personajes sobrenaturalmente buenos contra otros sobrenaturalmente malos. En «Gog y Magog», el rechazo del maniqueísmo ético parece ser voluntario, en vez de serlo involuntario como en la leyenda hagiográfica (género maniqueo por excelencia) de Muoth. En alguna otra fantasía legendaria, el maniqueísmo se supera mediante una intervención divina semejante a la narrada en «Neferu-Ra», aunque bastante más optimista que en aquel poema fúnebre de Leconte de Lisle.

5. Fantasía soteriológica y nueva mitografía

En el siglo XIX, la exaltación romántica del *genio* y el uso político de los autores clásicos de cada lengua y país como motivos de orgullo y construcción nacionales en la era de las nacionalidades, en un momento en que la narración audiovisual aún no había sustituido a la literatura como vehículo principal de satisfacción de la necesidad humana de ficción, favoreció no solo la confección de historias de la literatura y de estudios sobre las obras maestras del pasado, con un creciente rigor filológico compatible con un sumo e indiscreto interés por la vida de sus autores. También propició las recreaciones literarias de esas vidas o de episodios atrayentes de ellas en forma de ficciones históricas. Algunas de ellas rayaban en lo arqueológico, al menos cuando se trataba de autores de la Antigüedad. Por ejemplo, pueden recordarse varios poemas parnasianos cuyos héroes son escritores situados brillantemente en su contexto arqueológico altamente literaturizado, por ejemplo, la curiosa y espléndida reconstrucción rumana de la recitación ante el faraón por Pentaur del famoso poema épico-histórico a él atribuido en «Ospățul lui Pentaur» [El banquete de Pentaur] (1886; recogido en *Excelsior* [Excelsior], 1895), de Alexandru Macedonski (1854-1920), o los poemas en castellano dedicados a escritores antiguos en *El jardín de los poetas* (1899), de Manuel Reina (1856-1905). Estas versiones literarias de episodios biográficos reales o legendarios, y a veces inventados, suelen atenerse a la verosimilitud realista, pero no faltan tampoco aquellas en que el genio no es el fruto de un don divino de

carácter simbólico (por ejemplo, el tópico de la inspiración por la musa), sino de la directa intervención divina, de modo que la leyenda literaria se torna fantasía. Así ocurre, por ejemplo, en otro de los *Poemi conviviali* de Pascoli, titulado «Il cieco di Chio» [El ciego de Quíos] (1897), en el que la ceguera es el precio a pagar por el genio, precio impuesto por una diosa que se aparece a Homero. El año anterior, en 1896, Iuliu Cezar Săvescu (1866-1903) había publicado una fantasía legendaria en rumano similar en su género titulada «Cântarea lui Walmiki» [*El canto de Valmiki*]⁵, quizá no tan bien escrita como la de Pascoli desde el punto de vista de su estilo y rigor histórico y filológico, pero no por ello menos interesante gracias a su carácter conmovedor y emotivo, más romántico (o simbolista) que parnasiano, sin olvidar su dimensión ética y su originalidad como neomito.

A diferencia de Leconte de Lisle, que había seguido en sus grandes líneas, la leyenda hindú de Valmiki y el hormiguero en «La mort de Valmiki» [La muerte de Valmiki] (1879), que forma parte de la edición de 1881 de sus *Poèmes antiques* [Poemas antiguos], Săvescu inventa una leyenda nueva que toma algunos aspectos de la tradición religiosa de la India, tales como la etapa ascética de la vida de Valmiki y el poder creador del dios Krishna, pero que prescinde de cualquier otro color local, hasta el punto de que el paisaje lacustre rodeado de bosques en el que vive el asceta Valmiki combina flora mediterránea con otra más propia de la India, con sus lotos y pavos reales. Săvescu tal vez era consciente de tal ecléctica incongruencia, pues evita presentar la escena de manera objetiva, al erudito modo parnasiano, prefiriendo hacerlo como si fuera un sueño de la voz poética, con

⁵ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Iuliu Cezar Săvescu, «Cântarea lui Walmiki», *Scrieri*, ediție îngrijită și bibliografie de Ion Popescu Sireteanu, prefață de Ion Popescu Sireteanu și Lucian Chișu, București, Minerva, 1984, pp. 75-78.

lo que evita a su vez posibles reproches por su infidelidad al mito patrimonial hindú. Asimismo, esa breve introducción subjetiva determina la atmósfera del propio poema, en el que la aventura interna, emocional, adquiere el principal protagonismo. Valmiki se dirige primero a los dioses con un bello discurso para pedirles la paz suprema del sepulcro. Krishna se le aparece entonces y entiende que falta al poeta lo que los dioses han concedido incluso a los seres más ínfimos, la compañía de otros seres de su especie. El dios crea entonces una bella muchacha y se la ofrece al asceta y futuro poeta, tal vez porque en ese estado de postración anímica, Valmiki sería incapaz de producir su epopeya, el *Ramayana*. La joven creada no acepta tal emparejamiento, pese a haber sido creada *ex profeso* con ese propósito. Ha visto en el alma de Valmiki tal monstruosidad, expresada por Săvescu mediante bellas metáforas tomadas de la naturaleza, que prefiere volver a la nada. Ella simboliza el bien, mientras que su pareja está roída por el mal moral, cosa que había reconocido implícitamente el propio Valmiki al suplicar la muerte. Afortunadamente para él (y también para ella, como se sugiere al final), el dios sabe que la dicotomía entre el mal y el bien puede ser superada.

El amor de la joven creada ejerce su magia sobre el asceta, que queda anímicamente purificado y capaz de entonar el «cántico de la vida», quedando así salvado por medios sobrenaturales en esta brillante fantasía soteriológica que, aun estando más lejos de la fantasía épica que otras leyendas arqueológicas aquí consideradas, no dejó de ejercer cierta influencia en la historia de aquel género de ficción en Rumanía. Uno de los cuentos más interesantes de esa modalidad en aquel país es uno escrito en 1942 y publicado póstumo en 1970 del importante novelista Mihail Sadoveanu (1880-1961) titulado «Daim»

[Daim], en el que un dios inventado, Tasfa, concede al mago protagonista la mujer perfecta, Daim, que iluminará su vida. Aunque el relato de Sadoveanu es narrativamente más complejo que el poema de Săvescu y, a diferencia de este, sí subcrea un mundo secundario integral típico de la fantasía épica, con elementos sobrenaturales inclusive, el canto de Valmiki de su predecesor constituye un buen ejemplo de la ampliación operada en esta época en la fantasía legendaria mediante la invención mitográfica, una clase de invención que pronto empezará a desarrollarse más libremente en la fantasía épica a partir de *The Gods of Pegāna* [*Los dioses de Pegāna*] (1905), de Lord Dunsany (1878-1957). Otros renovarán la fantasía legendaria sin crear nuevos mitos o leyendas, ni modificar su esquema argumental o su perspectiva, sino más bien hibridándolos con otros géneros de ficción fabulosa como el cuento maravilloso de raigambre y forma populares.

6. Leyenda pagana y nacionalización folclórica

En el siglo de las nacionalidades, los descubrimientos arqueológicos y filológicos (desciframiento de inscripciones, desarrollo de la lingüística histórica tras el descubrimiento del parentesco genético de grupos de lenguas como las indoeuropeas, etc.) ampliaron enormemente el conocimiento de un pasado lejano, a veces muy anterior a las culturas hebrea y grecolatina que habían sido durante siglos las únicas verdaderamente notorias e influyentes en Europa entre las paganas. Gracias a las traducciones, el riquísimo acervo mítico y legendario egipcio y súmerico-acádico recién descubierto, el hindú y el persa traducido por los orientistas, el de las grandes culturas precolombinas o el de Polinesia revelado por

viajeros y etnógrafos, sin olvidar los acervos europeos del *Barbaricum* (sobre todo el germánico nórdico, el céltico insular, el eslavo de Bohemia y el de tradición oral finica) penetraron más ampliamente en la conciencia cultural pública occidental e inspiraron ya en el siglo XIX nuevas obras y versiones de mitos y leyendas antes apenas presentes en la literatura culta anterior al Romanticismo. Esto ocurrió incluso en las región europea de lenguas románicas, en las que la profunda y temprana cristianización había hecho desaparecer casi por completo cualquier huella evidente de paganismo. Por ejemplo, las series francesas de *Poèmes barbares*, de Leconte de Lisle, y de *L'Orient antique* [El Oriente antiguo] (1890), de André de Guerne (1853-1912), abundan en versiones personales de esos nuevos acervos paganos en forma de miniepopéyas, mientras que otros propusieron sus propios episodios inscritos en el mundo legendario hindú, tales como «Santa» (1875), poema castellano de Juan Valera (1824-1905), y «L'asceta» [El asceta] (1898), poema toscano de Mario Rapisardi (Mario Rapisarda, 1844-1912).

Estos redescubrimientos no pocas veces estuvieron ligados a concepciones etnicistas de la nacionalidad, especialmente si se referían a los supuestos ancestros de naciones contemporáneas. Se ha llegado a afirmar que Finlandia es el fruto de la materia épica pagana del ciclo del *Kalevala* [El *Kalevala*] (1835/1849), recopilado y reescrito por Elias Lönnrot (1802-1884), y es notoria la instrumentalización nacionalista del ciclo de los Nibelungos en Alemania, por ejemplo, a través de las muy populares óperas wagnerianas. Esto era mucho menos viable en la Europa latina, cuyos ancestros romanos no se prestaban tanto al orgullo etnonacionalista, al ser el propio imperio romano una organización multiétnica, igual que los imperios romano-germánicos que

lo sucedieron (los de Teodorico, Carlomagno, Otón, etc.). Hubo algún intento de utilizar con fines nacionales la materia mítica y legendaria clásica, por ejemplo, el del clérigo catalán Jacint Verdaguer (1845-1902) y su epopeya *L'Atlàntida* [La *Atlántida*] (1877), en la cual combinó diversos mitos griegos y hebreos en torno a la figura del semidiós Alcides/Heracles/Hércules como fundador de Hispania o, al menos, de algunos de los lugares y accidentes geográficos de la península ibérica. Sin embargo, su empresa acabó no siendo reductible a la exaltación de ninguna de las etnias de aquella península y, al final, acaba siendo un canto muy deudor del universalismo cristiano. Sin embargo, la antigua Hispania era una de las pocas de las provincias europeas del imperio romano que, fuera naturalmente de Grecia, sí tenía una materia legendaria pagana anterior a la romanización. El historiador del primer siglo antes de nuestra era Pompeyo Trogo había narrado en una historia varias leyendas del ciclo de Tartesos, de las cuales la más conocida y narrativamente interesante es la del rey Gárgoris y su hijo Habis. Según el seco resumen hecho del original de Pompeyo Trogo que figura en el epítome realizado por el historiador romano posterior Justino, Gárgoris había tenido en relación incestuosa con su hija un heredero, al que había intentado hacer morir, escapando el niño milagrosamente hasta acabar convirtiéndose en el héroe civilizador de Tartesos. Esta materia legendaria de origen posiblemente turdetano apenas ha encontrado quien se sirva de ella en las literaturas románicas modernas para producir fantasías legendarias comparables a las de otras materias paganas europeas, a diferencia de otra también prerromana como es la del héroe religioso tracio objeto del poema dramático rumano *Zamolxe* [Zamolxis] (1921), de Lucian Blaga (1895-1961).

Una excepción, aunque ciertamente no tan brillante ni extensa, es la titulada «Rimo de Abidis» [*Poema de Abidis*]⁶, que el erudito positivista Teófilo Braga (1843-1924) incluyó en su novela portuguesa *Viriato* [Viriato] (1904) como muestra de la literatura épica de los lusonios o lusitanos de la época de aquel guerrero-pastor que tan áspera resistencia opuso a los conquistadores latinos de su región. El «Rimo de Abidis» constituye la tentativa más original de Braga por dotar a su país de una materia legendaria propia de la etnia que él consideraba la matriz de la futura nacionalidad portuguesa, aunque fuera a costa de apropiarse de una materia panhispánica o, si se prefiere, de la Hispania sudoccidental, completamente ajena a la cultura y lengua de los antiguos lusos. Esta apropiación se realiza no solo mediante su contextualización literaria en la narrativa *epo-histórica*, como él la llama, de Viriato, una contextualización que, en puridad, no afecta al poema mismo si se lee por separado, cosa perfectamente posible al tratarse de un texto narrativo plenamente autónomo.

La nacionalización portuguesa de la materia de Gárgoris y Habis se produce sobre todo mediante el recurso anacrónico a procedimientos narrativos y retóricos del folclore literario del país de Braga. Formalmente, el poema es un romance al estilo popular, con su musicalidad y retórica típicas, sin faltar siquiera el característico final aparentemente truncado. En cuanto a su género de ficción, Braga se aparta de la leyenda transmitida por Pompeyo Trogo y Justino al prescindir de los amores incestuosos de Gárgoris y su hija como motivo para abandonar al niño Habis de forma que muriese aplastado, devorado o ahogado, siempre sin éxito, pues el infante cuenta con protección divina y

el soberano acaba reconociéndolo. Braga atribuye el proceder del rey a un vaticinio. Para conjurarlo y evitar que la hija pueda concebir al nieto que, según los hados, lo destronaría, la hace encerrar en una torre, donde sus lloros atraen a un caballero. Este accede al lugar de encierro de la princesa trepando por los cabellos de esta, al modo de los cuentos maravillosos, género al que también remite la presencia de hadas al nacer el niño para conferirle sobrenaturalmente sus dones. Esta atmósfera feérica no se mantiene al avanzar la historia contada, que se torna más fiel a la fuente clásica de la leyenda, salvo por la introducción por el autor de una diosa llamada Herta, cuyo nombre es el de una divinidad céltica y germánica de la tierra, no una diosa lunar como afirma el poema, en el que figura también alguna observación de etimología fantástica a la que el propio Braga era bastante dado, a juzgar por el amplio uso que hace de ella en diversas partes de su extensa serie de miniepopéyas históricas de tendencia positivista que constituyen su *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos] (1894-1895 en su versión definitiva). En el «Rimo de Abidis», la avasalladora y a veces dudosa erudición de Braga se limita a esos detalles, que no estorban demasiado el disfrute de ese breve poema. Este es uno de los suyos que más se presta a una lectura épico-fantástica, ya que el autor modifica nombres y funciones míticas de forma que, aun transparentándose la leyenda original, queda subrayada su propia creatividad onomástica y mitopoética, por ejemplo, al llamar a los protagonistas de manera algo distinta a la más común (por ejemplo, Abidis en vez de Habis) o introducir una diosa que, tal y como la describe, es sobre todo fruto de su imaginación. Este enmascaramiento creativo de las fuentes puede observarse también en algún

⁶ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Teófilo Braga, «Rimo de Abidis», *Viriato*, prefacio de Adriano Moreira, Lisboa, Clube do Autor, 2019, pp. 197-200.

otro poema de fantasía legendaria que combina elementos del mundo primario, tanto histórico como mítico, y de un mundo secundario subcreado por el autor.

7. Leyenda clásica e innovación épico-fantástica

Aunque la originalidad en los asuntos no es algo que parezca haber preocupado a tantísimos autores que, desde la Antigüedad, han reescrito los mitos y las leyendas griegos y, en menor medida, los romanos, no han faltado tampoco otros que han deseado contribuir creativamente a aquel acervo mediante la invención de nuevos mitos que pudieran pasar a formar de aquel. Se podrían recordar a este respecto, las nuevas metamorfosis que imaginaron, en los términos del mito griego y en forma de nuevas *fabulas* ovidianas escritas en castellano, el origen fabuloso de ríos de la península ibérica como el Mondego, por Francisco Sa de Miranda (1481-1558), y el Genil, por Francisco Espinosa (1758-1650). Esta tradición prácticamente se perdió con el declive del propio género de la fábula mitológica, aunque no han faltado intentos más modernos de resurrección de ese procedimiento mitopoético mediante leyendas etiológicas en que intervienen dioses y otras figuras sobrenaturales de los mitos griegos, pero que no tienen precedentes en la Antigüedad y son, por tanto, originales, tales como «Las Islas Fortunadas», poema escrito en castellano por Ángel Guimerá (1845-1924) hacia 1862 y tan solo publicado en 1958, y la portuguesa «Lenda dos cisnes» [Leyenda de los cisnes], recogida póstumamente en el libro *Sol de inverno* [Sol de invierno] (1922), de António Feijó (1859-1917). Otros escritores,

como Gabriele D'Annunzio (1863-1938) o Tomás Morales (1884-1921) narraron en verso un nuevo, y último, trabajo de Hércules. Todos estos ejemplos, y otros más que podrían aducirse sobre nuevas aventuras y viajes de Odiseo y otros personajes de la fantasía legendaria griega, no alteran esencialmente el contexto de sus fuentes, ni introducen espacios o tiempos que difieran de los de sus modelos clásicos, por lo que no se apartan esencialmente de ellos. Cualquier materia mítica admite su ampliación. Lo que parece menos común es la modificación de aquel contexto, de forma que figuras de dioses y héroes del acervo griego antiguo, por ejemplo, se sitúen en lugares inventados con características propias que los hacen análogos hasta cierto punto a los mundos secundarios característicos de la fantasía épica. Así ocurre de forma literariamente ambiciosa en el poema narrativo catalán más extenso de Jeroni Zanné (1873-1934), titulado «La destrucció d'Idàlia» [*La destrucción de Idalia*]⁷ y publicado en su libro *Elegies australs* [Elegías australes] (1912).

El topónimo que figura en el título da ya una idea del tenor de la originalidad de Zanné. Aunque su sonoridad es griega y recuerda el nombre de la ciudad de Idalion, situada en Chipre, la isla de Venus, Idalia es un nombre inventado, igual que la ciudad, cuya ubicación no se indica con claridad, aunque debe de estar en una parte del continente expuesta a las incursiones de los escitas, el pueblo bárbaro por excelencia para los griegos y que poblaba las llanuras al norte del mar Negro. Son estos escitas presentados como nómadas de apariencia y costumbres toscas, además de ser incapaces de apreciar o entender siquiera el refinamiento erótico y cultural de la civilización que asolan. Esta es la de los muy muelles y confiados

⁷ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Jeroni Zanné, «La destrucció d'Idàlia», *Poesia original completa*, edició a cura de Martí Duran, Barcelona, Trípod, 2019, pp. 467-481.

habitantes de la ciudad de Idalia, pese a los esfuerzos del héroe Menandro para convencer a su soberana Helena de preparar su defensa frente a los ataques de los escitas que anuncia aquel guerrero. Helena, cuya belleza sobrenatural hace que todos en la ciudad la tengan por diosa y cuyo poder erótico es supremo, hasta el punto de convertir a Menandro en amante olvidadizo de sus deberes y preocupaciones militares, parece confiar en que su divina capacidad de sugestión se impondrá a todos, también a los bárbaros. Sin embargo, estos no son sensibles a sus encantos más que con el fin de usarla como objeto sexual para el anciano jefe de la horda. El final luctuoso de la diosa consagra su derrota. Ante la fuerza bruta y la vulgaridad intrínseca del machismo bárbaro, ni una diosa tiene poder suficiente para evitar su propia pérdida y, con ella, la de una ciudad, Idalia, que ella había convertido en paraíso de paz y amor genésico humano, entre cantos de celebración de una naturaleza hermosa y clemente. Zanné se recrea en la belleza de Idalia, de su reina y de su entorno, mediante detalladas descripciones de estilo parnasiano en que las imágenes de plantas y gemas generan una realidad ideal y enaltecida. Esta realidad debe mucho a la poesía bucólica helenística y explota hasta el límite el prestigio cultista del clasicismo neohelénico. A este respecto, el empleo de helenismos flagrantes para designar costumbres rituales y artísticas poco conocidas de la antigua Grecia, tales como danzas y géneros de canto de los que escasos lectores habrían oído, incluso en aquellos tiempos de Zanné cuando la literatura griega y latina antiguas eran de conocimiento obligado para las personas cultas, no hacen sino intensificar el efecto de verosimilitud arqueológica del poema en un marco griego.

Por otra parte, la oscuridad de tantos de esos elementos inusitados contribuye a un efecto de extrañeza intensificado por la dificultad del

vocabulario, el cual es incluso inventado a veces, de forma que la impresión de culturalismo se combina con la sospecha de que el autor ha pretendido también otra cosa. Se diría que el autor se había propuesto sugerir que Idalia no era solo Grecia, sino también un mundo secundario hasta cierto punto subcreado a la manera que posteriormente se calificaría de épico-fantástica, en cuyo caso los cultismos y neologismos podrían desempeñar la función de designar realidades inventadas, como ocurre en la fantasía épica desde sus inicios. Aunque tal vez sea demasiado atrevido atribuir a Zanné la voluntad de renovar así la fantasía legendaria de asunto griego, existen indicios de que deseaba alejar el mundo de su poema de una ambientación clásica convencional. ¿Por qué, si no, llamar Helenia a lo que siempre se había llamado Hélade? Seguramente porque era a la vez Grecia y otra cosa nueva de su invención, esa Helenia que deriva de Helena. Helenia sería toda la Grecia antigua amenazada por los bárbaros, símbolo quizá de la barbarie que también parecía amenazar a una civilización de herencia humanística idealizada, una barbarie manifestada a través de la iconoclastia feísta de las nacientes vanguardias artísticas, conjugadas con el materialismo burgués contemporáneo y su percibido mal gusto. Helenia sería la tierra bendecida por el amor de Helena, una Helena que es y no es a la vez la de la leyenda troyana. Lo es por sus características físicas, su comportamiento y la fascinación erótica que ejerce; no lo es, porque es una diosa y porque su función soberana está ligada de forma inherente a una ciudad imaginaria, como lo es también su destino mortal según este poema de Zanné. Este doble carácter de Helena, de la Idalia *helenia* y de su civilización es lo que confiere tal vez su mayor originalidad genérica a «La destrucción d'Idàlia».

8. Conclusión

Estos seis poemas ilustran como mínimo la variedad de los experimentos de renovación de la fantasía legendaria moderna, además de sus frecuentes y diversas intersecciones con la fantasía épica que se estaba desarrollando contemporáneamente, al principio sobre todo como una manifestación más bien peculiar del gusto por lo legendario y mítico que ya estaba muy extendido tanto entre los escritores como, al parecer, entre los lectores. Esa peculiaridad consistía en el carácter íntegramente inventado de sus mitos y leyendas, pese a que estos estuvieran a menudo inspirados en otros reales del pasado, con los que las ficciones épico-fantásticas pretendían rivalizar mediante la subcreación de materias míticas y legendarias de invención autoral, en vez de proceder de la tradición oral y literaria de las diversas Antigüedades paganas de Europa y el mundo. Así ocurre ya en aquella novela de George

Sand que presentaba un origen legendario de la civilización humana inspirándose a la vez en el *Génesis* hebreo y en la Atlántida platónica, pero sin reescribir ninguno de esos modelos, y también tienen ahí su origen las grandiosas subcreaciones míticas inglesas que, desde la mitografía ficticia de Lord Dunsany hasta la suma tolkieniana, consagraron y configuraron definitivamente la fantasía épica como especie ficcional específica. Entre estas subcreaciones integrales de la fantasía épica y la reescritura literaria, pero fiel, de los asuntos de la tradición pagana antigua por numerosos escritores (latino) europeos, se sitúan estas fantasías legendarias aquí comentadas, las cuales tienden a difuminar los límites taxonómicos entre las especies del inmenso universo de la ficción especulativa fabulosa y anuncian así las numerosas obras contemporáneas que renuevan las viejas leyendas patrimoniales mediante la introducción en ellas de atmósferas y motivos propiamente épico-fantásticos.

CHARLES LECONTE DE LISLE

NEFERU-RA

Jonsu, tranquilo y perfecto, rey de los dioses tebanos, está sentado solemnemente en su barca dorada: tieso el cuello, fija la mirada, cuadrados los hombros, alarga las manos sobre las rodillas agudas.

La doble banda rodea sus sienes lisas y le cuelga pesadamente sobre el busto y la espalda. Así se recoge y sueña el dios en su reposo, inmutable su mirada e inundada de delicias.

Una mañana resplandeciente de la estación cálida baña las grandes esfinges rojizas tendidas en la árida arena y las fauces de chacal de los viejos Anubis ceñidos por un paño rígido aúllan en el horizonte.

Diez sacerdotes que siguen a pasos iguales, inclinada la cabeza hacia el suelo y siguiendo la alta ribera del claro Nilo, llevan la barca pintada en la que se halla, bajo un parasol, el hijo de Amón, Jonsu, el dios tranquilo y virgen.

¿Dónde va el rey Jonsu, el sanador divino, que siempre se procrea y se engendra a sí mismo, aquel a quien Mut concibió del Creador supremo, el hijo de lo Invisible, de ojos llenos de dulzura?

Llevaba meditando mil años, embargada el alma, a la sombra de las palmeras de alabastro y granito, mirando cómo el loto que hechiza y que bendice abre su corazón celeste donde duerme el Escarabajo.

¿Por qué se ha levantado de su bloque colosal él, de quien proceden la vida y la salud del mundo, diciendo: «Iré; como el agua pura y fecunda, manará mi virtud sobre el real arbusto»?

El gran Ramsés lo espera en su vasta morada. Los veinte nomos, los tres imperios están de luto, temerosos de que, si el Dios no se presenta en el umbral, muera la Belleza del Sol, Neferu-Ra.

Languidece en su lecho virginal, muy pálida, envuelta en finas telas, y sus ojos negros están cerrados, semejantes a las estrellas que se cierran cuando viene la luz matinal.

Neferu-Ra corría ayer entre las rosas, puras y pulidas como hermoso oro la frente y las mejillas, y sonreía, aún sosegado su corazón, ante la vista del vuelo de los ibis rojos en el cielo azul.

Y ahora llora en un sueño en llamas, un sueño amargo, misterioso que consume su vida. ¿Qué demonio la ha tocado, o qué dios la invita? Luminosa flor, ¿mueres por haber amado?

Porque Neferu-Ra, en su cama de marfil, débil palmera, ha cedido bajo un soplo hostil, la tristeza invade la tierra de Kemet y el alma de Ramsés es como la negra noche.

Pero llega el rey joven y dulce, el dios vencedor, el dios Jonsu, que es al tiempo bálsamo, llama y rocío, que devuelve a raudales la savia a la planta agotada, la esperanza y la alegría inextinguible al corazón.

Se acerca. Se eleva un largo clamor de júbilo. El cortejo, a paso lento, sube las escaleras; la multitud se prosterna y de lo alto de los pilares y de los techos purpúreos cae un profundo silencio.

Temblorosa, llenos sus grandes ojos de temor y de amor ante el Sanador sagrado que

ella adivina, Neferu-Ra se estremece y sonrío y se inclina como un rayo furtivo olvidado por el día.

Su sonrisa es tranquila y gozosa. ¿Qué hace ella? Sin duda descansa en un sueño tranquilo. Ay, Jonsu ha curado a Belleza del Sol; el Salvador la ha devuelto a la vida inmortal.

No gimas más, Ramsés. No tenía fin el mal que devoraba su corazón herido hasta la tumba, y la muerte, al desligar sus alas de paloma, la embalsamará de olvido en el mundo de los dioses.

GIACUN HASPER MUOTH

VÍCTOR, EL TIRANO

Balada legendaria

Victor I, praeses (gobernador) de Recia, vivió en torno a los años 600-625 después de Cristo. Autor de la muerte de San Plácido, moraba un tiempo, según la tradición, en su castillo llamado de Villingen en Cavardiras o en San Antonio, junto a Disentis.

En el cerro de Cavardiras hubo un viejo castillo, del que nadie se acuerda y del que no queda siquiera una ruina. El pueblo empleó las piedras para construir un pequeño santuario al noble San Antonio.

En aquel castillo vivía hace más de mil años Víctor, señor de Recia, el caudillo de los antepasados. Gobernaba con la espada y con el palo. Su corazón no conocía el perdón.

El sudor del pueblo, los bienes de los altares los gastaba en amoríos, fastos y banquetes. Con ser putaño y dado a la bebida, aún amasaba las monedas en la caja.

Sobre las escarpas de la otra ladera florecían las virtudes de Sigisberto y Plácido, dos nobles eremitas. El último había donado sus bienes a Sigisberto para fundar un monasterio como luz en el desierto oscuro.

El brillante monasterio hacía mal a los ojos de los grandes de Cavardiras, disolutos y borrachines. A Víctor, primo de Plácido, tampoco le contentaba demasiado que se destinasen a buenas obras los bienes de los parientes.

Un día visitó Plácido el antro del tirano, intentando convertir el corazón del señor del castillo, pero este lo hizo partir entre burlas y, luego, matarlo. Ahí empezó el justo Juez su castigo.

Víctor está sentado a la mesa con sus groseros amigos. El vino y la compañía caldean sus pensamientos, que van en pos del terrible asesinato que sus malvados esbirros cometen en ese instante.

Se levanta de un brinco y vacía su copa hasta el fondo, y chilla entre reniegos:

—¡Bebed, glotones! He heredado los bienes de mi señor primo, nuevas monedas que gastar en vino. El pobre imbécil quería hacer el santo, llevar el hábito negro, con cordón y cingulo, enterrar en una celda su cuerpo antes de fallecer, pero ¿para qué se necesitan monasterios para morirse tranquilamente? ¿Para qué se necesita todo el esfuerzo de rezar y ayunar, para qué se necesitan tantas donaciones y engordar frailes para luego mudarse de golpe al otro mundo? «El cielo sí que es la patria, la tierra es un desierto...» Solo tenemos que exterminar a esa chusma que ha empezado a instalarse en sus bienes. Hay que destruir a los frailes, ¡fuera el monasterio! Sentenciamos con el fuego y con la espada.

Con hurras y risotadas manifiestan su aplauso los hombres de rapiña, las mujeres de pecado, y los músicos se afanan con trompas

alpinas y bajones por poner en alerta los gestos de los aquelarres.

Entonces se oye el ruido del cuerno del centinela como si un ejército entero marchase sobre el castillo y, preguntado por el sobresaltado gobernador, responde el centinela que él no lo ha tocado.

Se enoja el señor del castillo. Llegan ahora jadeantes los esbirros a la sala y exclaman entre lamentos:

—¡Oh, qué cosas tan horribles! ¡Oh, benévolo señor, con vuestro pariente ocurren milagros espantosos!

—¿Qué me queréis con vuestras historias, panda de descerebrados? ¡Haced vuestro trabajo! Del resto me preocupo yo —chilla él, mientras se lamentan otros:

—Hemos matado a un santo, que nos acusará por la eternidad.

El señor del castillo amenaza, pero sus amigos libertinos contienen su furor y exclaman asustados:

—¡Déjales contar la cosa!

—¿Qué ha pasado? ¿Qué ha despertado vuestras conciencias, esbirros?

Y uno de ellos cuenta, temblando de miedo:

—Persiguiendo al fraile según vuestras órdenes, lo atrapamos fácilmente en el camino y ejecutamos las órdenes sin más ceremonias, pero ocurrieron entonces cosas nunca oídas: el tronco cubierto de sangre empieza a moverse, se inclina y agarra tranquilamente la cabeza y marcha hacia el monasterio con ella en la mano. Y nosotros, angustiados hasta casi caer muertos, nos echamos a correr con tal de poder escapar. ¡Apiadaos por eso, señor, de vuestros espías! No tenemos fuerzas para meternos con magos.

El gobernador tan solo se burla:

—¡Sois en verdad unos charlatanes! Queréis hacer creer mentiras inventadas.

Pero sus conmlitones callan asombrados, pintada la angustia en sus caras y con terror en

los ojos estupefactos. Y él, acalorado de rabia, se pone a blasfemar cuando de pronto se oyen las campanas. Las campanas del monasterio resuenan leguas a la redonda, retumban y se quejan como si tocaran a rebato.

Todos se precipitan a las ventanas, miran la ladera y ven allí a los frailes saliendo del monasterio y marchando en larga fila muy abajo al fondo, con cruces y estandartes, engalanado el abad con la mitra. Oyen resonar la armonía de los salmos y ven moverse la persona del santo, cómo va hacia los monjes, goteando sangre, y confía su tesoro a Sigisberto.

Los espectadores se demudan. Dejan escapar un grito y caen sin sentido como leños al suelo; el señor del castillo se agarra bien al parapeto, se sujeta e intenta calmarse un poco, pero pronto se le estremece el cuerpo de tal modo que cree ver presente la desesperada muerte y se apodera entonces tanta desesperación de su corazón que salta y ruge al presentir que está perdido.

—¡Bribones, brujas, levantaos, poneos en pie! No existe en ningún sitio esa alucinación de los frailes. ¡Levantaos, banda de brujas, panda de cobardes! Vamos a librarnos de esos malditos brujos. ¡Vamos, cobrad ánimo, tenemos muchos castillos todavía! ¡Vamos, preparad bridas y sillas para los caballos!

La sala retumba de los gritos y los juramentos, y unos tras otros empiezan a recobrase.

Las nubes de una tormenta cubren el firmamento y crecen juntadas por ráfagas violentas. Rayos y truenos terribles cruzan los valles cuando los jinetes montan aprisa en los caballos, y bajan de Cavardiras al galope en huida desesperada por campos y entre arbustos.

Llegan a las orillas del Rin desatado, y toda la cabalgada se precipita sobre el puente, y cuando están en medio, se desprenden sus claves, se parte su piso, se rompen sus vigas, ceden sus pilares y, al desplomarse, hace caer a

todos los jinetes en el fondo del Rin, cubierto de espuma.

Ahora Víctor, el gobernador, ha cesado de gobernar, de gastar los bienes del altar en amoríos. Solo una voz gritaba, al desmoronarse el puente:

—Tienes razón, Plácido, pero ahora es demasiado tarde.

En las escarpas de Disentis, transcurridos ahora mil años, brilla aún el monasterio, hablando de los antepasados, y en las sencillas celdas florecen aún las virtudes de Sigisberto y Plácido, dos nobles eremitas.

GIOVANNI PASCOLI

GOG Y MAGOG

I

En manada, como los asnos salvajes, en vano iba y volvía en vano Gog y Magog en negras carretas, y la montaña los veía errar por la llanura, oía entre las tormentas de nieve el restallar lejano de aquellas fustas, y alcanzaba el bramido de las gentes de Mong, como rendido gruñir de hienas, a la inexpugnada Puerta de occidente.

II

Entre dos montes había una puerta grande de rojo bronce, una puerta tan grande que su sombra recorría medio valle a la hora del ocaso. El hijo de Amón la engoznó para atajar a los pueblos inmundos y a las negras manadas de bisontes, la atrancó y la cerró, pero quedó a la escucha en lo alto de los montes: un claro estrépito de trombas llegaba de los Pechos del Aquilón.

III

Allí estaba el Bicornes... Y los últimos que, niños pequeños, habían oído caer el gran mazo sobre los pernos eran viejos de pelo gris; y no se marchaba... Y habían muerto sus hijos, gigantes de ojos llameantes, de lenguas negras, o enanos hirsutos de móviles orejas, y de cada uno de ellos habían nacido miles, como las pavesas de un tizón, pero el Bicornes seguía allá arriba.

IV

Estaba en las alturas, vigilando el Yerguenicún, y el toque de sus dianas movía aludes y rompía morrenas. El cielo se llenaba cada amanecer de busardos y la Horda se arrojaba al Kan como nubes al son del nimbo: carros que rodaban del cono de las montañas, un súbito barritar de elefantes, una voz como el trueno...

V

Pero el tumulto en lo alto se oía menos de día; de día también rugían las gentes encerradas y dividían la comida con las uñas. Se desvanecía el clamor en lo alto entre los aullidos de su hambre. De día era todo de sangre: Alan, Aneg, Ageg, Assur, Thubal, Cephars. Más se oía en las largas noches, cuando sus mujeres concebían en las yurtas los hijos de Mong-U.

VI

La luna subía por los bordes amarillos de las nubes: en la nieve intacta estaban las manadas de caballos en círculo, con las cabezas hacia dentro, inmóviles, en la blancura; de vez en cuando, un breve relinchar, un repentino pateo de la manada, porque toda la montaña solitaria mugía. También temía la luna y ligera brincaba en el aire, de nube en nube.

VII

O resplandecía sobre el murmurio infinito, pendiente. Ceñido de hiedra y acanto, el Héroe, apagadas las teas del banquete, recorría a la carrera las cimas lucientes y allá abajo, desde las sombras circulares de los pinos, escuchaba la Horda largos cantos aéreos; oía largos gemidos marinos de caracolas y, entre el tintineo de la cítara, tímpanos cavernosos, argentinos címbalos.

VIII

Gog y Magog temblaba, y sus mujeres dijeron:

—¿No tiene Él madre a quien dulce le sea retornar, lleno de ámbar y oro? ¿Tampoco hijos, rebaños? ¿Tampoco esposas lozanas junto a las cuales se acueste, harto de narrar? ¡Tal vez lo desdeñen, por bicorne! Pues ¿por qué no baja Él del monte y posee a alguna de nuestros rebaños, entre Gog y Magog?

IX

Gog y Magog temblaba... Uno de los enanos acudió cauto a los necios gigantes:

—Morimos nosotros, oh gigantes, y Él no. Yo, que muevo las orejas como los perros, he oído cosas. No siempre lo tenemos delante a Zul-Karnein. Ha ido a veces a Rum. Parte con el sol. Va a una fuente azul, de estrellas líquidas. Con las manos juntas extrae dos veces vida de ella. Un poco cada cien años.

X

Iba Él a la fuente de la vida un día por la sombra, por donde no sabía qué dedos sostenían errantes lámparas de plata, por la sombra iba, y la Montaña lúgubre parecía estar más cerca y, como un esqueleto, mostraba su blanca osamenta de piedra. Y no hubo más

estrépito entre las cimas, y el viento soplaba en vano. Vibraba un poco la gran Puerta, a trechos, con lento ímpetu.

XI

Gog y Magog esperó, alerta, tres días; esperó tres noches, y solo oyó, por la tarde, la Puerta que de vez en cuando vibraba lentamente. Ya no estaba arriba en los montes... y el camino de los montes tomó la Horda. Bullía la Horda negra en marcha bajo la tormenta.

Al amanecer mugió lúgubre un bisonte, relinchó un caballo, se rompió la fila... Un tañido recorría los montes.

XII

Y dijeron las mujeres:

—¡Hombre de poco, Zul-Karnein! ¡Volviste aprisa! ¿O quizás no había en la fuente ni una moza? ¿Tampoco alguna hermana tuya que hubiera abandonado el cubo vacío en la fuente y corrido jadeante a casa de tu madre anciana? ¡Haz sonar ahora las trompas, ariete divino! Al sonido de tus fanfarrias se despierta el hombre y luego... no duerme más.

XIII

Y ulularon los hombres:

—¡Ha bebido en Rum de la fuente azul de las estrellas! Zul-Karnein sigue siendo lo que fue.

Y odiaron cualquier otra vida, y el fruto de cualquier otro vientre, y bebieron la roja sangre sacada de los bisontes, de los cebúes.

Ya no sonaba en el valle mugido alguno. Ya no sonó, Gog y Magog, más que el aullido infinito de sus tribus.

XIV

Pero sí, partió Zul-Karnein en el fuego de un crepúsculo: se extendían por el monte púrpuras oscuras de bordes de azafrán.

En el carro de oro ascendió fulgurante el Héroe; se alejó en la sombra entre alegres risas de berilos y turquesas, un centelleo de puntas de acero, un eco de himnos que tiembla y vaga de aquí a allá... Calló por fin el hispido helero.

XV

Tres años esperó el Tártaro, tres años espío la llegada de los mismos dragones de ojos de oro sobre la montaña silenciosa y sola. El Tártaro miraba, ya sin temer, y sentía más el hambre y la ira, y con zarpa de oso arrancaba abedules, descujaba alisos. Pero vio los ojos de los mismos dragones por tercera vez y acudió a la montaña.

XVI

Llegaron cautos al pie de los Pechos del Aquilón. Y el viejo enano astuto trepó con manos y pies por las tobas. Y vio en la cima un gran pabellón como de una trompa y se deslizó mudo dentro. Oyó allí soplos, distinguió ojos de búhos. Un nido inmundo llenaba el hueco de aquella trompa. En él había un gran búho inmóvil, con dos penachos erguidos en la cabeza, de rey.

XVII

El viejo enano cogió dos plumas y, sobre una roca, agitó las plumas y llamó a la Horda, que esperaba:

—¡A mí Gog y Magog! ¡A mí, tártaros! ¡Oh gentes de Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg, Assum, Pothim, Cephaz, Alan, a mí! Huyó Zul-Karnein a Rum, dejando las férreas trompas aquí en los redondos Pechos del Norte. ¡Gog y Magog, a mí!

XVIII

¡Oh necios! Aquellas trompas eran tierra cóncava, de donde traía el viento occidental, al soplar, fragores de guerra.

Las rompieron desdeñosos con la punta de sus picas y de las trompas rotas salían búhos con mudo batir de alas.

Rieron sagaces y, dispersos por las grutas, bebieron sangre. Sobre ellos, un vuelo mudo, de sueños, y los gritos de la noche.

XIX

Ante la gran Puerta se detuvo la multitud: se alzaba el bronce entre el ocaso y ellos. Gog y Magog le dio un solo golpe. La tranca se dobló tras largo martirio: largamente chirrió la Puerta con dureza y se abrió con claro clangor de oro.

Se asomó la Horda y vio la llanura, las ciudades blancas junto a los caudalosos ríos, y rubias mieses, y bueyes pastando.

Se desbocó bramando, y el mundo le fue pan.

IULIU CEZAR SĂVESCU

EL CANTO DE VALMIKI

I

En el país de mis sueños, con profundos bosques de naranjos, allá donde las palmeras alzan cabezas audaces, bajo el cielo de los trópicos rojos, bajo el fuego de los rayos deslumbrantes, allá donde duermen los pavos reales bajo largas calles de almendros, se me apareció en sueños hace mucho, mucho tiempo, un lago de suave pendiente.

Crecían en él tanto las flores de loto como los blancos jacintos, y una barca flotaba muy lentamente, más en la sombra que en la luz. Y en la barca cantaba triste un poeta, tañendo cuerdas de plata.

Su canto, enternecido, era una santa oración, un hondo lamento que se elevaba de toda la tarde hacia el cielo: por su voz se conocía que todo es vanidad, que todo lo que hay de más potente en el hombre es el deseo eterno de misterio.

II

«Brahma, Indra, oh, Kamadeva, Krishna, Agni, oh dioses poderosos, poderosos dioses que nos guiais en nuestra lucha sobre la tierra, abrid las puertas eternas; soy justo, soy santo entre los piadosos, pero arde el alma en mí por la paz del santo sepulcro.

»Me habéis dado bastante; en el secreto de la noche, en mi tienda de anchas hojas para pacificar mi alma, mandáis franjas de rayos

plateados; las palmeras en pareja con los céfiros, en ritmos santos, al compás, me aduermen, y en el sueño vuelvo a ver el esplendor de vuestro reino divino.

»Al amanecer, cuando la aurora, ruborizándose como púdica doncella, levanta el velo triste de la noche, me despierto entre trinos de aves; me llaman las dulces fuentes y me rodean los frutales magníficos, y sobre mí se derraman generosamente las flores y las hojas.

»Del fruto abundante de la naturaleza habéis dado un don rico en demasía al poeta Valmiki, ramillete santo e inmortal, pero para ese don, oh dioses poderosos, no existe en mí reconocimiento, porque hay un don de inmortalidad en el cántico del poeta.

»Mi canto es amargura; me abruma vuestra generosidad; en vano concedéis tantos dones, por los que me siento tanto más pobre. Abrid las puertas eternas; abrid el santo reino; el sepulcro es el bien supremo, solo allí me sosiego».

III

Entonces surgió de los mares y las lunas un hermoso cuerno de toro. Se extinguió la querella de las hojas, cesaron su juego los céfiros y sobre el lago se extendió un lienzo tejido de hilos de plata y oro, y el lago se tendió vago, suspiró y se durmió.

Se hiende en zigzag la inmensidad y el dios Krishna todopoderoso baja en un carro de rosas de su trono magnífico de palmas; el poeta arroja

la lira, inclina piadoso la frente y en el claro del lago se ve arriba y abajo el mismo cielo.

Krishna responde:

—Para ti he sido mejor que un padre; diría la gente que de los rayos de luz te he traído a este mundo; derramé en tu alma rosas que arranqué de las gracias santas, y dije a tu pensamiento: vuela por encima de las nubes, del cielo más alto. Para mi pesar me llama tu triste oración en la claridad de la tarde; todos dirían que he sido contigo un cruel enemigo inclemente. ¿De dónde viene tanta desesperación? ¿De dónde tanta amargura? ¿Te disgusta la humanidad? ¿Tanta añoranza tienes del paraíso?

IV

Entonces Valmiki, grave y frío, tendió los brazos en la luz y dijo:

—Krishna, no soy digno de alzar la mirada hacia ti, aunque fueras diez veces mi padre y, lleno de compasión, te acercaras desde tu gloria divina a mí, el gusano diminuto. Pero caiga sobre mí tu encono, porque no hay reconocimiento en mí: miro yo con envidia a las mismas serpientes, que participan de tu gloria; miras tú con bondad a criaturas tan bajas, les concedes también compañía, mientras que yo estoy solo en la tierra.

Krishna sonrió divino, sintió el secreto entero, vio que en su obra sublime tampoco él había sido perfecto, y dijo:

—Hágase como deseas.

Tendió luego su hábito rosado, que se detuvo suavemente, como un copo de nieve que se mece, a la orilla del agua. Luego extrajo del loto una flor, una flor pura y delicada, sopló en ella y la soltó; el lago tembló en círculos y hete aquí que se abren las ondas, de las que se sacudió de agua el cabello la doncella más dulce, ruborizándose como tierna aurora.

V

Krishna añadió:

—Flor Blanca, porque tu nombre es flor, vuelve la cara hacia Valmiki; desde ahora habrás de vivir con él.

Y luego a Valmiki:

—Te doy yo hoy un don que no tiene parangón en el mundo, para que avives tu canto con nuevo impulso.

Pero Flor Blanca exclamó:

—¡Gran Señor! ¡No quiero así estar con él! ¡Mira cómo bullen negras serpientes en su alma inmunda! Al mirar, tú mismo no has podido retener el llanto por la gran pena. Me has sacado del barro, múdame otra vez en barro; me espanta cuanto veo. Veo mares en tormenta perpetua, que lanzan sus aullidos hacia las costas, fieras en cadenas ferradas bramando hacia lo alto hambrientas, ¿no ves las chispas de luz sobre la espuma de las olas turbias? Y en él veo cien abismos, y que sufre abatido.

—¿Ves mares que aúllan espumosos —le dice Krishna—, ves cavernas, ves serpientes y todo en tinieblas? Tú, Flor, sé su luz; sonríele y pon en la sonrisa el calor del amor eterno, toca con tu mano su mejilla si quieres matar su dolor.

VI

Así que Flor obedeció: el poeta le tendió la mano y en el acto se iluminó de fuego divino su alma quebrantada; del juego de las flores con el viento se animó una dulce música, y el dios mismo, todo hechizado, suspiró con añoranza indecible.

Y la barca, ligero cisne, labrada de conchas, avanzó lentamente, acunadora, hacia la orilla opuesta del lago, mientras Valmiki, en pie, abrazando a su amada compañera, entonaba el canto de la vida con la mano derecha tendida hacia arriba.

TEÓFILO BRAGA

POEMA DE ABIDIS

Un día oyó el rey Górgoris un negro vaticinio, que de su trono destronado lo despeñaría un nieto. Mandó encerrar en una torre distante, circular, estrecha y alta, a su hija la princesa, su única heredera. Triste, la cautiva princesa cantaba día y noche para llenar su soledad entre las angustias que sufría. Pasaba cerca un caballero, que oyó la dulce música; pero ¿cómo subir a la torre? ¡Tan alta! ¿Quién pudiese? Soltó las trenzas y bajó hasta la tierra su cabello fino y hermoso, por el que trepó el mancebo. Las noches eran auroras de la alegría más íntima, y las ausencias volvían el día cada vez más negro, hasta que de esos amores de nadie sospechados, al cabo de nueve meses, nació un hermoso infante. Buenas hadas fijaron su suerte, a ver cuál le concedía más dones. Un hada decía:

—¡Será invencible a los peligros!

Otra replicaba:

—Y siempre vencido de amores.

Se entera el rey Górgoris del infante recién nacido, que lleva el nombre de Abidis en la banda que lo ciñe. No ha olvidado el viejo

rey el negro vaticinio. Solo piensa en salvar el trono; confía tal diligencia al crimen. Deja abandonado al nieto en una estrecha vereda por donde pasa corriendo su rebaño y su ganado. Por el poder del destino no fue atropellado el infante. El viejo recrudece su odio hacia el nieto y manda que lo lleven al monte, donde seguro que lo devorará algún lobo hambriento o alguna serpiente del cercado. Se lo encontraron riendo en el fresco césped del prado, amamantado cariñosamente por una *cierva blanca*. El viejo rey, con más enojo, lo mandó arrojar al mar, creyendo que las aguas profundas ahogarían al niño. La ola a la que lo habían lanzado viene a entregarlo a la playa. Entonces conoce Górgoris que la diosa Herta quiere salvarlo. *Estrella del Mar* se llama esa diosa lunar, cuyo emblema sagrado es una *cierva blanca*, gracias a la cual dio fin tanto odio. El rey Górgoris se gloria de que Abidis herede su reino. Como el nieto, resistiría su imperio, cuya grandeza le anunciaba aquella *Estrella del Mar*.

JERONI ZANNÉ

LA DESTRUCCIÓN DE IDALIA

Idalia es un vergel de amor y de molicie. Toda Idalia es un puro artificio de belleza. Son joyas exquisitas los templos y palacios. El cielo es un estuche repleto de diamantes azules. Resuenan dulcemente cítaras y salterios: evoca la partenia el mullido anaclinterio donde la hetaira ofrece el amor de su cuerpo blanco en el relieve de los senos y la curva del flanco.

Arrullan las palomas en las frondas amigas; brama el ciervo, a lo lejos, en los verdes carrascales. Emerge en los vanos de los reinos florales, cuando la aurora extiende las rosas de oriente, como un sueño de amor, escultura pentélica que en la puesta se cubre de tenue vestidura, clámide de rojeces con transparencias de oro, tramonta de la escultura en el día que muere. En el torrente querido de retozonas ninfas resplandece el espejo de las linfas cerúleas. Pastan los rebaños y los héroes idalianos tocan el caramillo, como pastores arcadios. Églogas eternas ríen bajo las frondas, entre morenos pastorcillos y pastorcillas rubias. No atormentan el espíritu las aguas del Leteo: pulsa en todo idaliano la áurea lira de Orfeo.

Florece un sacro Olimpo en la marmórea plaza; como a una amada estrecha el bardo su lira de oro. Las masas de los guerreros y de los grandes sacerdotes se inclinan reverentes, como

poéticos devotos. Y comienza el cantor con dulce melopea y la sacra Citerea sonrío desde el ara:

—Entre la maleza, rodeado de broza, el ásaro despide efluvios delicados: ¡cómo lo suavizan en finísima escuadra alegres crisálidas!

»Asciende su olor hacia los fresnos rústicos, hacia las encinas de frondosas ramas, hacia la segura majestad de los robles, reyes del bosque.

»Puro hechizo de dulzuras primaverales canta en la savia de los gigantes magníficos, leve apariencia de una vida nueva, nunca soñada.

»Entre el aroma del perfume del ásaro vuelan, etéreas, las rosadas musas, que cubren de besos el ramaje de los enormes gigantes.

»Mientras, el bardo, rodeado de broza, canta sus aéreas trovas de perfume, sin reportarse de la fuerza oculta en su olor.

Se enternecen niños, matronas y doncellas: se propaga un aura de ocultas maravillas. Pero avanza un guerrero, envuelto en su efátide: Menandro se abre paso con estrenua agitación y el menosprecio de las locas trietéridas evoca en sus ojos efemérides heroicas:

—Junto a la orilla se alza la mata de hojas aceradas de la robusta palma, clamor de heroísmo que despliega gloria trágica en torno. El orgullo sacrosanto, el esplendor del triunfo confieren al árbol imperio divino, pero no lo bastante para sufrir la triste luz cotidiana. ¿Dónde suenan vítores para tejer

anademas? ¿Dónde están los héroes y los mortales invictos? ¿Dónde las proezas para grabar nombres perdurables en las losas? ¿No le dicta nada el agitado oleaje, no le cuentan nada las montañas negras, nada las llanuras donde antes corrían heroicas avenidas! Triste está la tierra: de los humanos se escurren yelmos y corazas, estandartes y espadas de los humanos; ¡ya no domina la sagrada fuerza, ya no es nada el héroe! Endebles y desmedrados son ahora los hombres, sus únicas armas son malas argucias. Vasallos de Venus, viven en inmunda, baja molicie. Loca por las ansias de un supremo desasosiego, grita la palma hacia la heroica Helenia. ¿Dentro de qué fosa arrojarás, Idalia, el alma impura? Pasan las horas del día y de la noche, muere la esperanza de la palma bélica: ¡caen lágrimas entre las fuertes y aceradas hojas!

Las nubes se amontonan sombrías en el espacio. Un viento glorioso se desliza entre los héroes pensativos. Y del crepúsculo de oro en pompas guerreras retumba la sagrada voz de las épicas trompas. Tan solo una ilusión: en Idalia amorosa, la epopeya hace sitio a los besos de Acidalia.

En el salón cuadrado de columnas dóricas, con pinturas murales de Ninfas y Vertumnos y gentiles Amorillos que con los labios rosados sonríen en torno a los bucles perfumados de Venus, entra un rayo luminoso de Selene. En el triclinio blanco yace dormida Helena...: la rosa fulgurante de tempestades eróticas, el fuego nunca apagado de fiestas tiélicas, la fuerza que doblega, en las grandes lupercales, la magnanimidad de los héroes inmortales; el flujo de placeres y gozos, de torturas eviternas; el lago que descubre sus cavernas impuras, donde braman los dragones y silban los vibriones; el rayo que enciende el haz de las pasiones muertas; el grito tonante de Zeus, de olímpico

poder, que penetra en el seno profundo de la conciencia; el relámpago fulgurante que se forma en los ojos y estalla en el esplendor tiránico de los rizos; el puro despliegue de la forma divina en el cuerpo sonrosado de opalina ternura, la turgencia de un busto triunfante del defecto, más suave que la rosa y más duro que el basalto; la mirada que mata, que exaspera, que enaltece; el olor poético de los jardines elíseos; el mirífico ceñidor de la Diosa de amor que cubre de vibraciones los lirios de la piel.

El incensario parece un pozo de perfumes aromáticos, un nido de mariposas invisibles y erráticas. Se propaga por la habitación un ensueño florido. Las alas del placer se abren por el mundo, que pisa, bramando como fiera voluptuosa al impulso de los sentidos, la carencia de amor.

Cubierto de armas brillantes, Menandro saluda con énfasis el cuerpo excelso de la amante divina.

—¿Qué quieres de mí ahora, Menandro, puro guerrero, el más grande en la lucha y el último en el amor?

—Helena, un grave peligro amenaza nuestra Idalia y tan solo en los placeres de Acidalia piensas tú. Tú corrompes con tus flancos las almas y los cuerpos, tú mustias la carne y calcinas los huesos: tú apagas con tu amor las llamas de los cerebros, se mudan en viejos los jóvenes que tú quieres. Sobre el bronce bruñido de sus nobles rodela solo ven los héroes tus ninfales maravillas y, en la hora del combate, el encanto de tus besos desmaya la energía de las altas acciones. Idalia, reblandecida en impuras molicies es tan solo un enjambre de malas hembras encendidas. Tú propagas, eterna, tu veneno sempiterno, y veo yo mi patria desfallecer de amor.

»Escucha, Helena: más allá de los eriales y las montañas han abandonado las rústicas cabañas los bárbaros. La caracola guerrera vibra en un clamor de muerte; para los bárbaros de Escitia, morir es una diversión. Cubiertos de pieles de lobo se acercan los enjambres: fulguran sus venablos con música de rayos. Es un torrente henchido de pesada desarmonía, una avalancha de horrores que nos envía Júpiter. Es alto castigo de los Divinos enojados. Idalia, revolcándose en inmunda pasión, verá por sus calles las furias del daño, la agonía, la muerte, el incendio, la esclavitud.

»Sin ti, nuestro pueblo recobrará la valentía, perdida en el veneno de tus horas de amor. ¡Oh, Helena, huye bien pronto de nuestra ciudad amada, busca el refugio oscuro de ignorada espelunca!

»¡Y a las caracolas y gritos de los bárbaros del desierto responderán como un trío, en concierto magnánimo, dispersando la erótica epilenia de la flauta, los cobres estridentes de los defensores de Helenia!

—Cuando en la mañana azul, la Acrópolis de Atenas muestra las luces serenas del éxtasis ageliano, cuando surge de la ola de plata del agua matinal la hermosura superior de Anadiomena, cuando el bosque verde, esmeralda que se irisa, marca al amanecer el cuerpo de la sagrada Artemisa, no pienses, no, Menando, en gozar una ilusión como la que ahora te cautiva, en la impura visión del cuerpo sublime y desnudo de la Helena idaliana, dibujado por los rayos luminosos de Selene.

»¿Ves, Menandro, la sonrisa? ¿Es tu voluntad un navío lo bastante fuerte como para surcar ese río rosado? Tu gloria de guerrero siempre será vasalla, transformada en amor, en la nueva Estigia. ¿No ves qué abismo hay en el rojo labio, qué centauro se oculta en el cabello aurífero?

»En el desierto tracio, cuando las ondas del Hebro mecían en su seno, heladas como la escarcha, la cabeza que bacantes habían cortado a Orfeo, rebelde al culto de oro del divino Tioneo, y la lengua, emergiendo de la ola azulada, gritaba desesperadamente el nombre de Eurídice, no sintieron las potencias de amor una piedad tan grande, un horror tan sagrado como al ver inclinado ante el impuro triclinio tu cuerpo atlético y apolíneo, Menandro.

Y cae de rodillas el varonil saliano, el valiente homérico, hoy el idaliano más débil, porque las carnes de Helena, ríos de nácar y marfil, son espíritus maléficos de un infierno amoroso.

Helena se levanta: un coro de notas inefables llena la estancia de adorables voces y sonidos. En las regiones profundas de la armonía manan sonoridades caóticas, ruidos, discordancias. Formas desdibujadas, esperanzas armónicas piden apariencia de vida encantada. La gran corriente que sube del polimórfico abismo rechaza las fealdades del peso polifónico. Queda en lo hondo el sonoro desasosiego, del que brota la melodía como ave de blancas plumas. Se extiende, se propaga, sube, se eleva en la oleada rítmica hacia el místico imperio del éter. La cabellera suelta de la virgen extática es una gran caricia, un turbión de lágrimas; el seno de la amante, la gloria no disfrutada de unos labios que no se abren más que en el puro sueño, el río por donde navega, en la pequeña nao aurífera, la hija predilecta de noble pegásida.

—La brisa susurra meciéndose en las hojas de los árboles, que reflejan brillos de jade y platina. La alondra desgrana su canto en las alturas. Decidme, ¿quién como ella domina la melopea? Iris, la alegre diosa, se tiende por los rayos luminosos de Helios, cuando son

oblicuos entre las hojas. Los torrentes cantan graves como bajones: la pajarería descompone salterios y cítaras por las frondas. ¡Cómo hechizan los mirtos! ¡Cómo huelen las rosas! El vientecillo esparce dulzuras de colmenas melíferas. Aparece Helena, vestida de las telas de Cloris, envuelta en un dulce éxtasis de alegres libélulas. La erótica princesa adorna sus gracias reflejándose en la linfa de fuente pura. Cubre su cuerpo pentélico dorada cabellera; una media sonrisa deleitosa entreabre sus labios.

»Dulce Helena, no recuerdes las nieves ni las nieblas; piensa que el crepúsculo no llega a tu reino. ¡Primaveral, augusta, joven te queremos, oh divina, cubierta de flores, claridades, dulzuras y aromas! Si nos dejas, morirán las flores y las hojas, caerá sobre nuestras cabezas nevada hiperbórea.

Helena, reclinada sobre el pecho de Menandro, tiene un ensueño florido, como virgen enamorada. Su cabello, que tiene las ondas de un río, inunda al héroe loco por un estrenuo perfume. Y el guerrero yace perdido en el hechizo rizado de los auríferos cabellos: el erótico sacrificio se consume en la noche, bajo la luna primaveral, en el encanto de oro del trasluz sideral. Y caen goteantes, rompiendo el dulce silencio, las aguas eternas de la fuente de Juvencio. Y canta, propagando inefable sopor, como voz de dos espíritus, el diálogo amoroso:

Y entona dulce voz, extática y serena, un canto epilénico a la gloria de Helena:

—Amada mía, ven, no me dejes, acércate. ¿No oyes la melopea que piramiza en mi voz?

—Tan solo me llega el cántico nocturno de las estrellas, que tiene en tus labios melodías de alba.

—Como maravillas áureas enrubian tus bucles, un crepúsculo infinito que la noche nunca me lleva.

—En tus labios cimbrean palabras inflamadas que penetran en mi seno como lluvia de rosas.

—Dame, Amiga, tus manos de nácar y marfil, dos tórtolas tiernas gozando el grito del macho.

—Dame tus manos heroicas, temor de los malvados, efluvios aquilónicos que vencen los lirios.

—Tu cabeza parece la cabeza sagrada de Venus; tu cuerpo encierra la euritmia serena de Diana.

—Tu cabeza parece la cabeza luminosa de Apolo; tu cuerpo encierra la fuerza divina de Alisio.

—Tus pupilas son nenúfares de estanques de aguas negras; tus cejas son arcos espléndidos de triunfo.

—Tus ojos son dos llamas del astro Sirio, volcanes de ígnea potencia, de amor y de gloria.

—Palpita en tus besos un sacro evangelio, un rumoreo dulcísimo de corales y carbunclos.

—Mira: la noche nos trae claridades temblorosas; los resplandores de los luceros se borran temerosos.

—Duerme en mi pecho, reposa bajo las estrellas, que ya se enrubia en tu cabellera la blanca aurora.

Y mientras los griegos coloran floridos frutos, zumba en Escitia la gran tromba de los bóreas. Están vacías las bodegas y las alhóndigas de los bárbaros. Aún no maduran los frutos del estío. En el cercado se consume sin pasto el ganado; las ánades de las hoyas buscan mejor ventura por los aires más templados de la lejanía austral, donde es tibia la noche y bochornoso el día.

Y los bárbaros tienen noticia de unas tierras más cálidas, donde los rayos del sol son gualdas torrenciales, donde el mármol florece

en templos y jardines, donde las suntuosidades de los misterios divinos son orgías de amor, comezones épicas que ellos no pueden comprender, porque lo horrisono de sus cultos libres de amor no son más que brutales griterías de los abismos caóticos y faunales.

Todo el mundo bárbaro, empujado por el odio y el hambre, bulle como un hormigueo junto a los ídolos de bronce, monstruos sedientos de triste carne humana, enemigos del amor, del bien y del claror, hartos, enormes, ventrudos, de mirada tétrica y oscura, recogidos en los fuertes sillares de un templo toscó.

El dios de los dioses, gigante de rostro hirsuto y amarillo, repugnante hijo bastardo de Jano y Moloc, con el odio que siente la superior fealdad hacia el inefable encanto de la belleza clásica, por sobre los montes lejanos señala los vergeles floridos de la Urbe hermosa que se duerme entre placeres infinitos; señala el cuerpo eurítmico de la divina Idalia, donde la imagen de Acidalia vive en cada signo.

Suenan tubas y cuernos, caracolas siniestras; las rodelas de bronce resplandecen como soles. Se arrastran por doquier las catapultas pesadas como cerros en medio de las hordas escitas. De cuencas y desiertos, de cavernas y hoces brotan los enormes aluviones de combatientes. Y mientras abrasa la colmena melífera de Idalia, baja el torrente prolífico del horror escita.

Idalia es la ciudad augusta de los poetas, de los himnodas de amor, de las melódicos auletas, de los grandes oferentes, de los artífices del gusto, reflejo terrenal del venusto imperio, metrópolis del placer, creadora de artistas, de puros miniaturistas y cinceladores de oro, de oradores elocuentes y lapidarios exquisitos, de arquitectos sublimes y nobles estatuarios, que hacen brotar la vida en el mármol del bloque, infundiéndole inspirados el fuego de Prometeo.

Idalia es un museo de ánforas y jarras, un relieve de dulzuras y de eróticas guerras, un mar cálido, donde las sirtes de amor son triclinios y lechos entre espumas ardientes, donde los cuerpos prenupciales de vagas melodías acompañan el ritmo sensual de las almeas: el deliquio de un lago en el que las ondas de plata son el busto y el flanco opulento de la hetaira, donde los labios son flores de matas coralinas y las mejillas, traslucen de pechinas nacaradas. Acidalia es el espíritu, Idalia es el blanco cuerpo, la diosa es el perfume que humedece las flores.

Idalia es la ciudad de las bellas hetairas, la ciudad de los besos, de las fuertes danzarinas que, oculto el hermoso cuerpo entre velos y perfumes, lo desnudan triunfador en sutiles gradaciones. Es el nido amoroso del eterno desenfreno, que sostiene febril furia dionisiaca. Se deshojan las doncellas en el alto amor viril, arrojándose al ígneo agosto desde la tibieza de abril; en su turgencia de oro, las matronas opulentas son como frutas otoñales, esbeltas y redondas, y recordando el tiempo huido, la señora antañona aún siente el rescoldo de la ufanía amorosa.

Pero en la lira que encierra conjuros de hechizo no hay una cuerda, ¡la gran cuerda guerrera!

Cuando muere el cortejo de estrellas de Galaxia en el cielo matinal herido de nuevas luces, la hueste afeminada de los guerreros de Idalia cae bajo los cuchillos de los bárbaros inhumanos. Los escitas cosechan buenas mieses de horror; sus ídolos han vencido a las diosas clásicas. Las trompetas vibrantes y los armónicos clarines, que lanzaban resonancias semidivinas al viento, han muerto bajo los estrépitos de las caracolas terroríficas, de los cuernos ensordecedores y de los horrendos bramidos. Los ciervos han caído a los pies

de fieros leones; los palomos, arañados por garras de halcones, esparcen por doquier blancas plumas. El hedor de la sangre ahoga los aromas del mundo primaveral, que comienza a florecer entre cantos de pájaros y claridades matinales. La pesada torrencera de las bandadas escitas, espesa camada de jabalíes y lobos, asola bestialmente los vergeles florales, los templos del amor, las aras divinas. Avanza la tempestad con sequedades de muerte en la confusión llameante de una fiesta sangrienta. Braman las caracolas en las ondas del viento, como himnos grávidos de horror y espanto.

Bajo el cielo que adopta tonos celestes, la tromba delirante desventra el sacro muro de Idalia, y al festín de muerte y carnicería sucede el furor de hórrido libertinaje. Los lirios del placer quedan segados y mustios; los atrios de los temples son infiernos malditos. Las ciervas de amor, las gozosas hetairas se rinden bajo el pecho de los horriblos cazadores. La ciudad agoniza en horror impúdico: cada hogar es un chorro de sangre y terror. Y retumba la gritería de los bárbaros como trueno aterrador en los templos mancillados, en las ruinas de los mármoles.

Un silencio terrible oscurece la ciudad. Los bárbaros han marchado hacia los montes y desiertos. En su agonía triste, los albergues arruinados adoptan tonos de flébil elegía. Llorad, ruinas; nunca más la divina partenía os hará sentir la alegría de Helenia. No veréis en derredor de las aras girar en triunfo las procesiones de los nobles hierofantes. En los ritmos de los auletas ya no oiréis más el alarido báquico de las locas agapetas. En los campos en que florece la gran desolación reinarán eternas la muerte y la tristeza.

Cuando acaba el rojo vislumbre de aquel gran día infausto en que Idalia fue ofrecida en holocausto al bárbaro, las acémilas, llenas a rebosar de despojos idalianos, pregonan el trastorno de las trágicas guerras. Las hileras bovinas mueven pausadamente los penachos de los rabos por los caminos abruptos. Van cargadas de zafiros, topacios y granates, ópalos, ónices, corales y diamantes irisados, estatuas de oro, millares de gemas miríficas, tumbagas, brazaletes y largas anademas de perlas y rubíes, como serpientes enrolladas. En el lomo de los caballos van recogidas, resplandecientes, las púrpuras fulgurantes y las lámparas auríferas en el leve roce de las magníficas sedas.

Entre los guerreros hirsutos de espadones sangrientos caminan las hetairas de amor, las míseras esclavas con la cabeza gacha, atadas de manos, libradas como divinas bandadas de bestias bravas.

Y en la grupa de fuego de un corcel rebelde llevan a Helena al terruño escita. Nunca han visto los bárbaros una mujer como ella: será la maravilla de las hordas brutales. Y para el caudillo achacoso, de gestas bárbaras y antiguas, para el tronco que ha visto caer sus biznietos como hojas, que espera fin sereno dispuesto en su mortaja, será Helena el Sol del placer que se pone. Y el caudillo sentirá revivir sus pasiones bajo la tromba sublime de los besos idalianos, y cuando la Muerte lo llame a la estancia postrera, Helena lo seguirá, quemada en la pira.

Cuando baja el cuerpo mortal del Averno en la noche, se esfuma como un soplo el fuego del espíritu.

Peregrinos de dolor, los poetas de Helenia buscan en el vergel idaliano la epilenia perdida, que responde como epiceo fúnebre, porque ha muerto de horror la hija de Bronteo. En

las rojas claridades moribundas del día, la epilenia se muda en elegía tristísima y, en el silencio trágico, el poeta sagrado eleva un canto plañidero, enlutado el corazón:

—Lloren las liras cánticos fúnebres de endeble tonada por la sacra muerta. Me faltan palabras para contar la triste muerte de la Diosa.

»Blanca Acidalia, Basilisa tierna, dulce Afrodita, divina Adónida, ¿dónde ha ido la vital chispa que era tu vida?

»Tristes los mirtos sin tu esencia, caigan cuellitorcidos en la tierra dura, que la ola del mar divino te sea tétrico mortuorio.

»Fenecen confusas todas mis creencias: ¿cómo puede alcanzar la suprema guadaña de la muerte afrentosa a los dioses olímpicos, almas puras?

»Mueren los cuerpos, las etéreas Psiques, mueren los númenes, los efluvios mágicos, mueren las sacras formas parnasianas, mueren las diosas...

»Hombres y mujeres, sabios y necios, nobles y magnos, desgraciados y pobres, ¡conservad siempre en el pensamiento la pura forma de Venus!

JUAN VENANCIO DE ARAQUISTÁIN

EL CANTO DE LELO

*Traducción de Javier Pacios e introducción de
Mariano Martín Rodríguez*

1. Leyendas paganas y etnonacionalismo

El ascenso a lo largo del siglo XIX de los nacionalismos étnicos de raigambre herderiana en Europa tuvo amplias repercusiones en la literatura, tanto en la creada entonces como en la percepción decimonónica del pasado literario. Por una parte, se investigaron y valoraron mucho los testimonios más o menos amplios y genuinos de materias épicas paganas europeas de carácter legendario¹ que pudieran rivalizar con las tradicionalmente muy prestigiosas de las antiguas Grecia y Roma, por limitarnos al mismo continente. De esta manera, los manuscritos medievales, ya conocidos o recién (re)descubiertos, de los poemas del conjunto del *Edda* y las sagas

en nórdico antiguo y la epopeya anglosajona de *Beowulf* demostraban que los antiguos germanos habían creado un acervo legendario muy amplio y rico, que no solo refutaba como injustificable el desprecio en que lo tenían los clasicistas del Antiguo Régimen, sino que también se revelaba como muy adaptado para alimentar el orgullo étnico de los hablantes de lenguas germánicas, así como para el fomento de ese orgullo con miras nacionales y/o nacionalistas por parte de diversos artistas y escritores. En aquel siglo XIX y también en el XX, varios de ellos propusieron reescrituras más o menos originales de ese acervo con diferentes grados de fidelidad e inventiva al estilo narrativo moderno, tales como la hecha en prosa por el sueco Vyktor Rydberg (1825-1895) de la materia mítica nórdica hasta

¹ Leyenda e historia se contraponen en el sentido de que la primera sería inventada y la segunda se basaría en documentos fidedignos verosímiles; además, la primera admite sucesos sobrenaturales y la segunda no puede hacerlo, porque nada que haya ocurrido realmente en la historia puede haber transgredido las leyes naturales del universo. Análogamente se contraponerían ficción histórica y ficción legendaria. Por ejemplo, la narrativa histórica sobre el héroe prerromano Viriato, aunque admita parte de invención autoral, se funda esencialmente en lo que se sabe históricamente de aquel caudillo, mientras que la narrativa sobre el cántabro-vasco Lekobide es legendaria, porque tal caudillo no existió más que en la imaginación del literato anónimo que lo inventó. Incluso cuando la leyenda se centra en personajes históricos reales, lo que se cuenta de ellos será legendario si interviene lo sobrenatural, como ocurre, por ejemplo, con las aventuras de Alejandro Magno entre seres extraordinarios en la materia legendaria correspondiente.

el *Ragnarök* o la hecha en verso épico por el inglés William Morris (1834-1896) de la de Sigurd y los nibelungos. Lo mismo puede decirse para los eslavos de la materia legendaria de la fundación de Praga en torno a Libuše y las amazonas bohemias, que el checo Alois Jirásek (1851-1930) presentó en forma de logradas narraciones breves y que su compatriota Julius Zeyer (1841-1901) tornó en epopeya, o las sagas en prosa (con partes en verso) en gaélico antiguo y medio del ciclo precristiano del Ulster. Este último apenas encontró cultivadores modernos famosos en lenguas celtas, pero disfrutó de amplia popularidad entre los irlandeses de lengua inglesa, tal y como indican las leyendas en prosa de Lady Gregory (1852-1932) y los poemas épicos y dramáticos de William Butler Yeats (1865-1939)².

Celtas, germanos y eslavos no fueron los únicos macrogrupos étnico-lingüísticos cuyos intelectuales procuraron reafirmar el sentimiento de la propia nacionalidad, tanto cultural como política, mediante la revalorización de un pasado pagano caracterizado por dioses y héroes *nacionales*, un pasado opuesto tácitamente a la intrínseca universalidad del cristianismo, por mucho que no pocas veces fueran clérigos aquellos intelectuales que ofrecieron a los activistas las herramientas culturales que sirvieron a la

creación de la nación política sobre la base de la étnica. Escritores de otros pueblos europeos con una personalidad lingüística muy marcada hicieron lo mismo, aunque con la desventaja de no poder recurrir a documentos antiguos o medievales en sus idiomas que sirvieran de testimonio de sus creaciones míticas y legendarias precristianas. Esta desventaja la pudieron compensar de sobra aquellos de regiones en las que la tradición pagana se había conservado de manera más o menos amplia en la literatura oral, tal y como ocurrió, por ejemplo, con los lapones, sobre cuyo origen mítico el sueco Anders Fjellner (1795-1876) arregló una bella balada, y sobre todo con los fineses, gracias a la compilación creativa de la riquísima poesía épica oral fina conservada entre los carelios por el finlandés Elias Lönnrot (1802-1884) en su epopeya llamada *Kalevala* [*El Kalevala*] (1835/1849), que a su vez inspiró a otros poetas épicos como el también finlandés Eino Leino (1878-1926). En cambio, no pudieron recurrir a estos motivos de orgullo los etnonacionalistas³ de países que carecían tanto de documentos antiguos paganos en su lengua como de amplias tradiciones paganas auténticas en el folclore⁴, tales como los húngaros y, en mayor medida aún, los de aquellas regiones cuyos acervos autóctonos habían sido barridos por la romanización primero y la plena cristianización

² La materia celta de Irlanda también tuvo cierta popularidad en Galicia, sobre todo en torno a la figura legendaria del celta Breogán, héroe del bello poema «O relembro do clan» [*El recuerdo del clan*] (1931), de Ramón Cabanillas (1876-1959), el cual lo recogió en su libro tardío *Camínos no tempo* [*Caminos en el tiempo*] (1949), junto con algún otro poema épico fabuloso de asunto similar como el titulado «O fillo de Celt» [*El hijo de Celt*], antes publicado con el título de «Colón» [*Colón*] (1924).

³ Se entiende aquí por etnonacionalismo el nacionalismo cuyo concepto de nación coincide con el de etnia, definida esta sobre todo por criterios lingüísticos a partir del Romanticismo.

⁴ La tradición oral letona también había conservado numerosos vestigios de paganismo genuino en sus *dainas*, pero al ser estas breves poesías de carácter lírico no se prestaban a fundar una épica mítico-legendaria. Sin embargo, el material mítico que presentan, combinado con recreaciones historicistas de la resistencia pagana frente a la cristianización forzada de las tribus bálticas en la Edad Media, le sirvió a Andrejs Pumpurs (1841-1902) para escribir la epopeya en verso *Lāčplēšis* [*El descoyuntaosos*] (1888), la cual originó su propia materia legendaria pagana, que luego aprovechó, por ejemplo, el también letón Rainis (Jānis Pliekšāns, 1865-1929) en un importante drama poético.

después. Sin embargo, no por ello renunciaron a este procedimiento de afirmación nacional basado en la extrapolación de la propia nacionalidad al pasado más lejano. En Hungría, por ejemplo, János Arany (1817-1882) se basó, para escribir su epopeya mítico-legendaria nacional, en una vieja crónica medieval en latín en que figuraba compendiada una tradición fabulosa pagana sobre el origen de los hunos y de los magiares y su llegada, guiados por un ciervo blanco, a la llanura danubiana donde los últimos acabaron asentándose definitivamente.

En la Europa latina, salvo algun poema ocasional sobre la materia de la fundación de Roma como uno en francés de Maurice Bouchor (1855-1929) publicado en 1888, fueron también breves resúmenes de leyendas en torno a héroes de pueblos con los que los griegos y romanos entraron en contacto los que permitieron a varios escritores anacrónicamente antirromanos (tal vez por ser Roma el ejemplo paradigmático de imperio *supranacional* de la Antigüedad) adaptar aquella materia legendaria

indígena a los gustos, intereses y formas de escritura literaria propias del etnonacionalismo cultural romántico. Así lo hicieron, por ejemplo, el portugués Teófilo Braga (1843-1924) en su breve «Rimo de Abidis» [*Poema de Abidis*] incluido en su novela arqueológica y épica *Viriato* [Viriato] (1904), poema que versa sobre la leyenda de Gárgoris y Habis compendiada en latín por Justino a partir de Pompeyo Trogo, y el rumano Lucian Blaga (1895-1961) en su poema dramático *Zamolxe* [Zamolxis] (1921), que recrea magistralmente la leyenda de ese héroe religioso tracio resumida en griego por Heródoto.

A falta de cualquier testimonio, escrito u oral, antiguo o moderno, de los mitos y leyendas⁵ de los pueblos prerromanos que ocuparon el solar hoy poblado por alguna otra etnia latinoeuropea, hubo quien creó sus propias leyendas y las atribuyó a alguno de esos pueblos. Entre las que se ambientan en el territorio de lo que sería la Hispania romana, podrían recordarse el epilio baleárico en catalán

⁵ Conviene tener presente la distinción entre los mitos, cuyas peripecias se desarrollan en un tiempo externo o anterior (o posterior en el caso de los mitos apocalípticos) a la historia y cuyos protagonistas son dioses y otras entidades sobrenaturales, y la leyenda, que se desarrolla en una época lejana, pero dentro de la historia humana. Si tomamos el acervo mítico y legendario hoy más conocido en Europa, el hebreo de la Biblia, lo narrado hasta el diluvio universal sería mítico, mientras que sería legendario lo que vino después, que ya menciona lugares reales como la ciudad sumeria de Ur, supuesto lugar de origen del patriarca Abrahán. Si nos atenemos a esta distinción, las epopeyas en catalán *L'Espanya naixent* [España naciente] (acabada en 1868 y publicada en 1946) y su versión definitiva *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), de Jacint Verdaguer (1845-1902), serían más bien míticas, pues su héroe, Alcides/Heracles/Hércules, es un semidiós cuyas aventuras en la futura Hispania y en sus mares se producen en un contexto ajeno a la historia humana, hasta el punto de parecer más bien una epopeya geológica acerca del origen mítico de los Pirineos o del estrecho de Gibraltar. No obstante, los límites entre el mito y la leyenda son difusos, por ejemplo, cuando el héroe (semi)divino se dedica en ese poema a fundar ciudades históricas reales. De hecho, al propio Hércules se le atribuye la fundación de varias españolas, una de las cuales contó Juan Moraleda y Esteban (1857-1929) en «Origen de Toledo», breve poema narrativo que figura en el sumario de sus *Tradiciones y recuerdos de Toledo* (1883). También tenemos un Hércules más legendario que mítico cuando su figura aparece evemerizada, siguiendo el modelo del historiador griego antiguo Diodoro Sículo, como si aquel fuera un aventurero invasor de la península ibérica que mata a idealizados dirigentes autóctonos, por ejemplo, en el poema de «Crisaor» [Crisaor] y en el de «Gerión» [Gerión], ambos incluidos como piezas independientes, recitadas por bardos, en sendas narraciones extensas de tendencia nacionalista antirromana, a saber: la mencionada novela *Viriato*, de Braga, y la tardía epopeya nacional-romántica en catalán *Indibil i Mandoni* [Indibil y Mandonio] (1955), de Joan Baptista Xuriguera (1908-1987), respectivamente. Todos estos poemas sobre Heracles, a los que conviene añadir el «ballet» épico en prosa y verso *La muerte de Gerión* (1943), de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), constituyen una suerte de materia legendaria propia de la península ibérica, que se centra en las aventuras de Heracles en el Extremo Occidente.

«La deixa del geni grec» [El legado del genio griego] (1902), que es la más famosa de las *Tradicions i fantasies* [Tradiciones y fantasías] (1903) de Miquel Costa i Llobera (1854-1922), aunque su mismo título sugiere su relación con el helenismo antiguo⁶, y otras que no deben nada al mundo clásico, por ejemplo, «O régulo do Pico Sagro» [El régulo del Pico Sagro] (1885), de Francisco María de la Iglesia González (1827-1897), y «La mujer muerta», una «leyenda dramática original» arévaca de José Zahonero (1853-1931), incluida en sus volúmenes de relatos *Cuentecillos al aire* (1898) y *Manojito de cuentos* (1928). Tanto aquella narración gallega como esta castellana, ambas en prosa, fueron probablemente invenciones de sus autores, aunque ambas se han *tradicionalizado* y originado así su propia materia legendaria⁷.

2. La materia legendaria vasca de Cantabria

En este contexto histórico-literario, cabe preguntarse si uno de los etnonacionalismos más populares y políticamente influyentes hasta la fecha en Europa occidental, el vasco, ha tenido manifestaciones literarias comparables en propósito a las arriba resumidas. Siendo el vascuence un idioma aislado que se hablaba

en su región actual y en otras colindantes, en sus formas más antiguas no atestiguadas, antes supuestamente del inicio hace milenios del proceso de indoeuropeización lingüística del continente, ha sido una tentación constante buscar en esa lengua algún testimonio de un acervo cultural pagano ancestral, como lo tenían, por ejemplo, los fineses. Sin embargo, ni la tradición oral tenía nada comparable a la materia del *Kalevala* ni existía, aunque fuera en versiones resumidas por historiadores antiguos y medievales, resto alguno de mitos y epopeyas paganas vascas. Fuera de la lengua y de pocos nombres en inscripciones de divinidades de los aquitanos, que eran los ancestros prerromanos de los vascos, los escritores que sentaron las bases literarias de la etnonacionalidad vasca en la segunda mitad del siglo XIX siguieron diferentes estrategias literarias para compensar esa carencia de fundamentos arqueológicos y documentales para la (re)creación de un paganismo literario vasco de la Antigüedad⁸. En primer lugar, el autor vasco de lengua francesa Augustin Chaho (1811-1858) incluyó en su *Histoire primitive des Euskariens-Basques* [Historia primitiva de los éuskaros-vascos] (1847) la «légende cantabre» [leyenda cántabra] «Aïtor» [*La leyenda de Aitor*] (1845), que es una pura invención sobre un idealizado patriarca fundador de la etnia vasca

⁶ Homero es uno de los personajes. Su inventada aventura en Mallorca, donde la sacerdotisa Nuredduna salva su vida, que su tribu iba a sacrificar, se suma a la serie legendaria sobre la vida de aquel poeta, que inspiró en la península ibérica otras interesantes epopeyas breves como las portuguesas «A velhice de Homero» [La vejez de Homero] (*Tempestades sonoras* [Tempestades sonoras], 1864) y «A infância de Homero» [*La infancia de Homero*] (*Torrentes* [Torrentes], 1869; ambas recogidas en su suma *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos] (1894-1895), de Teófilo Braga, y la castellana «Juventud de Homero» (*El jardín de los poetas*, 1899), de Manuel Reina (1856-1905).

⁷ Una interesante versión literaria posterior de la leyenda de Zahonero es el cuento en prosa «La mujer muerta», que es la primera de las *Tradiciones segovianas* (1910) de Gabriel María Vergara Martín (1869-1948).

⁸ Hubo varias obras sobre la sustitución por el cristianismo del paganismo vasco en el período posterior a la disolución del imperio romano, tanto a favor de la cristianización, por ejemplo, la novela clerical en vascuence de Domingo Aguirre (1864-1920) titulada *Auñemendiko Lorea* [*La flor del Pirineo*] (1898), como en contra de esa cristianización, por ejemplo, la novela anticlerical en castellano de Pío Baroja (1872-1956) titulada *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922). Por desgracia, ninguna de estas narraciones presenta mitos, leyendas o ritos paganos, ni siquiera como invenciones autorales.

así llamado. Esta creación de Chaho ejerció gran influencia⁹ y, de hecho, Aitor es un nombre muy popular aún hoy entre los vascos, pero tal leyenda en sí reviste escaso atractivo épico y narrativo, además de carecer de cualquier atisbo de verosimilitud histórica, incluso sin salir del ámbito de la ficción. En cambio, Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902) se esforzó por recrear una protohistoria vasca creíble en el primero de los romances históricos en castellano que componen su *Romancero alabés [sic!]* (1885) y que se titula «*Euskaldunak.– Los vascongados*». En él siguió los pasos de Jean Martin Hiribarren (1810-1866), cuya epopeya en verso vascuence *Euskaldunak* [Los vascos] (1855) había historiado en sus primeras secciones sobre Iberia y Cantabria la fabulosa Antigüedad étnica de los vascos. Por su parte, Becerro de Bengoa contó en su interesante romance arqueológico, según las teorías difusionistas populares en su época, la llegada de aquellos a la región que han ocupado históricamente, donde habrían constituido una sociedad patriarcal idílica dedicada al pastoreo y a la metalurgia, así como a la guerra para defender su amenazada independencia, todo ello mientras encontraban también tiempo para entonar poéticos cantos que el autor no se atrevió a recrear.

Tanto Aitor como los vascones primitivos reales (y no los cántabros, abusivamente identificados con ellos desde el Renacimiento) apenas sirvieron para dotar a los etnonacionalistas vascos de material legendario pagano de la entidad suficiente como para que se pudiera manifestar creativamente a través de diversas historias y géneros. Afortunadamente,

los intelectuales vascos no siempre se mostraron tan escasamente originales a este respecto. Hubo incluso una leyenda cuya versión moderna se ha considerado del suficiente interés como para haber sido reeditada aparte. Se trata de «La leyenda de Lelo», una novela corta incluida en la colección de leyendas vascas, casi todas de ambiente medieval, que publicó Vicente de Arana (1846-1890) con el título de *Los últimos iberos* (1882), libro subtítulo «Leyendas de Euskaria». Arana mantuvo en parte el vascocantabrisismo, aunque prefirió utilizar el término de euskaros, como Becerro de Bengoa. También mantuvo la idea muy arraigada en su región de que los antiguos vascones se habrían opuesto tan fieramente como los cántabros verdaderos a la expansión imperial de Roma. Sin embargo, Arana tenía buenas razones para hacerlo, razones incluso independientes de la utilidad manifiesta de la leyenda derivada del paralelismo existente entre la resistencia de los vascones de antaño y la de los vascos a la asimilación cultural y política por las etnias dominantes en los dos Estados modernos que los englobaban en la época de Arana. Sin entrar en interpretaciones ideológicas quizá excesivas y ajenas en cualquier caso al tenor concreto de esta leyenda suya, Arana no hizo sino desarrollar amplia y hábilmente en forma novelesca la exigua trama de un breve poema llamado generalmente «El canto de Lelo» (*Leloren kantua*, en vascuence), escrito en una forma antigua y seguramente inventada en parte para darle un aspecto de suma antigüedad, como si fuera de la misma época de las guerras entre cántabros y romanos. Tal poema figuraba copiado, con el título de «Kantabriarren

⁹ Por ejemplo, la emigración de los vascos desde oriente bajo el caudillaje del patriarca Aitor que había imaginado Chaho la retomó en castellano Francisco Navarro Villoslada (1818-1896) en un canto en prosa poética entonado por la pagana Amagoia en el décimo capítulo del segundo libro de la novela muy popular *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879 en volumen). Pío Baroja siguió sus pasos, con más libertad creativa, en un himno en prosa poética titulado «La canción de los hijos de Aitor», el cual figura en su novela *El laberinto de las sirenas* (1923).

kantua» [*El canto de los cántabros*], en un manuscrito en castellano de hacia finales del siglo XVI, consistente en una crónica de España y de Vizcaya compilada por un tal Juan Íñiguez de Iburgüen, crónica que se conoce ahora por el nombre de *Crónica Iburgüen-Cachopin*.

El erudito alemán Wilhelm von Humboldt (1767-1835) había dado a conocer ese canto de Lelo en 1812, aunque sin aceptar su cronología antigua. Como afirmaron estudiosos posteriores, se trataría de un poema escrito en un momento no muy alejado en el tiempo de su transcripción en el manuscrito de la crónica citada. Se trataría, pues, de una falsificación, tal y como sugiere la propia lengua del texto, que parece escrita a propósito en un vizcaíno muy confuso, como para dar impresión de suma antigüedad. Sin embargo, no hemos de considerarla por ello un fraude semejante al de los célebres cantos de Ossian que escribió en prosa lírica James Macpherson (1736-1796) para ofrecer a los escoceses gaélicos la épica antigua que les faltaba. Ese canto de Lelo era muy anterior al etnonacionalismo romántico, ya que se remontaría a la primera mitad del siglo XVI, según indicó el erudito Juan Carlos Guerra (1860-1941) en *Los cantares antiguos del euskera* (1924). Además, al estar escrito en la lengua autóctona, podía considerarse una creación legendaria tan legítima como lo eran otras europeas que, como la materia germánica de los Nibelungos, también se conocían por textos muy posteriores a la época de los hechos referidos en ellos y de los que tampoco cabe excluir que fueran asimismo invenciones artísticas de anónimos poetas concretos, los cuales se tomarían en sus leyendas paganas, a menudo escritas ya en época cristiana, tantas o más libertades con la historia real como lo hizo el desconocido autor del canto de Lelo. Lamentablemente para la literatura, este dista de tener gran interés ni como creación poética

ni como creación legendaria, aunque Arana encontró en él, o más bien en el comentario explicativo en prosa castellana que figura en la *Crónica Iburgüen-Cachopin* de los versos correspondientes del canto que parecían oscuros, una alusión a un drama pasional semejante al de la leyenda griega antigua de la vuelta de Agamenón. La esposa del caudillo cántabro Lelo lo habría engañado con un tal Zara al ausentarse aquel para combatir a los invasores romanos, con el resultado del embarazo de ella. Para ocultar su culpable relación, los adúlteros habían asesinado al pobre caudillo Lelo, pero acabaron siendo descubiertos y castigados por los cántabros, indignados por tan inaudito crimen cometido contra su jefe. Tal castigo fue el exilio y el eterno recuerdo de su crimen mediante la repetición tradicional de un estribillo que recordara la muerte de Lelo a manos de Zara.

El resto del canto se refiere a las guerras contra el emperador Octaviano (Augusto) bajo el mando no de Lelo, sino de un tal Lekobide, sobre el que Arana escribió otro relato también incluido en *Los últimos iberos* y titulado «La muerte de Lekobide», en el que este caudillo, a la fantástica edad de ciento veinte años, imparte unos consejos a su biznieta Oría sobre la necesidad de que los vascos estén unidos bajo un único caudillo para defender la patria, pero sin olvidar por ello que todos los pueblos son iguales para su dios nacional, Jaungoikoa. Así pues, ese autor dedicó sendas narraciones a las dos materias legendarias presentes *in nuce* en el canto de Lelo o de los cántabros, un canto que habría cobrado mayor popularidad entre los lectores, fuera del estrecho círculo de los eruditos vasquistas, gracias a la doble versión al castellano, una pretendidamente más literal y otra más libre y agradablemente versificada, que ofreció de él Antonio de Trueba (1819-1889) el 25 de marzo de 1870 en una revista

muy difundida, *La Ilustración Española y Americana*¹⁰. A partir de entonces, puede afirmarse que la materia de Lelo y Lekobide se erigió en la más representativa entre las supuestamente vascas antiguas¹¹.

De las dos leyendas derivadas del «Canto de los cántabros» recreadas por Arana, la de Lelo parece ser aquella en que el autor intentó en mayor medida por dotarle de carácter novelesco, dándole una extensión mayor y esforzándose por conferirle un buen pulso narrativo, hasta el punto de que puede leerse como una novela de aventuras. De hecho, la narración parece anunciar por su tono y peripecias la fantasía épica de tipo howardiano, sin que falten siquiera los elementos sobrenaturales de la narrativa de *sword and sorcery*, o espada y brujería. Zara puede cometer su crimen gracias a los consejos y la ayuda sobrenatural de unas brujas, de las que se describe un aquelarre ciertamente anacrónico en su contexto histórico, pero creíble y eficaz en su contexto narrativo. Tal intervención sobrehumana se presenta en términos dudosos, pues podría haberse tratado de una alucinación, de manera que cabe también una interpretación de los hechos desde la óptica de lo fantástico moderno, en vez de lo fabuloso. No obstante estos elementos que anuncian géneros de ficción que tan solo se consolidarían a lo largo del siglo XX, «La leyenda de Lelo» de Arana

se acerca a la ficción arqueológica de tendencia realista, cuando la focalización narrativa se desviaba de las grandes acciones públicas de los personajes en favor de la recreación especulativa de las condiciones de vida material y de la mentalidad de las personas de la época, con hincapié en las tragedias de la vida privada más que en las hazañas bélicas, de acuerdo con un planteamiento más *intrahistórico* que histórico, y con una nueva atención a la motivación psicológica de los personajes. En «La leyenda de Lelo», esto puede observarse, por ejemplo, en el comportamiento verosímil tanto del malvado y envidioso Zara como del propio Lelo, cuyo heroísmo sin mácula y su bondad tienen como correlato su incapacidad de concebir incluso el mal del que, por su ingenuidad, será la víctima. Sin embargo, esta modernización de la narrativa legendaria, en el sentido que había consagrado ya en francés Gustave Flaubert (1821-1880) con su novela cartaginesa *Salammbô* [*Salambô*] (1862/1874), queda limitada por la pervivencia de rasgos románticos, por ejemplo, en los diálogos emocionalmente vehementes y en el amplio uso de discursos para subrayar el contenido ideológico y mover a la acción, sobre todo en los amplios cantos (recreados en prosa) de los bardos euskaros para animar a los guerreros a defender su tierra, costumbres y

¹⁰ Estos son los datos bibliográficos de esta edición: Antonio de Trueba, «El canto de Lelo», *La Ilustración Española y Americana*, XIV, 7 (25.3.1870), pp. 91-92 y 94 (el poema, traducido libremente en verso: p. 94). Trueba también tradujo del vascuence al castellano en el tomo VIII (1883) de la revista *Euskal-Erria* [País Vasco], con el título de «Los antiguos vizcaínos y los romanos», el poema «Bizkaitar zarrak eta erromatarrak», de Felipe Arrese Beitia (1841-1906), en el que se narra sucintamente y en estilo himnico la derrota y huida de los romanos gracias a la valentía de Lekobide y sus guerreros. Una adaptación más libre y en verso de aquel canto renacentista, pero sin nombrar ni a Lelo ni a Lekobide, la canta la pagana Amagoia en el capítulo antes citado de *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, de Navarro Villoslada.

¹¹ El «canto de los cántabros», y concretamente el pasaje relativo a Lekobide, aparece traducido como si fuera un testimonio histórico real de los vascos prerromanos en el mundo ficticio de una curiosa novela en castellano de mundos perdidos titulada *Erne*, que el vasco afincado en la Argentina Florencio de Basaldúa (1853-1932) publicó en Buenos Aires en 1893 con el subtítulo de «Leyenda cántabro-americana» [*sic!*]. Según las muy racialistas teorías explicadas al protagonista por uno de los habitantes de la población tecnológicamente avanzada que había encontrado accidentalmente en un lugar ignoto de los Andes, esta no sería sino un resto de una antigua civilización vasca que remontaría a la más lejana prehistoria.

lengua frente a los invasores latinos de ayer y de hoy...

Este planteamiento literario adoptado por Arana, a caballo entre el romanticismo y el realismo, coincide con el que adoptaron otros cultivadores contemporáneos de la materia cántabra de Lelo y Lekobide, como lo haría Arturo Campión (1854-1937). Este había presentado a los juegos florales de San Sebastián en 1881 una leyenda en prosa vasca que desarrollaba la materia de Lelo y Lekobide, fundiendo con acierto en la narración las dos líneas argumentales del viejo poema fuente. El narrador se ve transportado por un ángel a un campo en el que ve una asamblea bajo un roble. Se trata de los vascos dirigidos por Lekobide que reciben allí al enviado del emperador Octaviano, quien les exige sumisión y tributo de bienes y personas. Los vascos lo rechazan con indignación y, ante el peligro, Lekobide, que es ahí el padre de Lelo, y Zara, su asesino a traición por rivalidad amorosa en la propia noche de bodas de la víctima, superan sus diferencias. La venganza de Lekobide y la defensa de los partidarios de Zara habían provocado una guerra civil entre los vascos, pero ahora se unen todos contra Roma. Esta leyenda, llamada en el original «Denbora antxiñakoen ondo-esanak» y «Los consejos de los tiempos pasados» en la traducción castellana hecha por el propio Arturo Campión, no se publicó hasta 1896, en la «parte primera» de *Euskariana*, titulada *Historia a través de la leyenda*, antes de reeditarse en su volumen de 1934 *Narraciones baskas [sic!]*.

Las leyendas cántabras de Arana y Campión indican bien el hecho de que los literatos etnonacionalistas vascos manifestaron, mediante la ficción legendaria y arqueológica (o arqueolegendaria, para abreviar), su vasquismo

militante, un vasquismo laico y ambicioso desde el punto de vista estético, ya que utilizaba sin complejos los recursos de la alta literatura de su tiempo, sin caer en lo folclórico al modo *versolarista* de José María Iparraguirre (1828-1891) ni en el clericalismo moralista de la novela histórica de Domingo Aguirre, autores que siguen figurando en lugar de honor en los manuales a la hora de hablar de la producción de la época del *Pizkunde* o *renacimiento* cultural etnonacionalista vasco. En cambio, apenas se ha prestado atención al cantabrismo de aquel período, el cual constituyó una corriente cuajada y sólida tanto en castellano como en vascuence. Esta corriente tuvo su cultivador primero y más persistente, también en ambas lenguas, en Juan Venancio de Araquistáin (1828-1906).

Araquistáin fue el primero en aprovechar creativamente el «Canto de Lelo» del siglo XVI. En sus *Tradiciones vasco-cántabras* (1866), incluyó una titulada «Los cántabros», dividida en dos partes, «Hirnio» y «Roma». Si en esta última se inspira en un pasaje de la epopeya latina *Punica* del autor romano Silio Itálico para glorificar el heroísmo triunfante de los cántabros-vascos en un duelo con campeones romanos, en la primera se basó libremente Araquistáin en aquel canto primigenio de Lelo y Lekobide, al narrar cómo este, llamado por el autor Lekovide, convence a los demás ancianos cántabros para que se suiciden con él arrojándose del monte Hirnio, de forma que alcance hasta el invierno la comida para los guerreros allí sitiados. Este sacrificio heroico fue luego el objeto del drama lírico en prosa *Lekobide*, publicado en castellano y vascuence en 1913. Su texto es obra de Emiliano de Arriaga (1844-1919), el cual siguió con bastante fidelidad la historia contada por Araquistáin, quien había aportado con «Los cántabros»

la versión canónica moderna de la parte de la leyenda cántabra correspondiente a Lekobide¹², antes de hacer lo propio con la otra parte, la de Lelo, que también acabó siendo asunto de otro drama lírico, esta vez publicado únicamente en vascuence también en 1913. Su autor, Emeterio Arrese (1869-1954), lo tituló *Zara*, y pudo inspirarse tanto en Arana como en Araquistáin, pero únicamente este último lo hizo no sólo en castellano, sino también en vascuence.

3. La leyenda de Lelo según Juan Venancio de Araquistáin, en prosa

La Correspondencia Vascongada fue un periódico bilbaíno que se publicó unos pocos meses entre 1869 y 1870 y del que se conservan, al parecer, escasos números en colecciones públicas. Por esta razón no he podido averiguar en cuáles se publicó el relato extenso o novela corta de Araquistáin titulado «Léhloh» [*sic!*]. Afortunadamente, esta se reeditó en 1879 en un libro titulado *Leyendario popular español y extranjero*, el cual recogía diversas narraciones originales y traducidas que habían aparecido en aquel periódico, incluida la de «Léhloh».

Pese al adjetivo «popular» que califica ese *leyendario*, no se trata de una recopilación de materiales folclóricos, sino de relatos plenamente literarios, aunque desarrollaran alguna materia anterior. Entre ellos, el de «Léhloh» no era sino la primera versión moderna, que sepamos, de la tragedia pasional contada muy sucintamente en un pasaje de la *Crónica Iburgüen-Cachopin* como explicación del sentido que daba al estribillo de Lelo, que abre el «Canto de los cántabros». De esa explicación partió Araquistáin para desarrollarla narrativamente, guardándole fidelidad en líneas

generales, aparte de la ligera modificación de la ortografía de los nombres, como el del propio Lelo y su matador Zara, que pasaron a ser «Léhloh» y «Zarah», tal vez para darle cierta pátina de exótica Antigüedad, a la manera de Flaubert y su *Salammbô* o de Charles Leconte de Lisle (1818-1894) y su «Qain» [*Cain*] (1869). Sin embargo, la escritura de Araquistáin dista de ser parnasiana o decadente como la de esos dos escritores franceses. Aunque su estilo está bastante cuidado, no procura dar una sensación de belleza pura mediante el uso de un lenguaje suntuoso y culto al servicio de una perspectiva que se ofrece como objetiva y exterior de los personajes y de su mundo. Araquistáin se muestra heredero del subjetivismo romántico, así como de su gusto por la vehemencia retórica a la hora de expresar emociones, también a través de paisajes que se ajustan a los sentimientos, así como de la grandiosidad hiperbólica de estos y, en general, de las acciones que suscitan, todo lo cual se funde en un planteamiento heroico de la existencia que subyace a una literatura que se puede calificar de épica. A este modo literario obedece también lo poemático de la prosa, ya al cabo de una larga tradición de epepeyas en prosa que había iniciado Fénelon (1651-1715) y su narración original y mitopoética de la leyenda de los viajes de Telémaco en busca de su padre Odiseo, en el marco de la materia de Troya. Araquistáin había cultivado un género similar de epepeya en prosa en «Los cántabros», aunque acercándola a la escritura novelística de su tiempo, sobre todo mediante un amplio recurso al diálogo, que es ahí siempre en estilo elevado y nunca coloquial, como correspondía al decoro de su materia legendaria y al propio tenor bélico y heroico de su asunto. «Léhloh» adopta el mismo planteamiento literario, pero esta vez haciendo hincapié en la esfera privada,

¹² Una versión adaptada en prosa vascuence, con el título de «Irakurgaia» [Lectura] es obra de Joakin Larreta-Azelaingo y se publicó en la revista *Euskal-Erria*, XIX (1888), pp. 356-360 y 392-394.

porque ahora la historia se centra en un amor traicionado.

El paisaje con que se inicia el relato persigue evocar una atmósfera sombría acorde con el dolor del protagonista. Solo por la noche en un monte, en medio de una tormenta, gritando su dolor, Léhloh asume al principio una figura enigmática. Los cántabros se preguntan cómo podía estar tan desesperado su caudillo, aquel que los había encabezado frente a tres ejércitos extranjeros invasores, que había caído prisionero de estos tras innumerables hazañas y que, por fin, gracias a lo que creían una «intervención sobrehumana» que lo había transformado en el «genio de la patria» inspirado por el dios nacional Jaungoicoa, había escapado y acertado a dispersar, en fuga, los ejércitos enemigos. En sus gestas, Léhloh no había actuado tan sólo por patriotismo. También lo había impelido a no dejarse vencer, aun estando prisionero, el deseo de reunirse en paz con su esposa Tota, la bella joven con quien había vivido unos pocos meses de amor feliz antes de tener que marchar a la guerra. Como en toda tragedia que se precie, es ese sentimiento, que él vive en exceso, lo que le lleva a la perdición. Al adelantarse a sus hombres para reencontrarse con la mujer, poco sospechaba que la iba a encontrar en su propia casa durmiendo en brazos de otro, en los de su amigo Zarah, que lo había traicionado tanto a él como a los cántabros, cuyas banderas había abandonado para cometer adulterio con Tota. Léhloh no castiga allí mismo la traición privada del adulterio y la pública de la desertión. Léhloh es un héroe romántico que siente que la moral social y la rabia personal lo habrían de empujar a matarlos, pero su amor por la esposa es demasiado fuerte. Los amplios soliloquios que ocupan gran parte del segundo capítulo de la narración nos presentan la personalidad más sensible y emotiva del guerrero, el cual incluso piensa en suicidarse para escapar a su dolor y

a la deshonra pública. Un fenómeno de eco que él interpreta en términos sobrenaturales lo convence de que su obligación como jefe de los cántabros ha de ser lo supremo en su espíritu y sus actos. Su honor de jefe le compele a castigar. Por desgracia para el héroe, su vacilación sentimental ha dejado tiempo a los amantes adúlteros para conspirar contra él. Aunque tan sólo sospechan que los había descubierto, Zarah quiere vencer los escrúpulos morales y patrióticos de ella. Muerto Léhloh, las gestas de otro jefe harán olvidar las suyas y ellos podrán vivir en paz su amor. Tota prefiere fingir ante Léhloh que aún lo ama e incluso le dirige un elocuente discurso en este sentido. La doblez de sus palabras mentirosas reafirma a Léhloh en su decisión punitiva. Con todo, cede a los ruegos de ella de tener tiempo para prepararse ritualmente para su ejecución a manos del marido, pasado un plazo. Este es el mismo día en que los cántabros se están dirigiendo a su casa en el monte para festejarlo por sus hazañas y disipar así su melancolía, pero no se encuentran sino con su cadáver. Al ir a matar él a Tota, Zarah lo había matado a él de lejos y a traición. Los cántabros atrapan pronto a los criminales y los someten al juicio del consejo de ancianos. Estos chocan con el problema de que un crimen de tal magnitud, que equivalía a un magnicidio, no tenía precedentes en la memoria de los cántabros. El nuevo castigo que deciden es el destierro, entre maldiciones, así como la garantía de que ni el recuerdo del heroico Léhloh ni el del crimen atroz de Zarah habrían de olvidarse, y de ahí que el famoso estribillo de Lelo se transmitiera de generación en generación, tal y como había señalado la fuente de la leyenda, la *Crónica Ibarгүйen-Cachopín*.

«Léhloh» no se desvía de la sucesión de acontecimientos según la crónica. No obstante, la narración no se limita a ampliar la trama mediante una descripción detallada

de los móviles psicológicos de los personajes, los cuales parecen humanamente verosímiles, sobre todo si hacemos abstracción de la retórica romántica que los envuelve. El proceder tanto del héroe protagonista como de quienes lo matan no parece forzado, sino lógico dadas las circunstancias y los sentimientos que los animan. También se antoja creíble la descripción de las emociones del pueblo cántabro ante el comportamiento y el destino de su jefe, tanto la angustia y el desconcierto por verse abandonado por él como la indignación final por perderlo de manera tan trágica. Quizá lo poco común del castigo extraña en una sociedad que, en aquel estadio de la civilización humana, se creería más inclinada por aplicar a los magnicidas la pena capital, como hacían prácticamente todas las civilizaciones antiguas y no pocas de las modernas. Por otra parte, la sentencia no solo servía para explicar la leyenda, sino también para subrayar la calidad humana de los cántabros-vascos como sociedad heroica, aunque no esté aquí tan idealizada como lo estaba en el poema arqueológico dedicado a los «euskaldunak» por Becerro de Bengoa.

Aunque no se aparta demasiado de la visión heroica que había presentado de ellos en «Los cántabros», Araquistáin se esforzó claramente en «Léhloh» por recrear con más detalle, con un método más cercano a la de la novela arqueológica de su tiempo, el modo de vida y las costumbres de aquellos antiguos vascos, tal y como se podía manifestar mediante sus ceremonias y ritos públicos, sin olvidar sus creencias sobrenaturales, que el autor relaciona con nuestro satélite natural, como haría posteriormente Ramón de Basterra (1888-1928) al describir un rito vascón en «El culto a la luna» (*Los labios del monte*, 1926), y sobre todo con el dios único de los cántabros que la tradición erudita vasca del Antiguo Régimen sostenía como resto de un presunto

monoteísmo universal primitivo, que habrían heredado de los patriarcas de la materia mítica hebrea de la Biblia, pero que en este y los demás relatos decimonónicos de la materia de Cantabria es un dios étnico, esto es, pagano.

Paradójicamente, podría deberse también al mayor realismo arqueológico de «Léhloh», si lo comparamos con la más clásica narración épica «Los cántabros», el hecho de que los enemigos con quienes lucha aquel no sean los romanos, sino unos extranjeros no identificados, lo que difumina la cronología exterior del relato. Si bien se trata de una sociedad arcaica muy antigua, a juzgar por las descripciones que de ella se ofrecen en el texto, su propia vaguedad intensifica su aire mítico y le exime de tener que ajustarse por completo a los conocimientos positivos ya adquiridos en la época con la exactitud exigida por los estándares de la nueva novela arqueohistórica erudita inaugurada sobre todo por Flaubert. Pese a sus anacronismos, la atmósfera general de la narración de Araquistáin da la impresión de ser un original experimento de recreación mediante la ficción no solo de la historia, en este caso de una guerra entre los cántabros y los invasores de su tierra, sino también de la *intrahistoria*, esto es, de lo privado. La historia y la intrahistoria de «Léhloh» lo son de una época tan lejana que, por ser previa a la escritura, solo se puede conocer de manera conjetural y especulativa, al faltar cualquier documento histórico fidedigno. No lo es la supuesta tradición oral que alimenta la leyenda en general y esta leyenda de Lelo, en particular, según la osada especulación mitopoética legendaria del anónimo renacentista creador e inspirador de la materia de Cantabria que Araquistáin llevó aquí a su plena madurez narrativa. El olvido posterior en que ha caído «Léhloh» no parece deberse a ninguna deficiencia artística en el contexto de la literatura de su tiempo, sino que

tal vez hay que achacar tal olvido a la escasísima difusión del periódico y del libro en que se publicó, hasta el punto de que no la menciona siquiera prácticamente ningún historiador contemporáneo de la literatura llamada *foralista*, esto es, la del grupo informal constituido, entre otros, por Araquistáin, Campión y Arana. Pese a todo, no hay que rechazar de plano la idea de que tuvo al menos cierta consideración en la época. Se puede sospechar que Arana tuviera presente «Léhloh» al escribir «La leyenda de Lelo», cuya estética y escritura tienen bastante en común con aquella, pero también se podría pensar que ello pudo deberse a que se trataba de la misma época y grupo literario, además de ser su asunto el mismo. En cambio, no cabe duda de que el propio Araquistáin debía de apreciar su leyenda «Léhloh» en grado suficiente como para reescribirla en verso vasco años después.

4. La leyenda de Lelo según Juan Venancio de Araquistáin, en verso.

En la «revista vascongada» *Euskal-Erria*, firmado con el nombre Juan V. de Araquistáin, apareció por entregas, a partir del primero del año (n.º 198) publicado el 10 de enero de 1886, el poema narrativo titulado «Lelo kantzoa» [*El canto de Lelo*]¹³. Esta obra destaca en su contexto por ser una de las pocas tentativas de dotar a la literatura en vasco de textos equivalentes a las baladas y leyendas en verso culto que, a lo largo del siglo XIX, ilustraron y dignificaron otras lenguas europeas gracias a

poetas cultos que intentaron, consiguiéndolo a menudo, aprovechar el acervo pagano local o internacional para intentar emular las grandes epopeyas antiguas que seguían considerándose la manifestación literaria más alta y prestigiosa. En el mismo Reino de España del que era nacional Araquistáin, había sido precisamente una epopeya, *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer, la que había consagrado definitivamente al publicarse en 1877 la *Renaixença* o renacimiento de la literatura en catalán como digna de codearse con todas aquellas, como la *finesa* o la *letona*, que también habían hecho oír su voz propia mediante poemas épicos extensos en el coro de las literaturas europeas. Es posible que Araquistáin se sintiera estimulado por aquel ejemplo catalán para probar suerte, aunque fuera de forma más modesta y ateniéndose al género de poesía épica que, desde la difusión de las baladas cultas alemanas desde finales del siglo XVIII, se puede considerar más común en el siglo siguiente. Se trata de lo que Victor Hugo (1802-1885) llamaba *petites épopées* o miniepopéyas, esto es, narraciones breves en verso que primaban la concisión y el efecto emocional facilitado por la concentración narrativa sobre el énfasis épico tan difícil de sostener en las distancias largas de la epopeya tradicional, cuya extensión se sostenía a menudo en digresiones variadas que no siempre redundaban en la unidad artística del conjunto, tal y como indica aquella misma epopeya catalana de Verdaguer, a cuya variedad temática a veces desconcertante (pasa de Colón a Hércules, y viceversa) cabe preferir quizá su concentración en el mito hercúleo de

¹³ La traducción que sigue, hecha por Javier Pacios, se basa en el texto del tomo XIV (1886) de la revista *Euskal-Erria*, publicado en sus páginas 1-5, 46-49, 69-71, 104-108, 142-144, 167-170 y 214-217. Los asteriscos entre las partes indican las diferentes entregas, que corresponden a secuencias narrativas. En la traducción se utilizan los términos preferidos por Araquistáin a la luz de su «Léhloh» en castellano, pero se dejan en vasco términos culturales locales cuya traducción sería infiel al espíritu del original, tales como *lauburu* o cruz gamada vasca e *irrintzi*, que es el característico grito estridente, sonoro y prolongado que entonan popularmente los vascos en señal de alegría y, en el pasado, probablemente también como grito de guerra.

la primera versión del poema, aún en forma de miniepopéya, titulada *L'Espanya naixent*.

Fuera por elección artística, fuera porque no se sintiera con las mismas fuerzas poéticas que habían permitido a Verdaguer, con todo, salir victorioso de su empresa, Araquistáin optó por la concisión en su narración versificada de la leyenda de Lelo, tal y como él mismo la había contado en castellano años antes en «Léhlloh». Las dos versiones coinciden en la mayor parte de su trama. Sin embargo, en la miniepopéya correspondiente se reducen a su mínima expresión los amplios monólogos del protagonista, así como las extensas relaciones de los sentimientos de los personajes y muchos de los detalles de índole novelística que, lógicamente dado su género narrativo, abundaban en «Léhlloh». El canto de Lelo según Araquistáin sintetiza la narración, de forma que la trama pueda seguirse con más facilidad y la expresión de las emociones se ajuste a una brevedad acorde con la intensidad de los sentimientos, que ahora se manifiestan de forma más coral que individualista. En «Léhlloh», la desgracia colectiva de la muerte a traición del caudillo vasco-cántabro no tiene la misma presencia en la narración que el sentir personal del propio Lelo, mientras que ocurre lo contrario en el poema, de acuerdo con la dimensión colectiva, incluso étnica, del género tradicional de la epopeya, que quedó aún más subrayada en el contexto de los nacionalismos decimonónicos. En consecuencia, es sobre todo la voz del pueblo, sea directamente, sea a través de las palabras de sus representantes reunidos en democrática asamblea, la que se hace oír en mayor medida, y esa voz destaca por su eficaz vehemencia, que se expresa a través de repeticiones que construyen series de breves exclamaciones con estructura paralelística que resultan perfectamente verosímiles en el contexto de su enunciación, sin perder por ello su vigor retórico propio del género épico.

Esta verosimilitud también se desprende de los diálogos entre los protagonistas, incluidos los que mantienen los amantes adúlteros y ella con el marido engañado, en escenas que sortean hábilmente el peligro de que la épica se degradara en drama burgués. La escritura nerviosa de Araquistáin suele evitar el riesgo de trivialidad incluso en esos pasajes, no perdiendo nunca de vista que lo privado tiene ahí consecuencias graves para una comunidad libre expuesta al peligro existencial de la invasión extranjera. Si el amor de la esposa había retraído al principio al héroe de su deber para con su pueblo, su ausencia había propiciado que ella se consolara con otro, con un antagonista privado que, traidor en todos los sentidos, había cometido esos dos crímenes de adulterio y asesinato antes desconocidos entre los virtuosos vascos. Este suceso extraordinario constituye el elemento épico central, aquel que da pie a la leyenda, incluido su carácter etiológico como explicación del estribillo popular, entendido como recuerdo eterno del doble crimen cometido. Este crimen se presenta como un suceso primordial, casi como fundador de la nación, o al menos de su literatura y su tradición autóctona, de la cual tal estribillo sería el monumento más venerable por lo antiguo, además de constituir el punto de arranque de la materia épica cántabra como propia y fundamental de los vascos como pueblo. Este valor fundacional es lo que justifica seguramente la amplia atención que se presta en el poema a la narración de la sentencia y del castigo, cuyo tenor sugiere su carácter transversalmente popular: el destierro y, sobre todo, la ruptura de todo vínculo de los culpables con su comunidad, con la quema hasta de las cosas que hayan simplemente tocado y la bella acción simbólica de los vascos arrojándoles un puñado de tierra como si hubieran muerto para ellos y los diesen por enterrados, sugiere que se trata de una exclusión que habrán de hacer

cumplir todos los miembros de la nación. Así se reafirma la colectividad frente a la ruptura brutal de su andamiaje moral que representaba el doble crimen, ahora convertido en un crimen *nacional*, por así decir, y así se torna en épico lo que habría podido parecer en principio un suceso de interés meramente particular y privado.

Por otra parte, es esa dimensión privada la que vincula esta creación de Araquistáin a una amplia tendencia europea moderna de recreación especulativa de la vida cotidiana, con sus costumbres y sentimientos, sobre todo el amoroso. Esa recreación obedecía seguramente a la nueva estética realista que, en la fecha de publicación del canto de Lelo de Araquistáin, se encontraba en su apogeo. Quizá por esta razón, rebajó ahí el contenido sobrenatural que había sugerido en «Léhllo», aunque sin diluirlo por completo para no perder del todo el atractivo de lo fabuloso típico de las distintas materias épicas paganas desde la Antigüedad hasta las epopeyas nacionales paganas modernas, cuyo último gran ejemplo es la extensa continuación de la *Odisea* escrita por el griego Nikos Kazantzakis (Νίκος Καζαντζάκης, 1883-1957). En el poema de Araquistáin, el origen milagroso de Dola, encontrada por el padre de Lelo en un bosque donde una cierva la amamantaba, recuerda otras leyendas antiguas de niños alimentados por animales, como la de Rómulo y Remo en Italia, o la de Habis en Hispania, aunque el personaje femenino dista de volverse heroico como aquellos futuros varones, ya que aquel hallazgo hará que ella y Lelo crecieran como hermanos antes de enamorarse y casarse, estado por el que luego puede producirse el adulterio que provoca el asesinato del marido y jefe militar de los vascos. Sin embargo, al no ser la cierva un animal connotado negativamente, el misterio de ese origen es aún más espeso, al no poder atribuirse fácilmente los hechos a influjo

demoníaco o bruñeril del tipo que desencadena los acontecimientos en «La leyenda de Lelo» de Arana. Tal vez la idea que se sugiere Araquistáin de esta manera es que las pasiones humanas son más fuertes que cualquier signo que, como sugiere el amamantamiento por la cierva, parecería prometer más bien futuras dichas. Un amor feliz que se diría predestinado es así vencido por la pasión culpable, tal y como sugieren precisamente las numerosas novelas realistas coetáneas sobre amores desgraciados debido a muy humanos fallos del carácter. Desde este punto de vista, la épica de Araquistáin, aprovechando la propia situación de la leyenda heredada, tiende, pues, a modernizarse. El adulterio ya no representa la cristalización de otro conflicto subyacente más amplio y entre pueblos distintos como lo sería la peripecia de Helena de Esparta/Troya, sino que se entiende más bien a la manera burguesa y privada que caracteriza a varias grandes novelas de estética realista y naturalista en aquella segunda mitad del siglo XIX. Este es un indicio de la estrecha relación del poema de Araquistáin con su tiempo, pese a su materia antigua, con lo que se sumó a otros intentos contemporáneos de renovación de su género de poesía y de ficción legendaria de tendencia arqueológica.

Costa i Llobera demostraría años después mediante «La deixa del geni grec» que el molde de la epopeya podía renovarse mediante el protagonismo de lo amoroso, pero la trágica historia de Nuredduna, la joven balear que se sacrifica para salvar la de su amado, el náufrago griego que no es otro que un joven Homero, adquiere una dimensión colectiva y épica al simbolizar lo que no es otra cosa en el fondo que un choque de civilizaciones. Este choque adquiere casi total protagonismo en el canto de Lelo antiguo, igual que lo tenía en «Los cántabros», pero pasa a un segundo plano tanto en «La leyenda de Lelo» de Arana

como en las dos versiones correspondientes de Araquistáin. Por eso, su poema vascuence parece ligarse en mayor medida a los gustos de los lectores y escritores de su tiempo, quienes solían preferir para sus versiones de materias paganas patrimoniales europeas episodios de drama pasional como el irlandés de Deirdre o el finés de Kullervo. Así pues, la empresa épica de Araquistáin no era aberrante, por mucho que fuera una rareza en su contexto literario nacional. Aunque la historia de la literatura en vascuence le ha escatimado su reconocimiento,

tal vez debido a la errada creencia, general hoy, de que la poesía ha de ser lírica, esta obra de Araquistáin bien lo merece, entre otras cosas por haber aplicado un concepto de épica de lo privado y sentimental a la única materia legendaria pagana de su nación que se puede considerar realmente propia, y por haberlo hecho en la lengua autóctona y mediante una escritura que, pese a su sencillez compatible con finas imágenes, escapa decididamente a la tosquedad retórica y a la vulgaridad temática del *versolarismo*.

EL CANTO DE LELO

Lelo ill! Lelo

Lelo ¡A Lelo!

¡Lelo! ¡A!

Lelo ill! Lelo!

Lelo Zarak ill!

Lelo! A!

(Antiguo canto vascuence)

¿Qué pasa en la tierra de los vascos? ¡A sus gentes, cabizbajas, embarga el dolor! Desde hace un tiempo, nubes negras cubren todas las mentes y el llanto asoma a los ojos.

No se oyen músicas, ni bailan las gentes; han enmudecido las gargantas, se fue su alegría. Algo está ocurriendo, una pesada carga que a Cantabria abrumba.

Sobre la nieve del invierno se acerca la tormenta; pronto llegará por detrás de las rocas el aluvión, desgarrándolo todo, llevándose todo, destruyéndolo todo en una ola negra.

Así llegan del este los extranjeros, atacando por todos los flancos, siempre avanzando, siempre expandiéndose, apoderándose de todos los caminos.

Los cántabros, furiosos y avergonzados, entonan su canto de guerra y van raudos a su encuentro. Pero... ¿para qué? Para perder a la mayoría de sus hombres, porque por cada vasco hay doscientos enemigos.

Además, ningún mal viene solo, siempre trae otro tras de sí. Y esta vez sucede lo mismo, porque Lelo no quiere abandonar su casa.

Y no es por miedo, porque él no lo conoce. Él por sí solo aterra a los romanos: su brazo poderoso, su mente privilegiada y su estampa siempre erguida.

Es el jefe de los cántabros, pese a su juventud, y todos, las madres y los niños, lo quieren por igual: desde el antiguo Aitor, nadie ha sido más querido en estos montes.

Pero, ¡ay!, al llegar de la anterior guerra, Dola se le metió en lo más profundo del corazón. Completamente enajenado, incandescentes las entrañas, nadie ha podido apartarlo del lado de Dola.

En vano recordaban los mozos cómo Lelo aplastaba a los enemigos; querían recuperar a su jefe y así se lo pidieron a sus mayores.

Por ello, sus convecinos le han enviado en muchas ocasiones a sus ancianos, para rogarle que salga de allí y, lo antes posible, vuelva a dirigir a su pueblo.

Él, sin embargo, no cree en la entrada de los romanos, cree que lo que le cuentan no es cierto. Si su Dola le habla, ya no atiende ni a sus mayores ni a sus amigos.

¿Mas quién es esa Dola, que de tal forma ha cegado a la mente más señalada de Vasconia? Nadie lo sabe, nadie sabe de dónde ha venido, ni si tiene padre y madre.

Muchos, al ver cómo alguien como Lelo ha perdido la cabeza en brazos de alguien como ella, dicen en silencio que no ha debido de venir de ningún sitio bueno si así ha hecho extraviarse a Lelo.

Pero si no es hija de hombre, es encantadora por su hermosura, todos opinan que no ha vivido quien haya visto un milagro más bello.

Hace veinte años, Olgar, el antiguo jefe y padre de Lelo, salió de caza a las peñas de Aralar, al despuntar el alba, buscando a solas algo que cazar.

Pasaron dos o tres horas de infructuosa búsqueda, sin encontrar nada en el bosque, cuando repentinamente, en una pradera, se cruzó en su camino una cierva de pelaje blanquecino.

De inmediato, Olgar lanzó un afilado dardo que traspasó el centro de su corazón, pero en su último aliento, se metió entre las jaras lanzando un triste quejido.

Olgar fue en su busca, siguiendo el rastro de sangre, y detrás de las jaras, entre unos matorrales, descubrió una cueva debajo de una roca.

Entró en ella, tras retirar los matorrales y la maleza, y oyó sorprendido el llanto de un bebé. En la cueva, sobre un montón de hierba, junto a la cierva hay un bebé.

Como si estuviera acostumbrado, el bebé busca saciar su hambre bebiendo de las ubres de la cierva, pero estas, muertas y frías se han agotado; en vano pide alimento el bebé bañado en llanto.

Olgar, con el corazón henchido de piedad, maldice su afilada flecha, y se maldice por no haber pensado que la pobre cierva había sustituido a la madre del bebé huérfano.

Coge al pequeño bebé en sus brazos y, entre sollozos, le dice:

—Mi preciosa criatura, he provocado el mal, pero si te he quitado a una madre con la cierva, a partir de ahora seré para ti un padre.

Al calor de su regazo lo llevó a su casa, al lado de Lelo, su único hijo. Y junto a él creció la niña, como hija de Olgar, jefe de los vascos, que la quiso como si fuera de su sangre.

Lelo era algo mayor que Dola, y la tomó como hermanita; desde entonces siempre han vivido pendientes el uno del otro, como dos pajarillos en el nido.

Cuando Lelo tenía veinte primaveras, se fue lejos, a la guerra, como uno más, y fueron tan manifiestas y extraordinarias sus hazañas en ella, que al morir Olgar, todos los vascos, alzando inmediatamente al cielo sus escudos, lo eligieron jefe de toda Cantabria.

Tras la victoria en la guerra, ya de vuelta al hogar, entre las alabanzas de todos, viejos y jóvenes, se percató Dola, sin que se sepa cómo, de que en los montes no había nadie igual que él.

El alma y el corazón, la mente y los sentidos, todo lo tiene perdido, ¡ay!, por esa belleza, y una vez casados, casi de inmediato, a su lado la amada Dola, se retiró a una casa en el monte.

Al cabo de poco tiempo, regresaron, belicosos, los romanos. Los cántabros, valientes, luchaban cada día para expulsar a los invasores extranjeros.

Pero los enemigos eran numerosos, y los vascos pocos; los nuestros iban disminuyendo y los suyos eran más y más. Tampoco eran hábiles en la lucha: cada uno seguía su propio criterio, muchos ordenaban pero nadie actuaba.

Las cosas iban mal, y al verlo, entre los hombres cundió el enfado, al notar cómo hora tras hora retrocedían como los cangrejos.

—¡Lelo, que venga Lelo! —clamaban—; si no, tendremos que seguir huyendo hasta el mar. Si él nos dirigiera, no estaríamos perdiendo nuestras fuerzas sin objeto.

»Si todos nos uniéramos siguiendo a Lelo, estos torpes romanos no entrarían así, en nuestro último rincón, dentro de nuestros cabañales, en lugares en los que nadie jamás había entrado.

» ¡Sí, que venga Lelo! Si no viene, Vasconia estará totalmente perdida para siempre. Estamos esperándolo, pero si no quiere venir, pronto nos convertirán a todos en siervos.

Cuando en las casas se oyeron esos malos augurios, fueron de nuevo a rogar a Lelo, pero vieron que era en vano y no les quedó sino volver, abatidos.

Entonces pensaban que, al ser Lelo un vasco bueno y leal, escucharía el llanto de la madre tierra y la ley vieja, si se reunía la asamblea de todos los *lauburus*.

Así, sonaron los *irrintzis* en los cinco montes, bajo las peñas los hombres se reunieron en círculo, y enfervorecidos, enviaron rápidamente a diez ancianos a decirle a Lelo:

—La madre tierra nos necesita, y su asamblea ha decidido dar a Lelo la orden inmediata de ir a la guerra con el viejo *lauburu*.

Después de la asamblea, fueron veinte los ancianos que subieron al monte a transmitir las órdenes a Lelo. Y reunidos, el más anciano de ellos habló así, secándose las lágrimas:

—¡Lelo, hijo de Olgar, jefe de los vascos, el más querido entre los hijos de Vasconia! ¡La gente del pueblo, llena de dolor, te necesita! ¡Haz algo!

—¿Para qué me necesitan?... ¡Entre ellos los hay más aptos para dirigir la guerra! ¡Tengo mis motivos acá para no salir! Además, no creo eso que dicen de los romanos.

—¡Créelo! Jamás Cantabria ha estado tan cerca de su fin. ¡Todos vienen huyendo hasta aquí, entre lágrimas, de todos los rincones, con terror de los romanos!

» Con los hombres debilitados y las mujeres lamentándose, los ancianos de Vasconia nos han llamado a asamblea. ¡Nos hemos reunido y tenemos la orden de venir en tu busca!

» Aquí estamos, con el santo *lauburu*, que a Aitor le llegó desde los cielos, y como no hay ningún otro lugar seguro, te lo entregamos a ti, para que lo guardes ufano.

» ¡Tómalo! ¡Nunca ha habido hombre que haya merecido el honor que obtienes hoy! En su desesperación, el pueblo de los vascos lo fía todo a tu lealtad.

Con los ojos llorosos y fervor en el corazón, Lelo toma en sus manos el viejo *lauburu*, y alzándolo sobre su cabeza, les habló así, a la vez que se quitaba la chapela:

—¡*Lauburu* amado de los montes de Cantabria, bajado de los cielos para sus hijos! ¡Aquí estás seguro! ¡Antes de perderte, perdería cien vidas si las tuviese!

» ¡Morir o vencer! ¡Ese es el lema de los cántabros! ¡Vamos! ¡Vamos todos a buscar a los romanos! ¡Morir o vencer! ¡Roma! ¡Tú... o nosotros! ¡Moriremos todos nosotros, o te destruiremos!

Los cántabros se alegran, pero... ¿qué decir del disgusto de Dola en aquel oscuro día? Tomando la bella cabeza de Lelo entre sus brazos, sus lágrimas eran un mar de dolor. Se despiden cien veces, y cien veces se abrazan de nuevo, sin escatimar llantos ni caricias.

—¡Lelo, si no vuelves de esa guerra, me encontraré contigo bajo tierra!

Una profunda pena parte el corazón de Lelo. ¡Cómo preferiría Lelo morir que ver así a la alegría de su corazón!

Pero en todas las cumbres se han encendido fuegos. En los montes suenan *irrintzis* de guerra. Lelo, secándose las lágrimas en silencio, ha abandonado los amados brazos de Dola.

Ha marchado para ponerse a la cabeza de los vascos, y ha llenado de ardor sus tibios corazones. Siempre en la vanguardia, cayendo y volviendo a alzarse, no hay un solo día que acabe sin lucha.

De ese modo han pasado tres años, enfrentándose a los romanos día y noche. ¡Ay,

cuántos magníficos hijos han caído, legando sus últimos recuerdos a los montes!

También del lado romano, ¡cuántas pobres madres sin sus queridos hijos, abatidas! ¡Cuántas jóvenes doncellas duermen con el dulce recuerdo del amado muerto!

Peleando día y noche, sin tregua, siempre en pie, siempre hacia adelante todos al unísono, van avanzando y destruyendo a sus enemigos. Aunque con gran esfuerzo, los astutos vascos expulsan de sus montes para siempre a los romanos. Con viva alegría, los viejos y jóvenes del pueblo cántabro lo celebran bailando y cantando.

¡Qué dulce día en las tierras de Vasconia! Lelo alza la mano con el viejo *lauburu*, y adorando a Jaungoicoa lanza a los cuatro vientos el grito de victoria:

—¡Los hombres de Roma han huido! Eran muchos cuando llegaron, pero pocos volverán. Llegaron con la pretensión de los poderosos: destruir a los cántabros. No olvidemos, nunca jamás, que para Vasconia hay una cosa cierta, ni más ni menos. Mientras viva uno solo de nosotros, ¡nunca faltará aquí un corazón que palpita por defender nuestra tierra! Jaungoicoa dio esta tierra a Aitor, ¡no ha tenido otro dueño que los cántabros! Hierro bajo sus montes, y nuestros brazos sobre ellos, para que los bosques vascos siempre sean libres. Así ha sido hasta ahora, y así será siempre, mientras no se agote nuestra sangre. Como el monte Hernio, ¡aquí perdurará nuestra soberanía, mientras haya cántabros!

»Ahora, queridos hermanos, vamos en paz a nuestros hogares con el *lauburu*. Hemos cumplido con la ley vieja, ¡celebrémoslo con los nuestros!

os cántabros van de monte en monte, llenando los rincones de alegría y felicidad.

Hombres, mujeres, viejos, jóvenes, en grandes multitudes van en su busca desde todas partes. Comida, bebida, carcajadas, baile y agradables loas hallan en su camino los varones adorados.

—¡Oh, qué maravillosa alegría en toda Cantabria, al verla sin enemigos, completamente soberana! Pero ¿dónde está nuestro Lelo, el querido Lelo, el alegre y presto jefe de los vascos? ¡Que venga el gran libertador de su tierra natal! ¡Nos gustaría rendir pleitesía a nuestro benefactor!

Así hablaba la gente al salir al camino, para ver a sus adorados hombres y a Lelo. Mas Lelo no está, completamente en silencio ha ido al lado de Dola, derretido en su anhelo. ¿Adónde vas, Lelo, tan apresurado? ¡Hoy el cielo está negro como una cueva! ¿No te han llegado desde esta tierra tuya, sobre la confusa niebla, noticias de Dola?

¡Ay, Lelo mío! ¡Magnífico varón querido por todos...! ¿Por qué en el mundo siempre triunfa el mal? ¿Por qué has dado todo ese gran corazón tan leal a una niña loca? Con la última luna, la noche de la fiesta, un anillo de sangre cubrió su cara. Salió el sol, ay, la cabeza encendida en llamas, aterrorizados los ancianos. ¿Adónde vas, Lelo, sin aliento? ¡Detente! ¡Demasiado pronto llegas a tu casa! A menudo se hace realidad el antiguo proverbio: «la mujer y el mar siempre son terribles».

¿Quién está arriba entre las peñas, silencioso, triste con la cabeza entre las manos? Desde la misma sangre del corazón brotan a sus ojos las lágrimas, y le bajan hasta los pies. Aunque no hace frío en el monte, con la pasión de los desgraciados cuerpos tiembla la muerte. Así permanece mucho tiempo, con las lágrimas a flor de piel.

Pero se ha levantado, al oír algo. ¡Qué varón magnífico era Lelo antes de llegar a su casa! Ahora, ay, está perdido. Poseído por la rabia y la vergüenza, se dice a sí mismo que no puede dominar su corazón...

—¿Estás llorando, hombre mezquino? ¿Eres tú aquel fuerte Lelo, el poderoso rayo de los cántabros? ¿Eres tú el jefe de los montañeses? ¿Y estás llorando? Quitate esa hacha del cinturón, y coge silencioso una rueca de mujer, para que nadie sienta vergüenza.

Así habla, secándose las lágrimas de los ojos..., pero el corazón le arde:

—Ni siquiera los afilados hierros de los romanos traspasan tu corazón, y el recuerdo de una malvada moza, ay Lelo, te pone de esa guisa, como un barco en alta mar que ha perdido los remos y el velamen.

Mientras Lelo está en las cumbres, con el recuerdo de Dola en su corazón, sin poder acallararlo pese a todos sus esfuerzos... Dola y Zara conversan en susurros.

—Estás triste, Dola mía.

—Triste y aterrada. Estas últimas noches sueño con que tengo las manos manchadas de sangre.

»Pero esto es lo increíble: aunque con mi llanto quiero limpiar las gotas de sangre, oigo un grito que dice: “¡Malvados, esa sangre ahoga vuestra voluntad, lleva hasta el extranjero vuestras huellas!”

—Los sueños son cuentos, como la niebla.

—Pero hay algo que me aterra. Lelo, desde que regresó a casa de la guerra, no me mira, ay, ¿por qué? No hay nadie aquí que sepa lo nuestro. Los demás no lo sabrán, pero él algo sabe... ¿Por qué está mohíno y taciturno? Alberga malas intenciones en su corazón.

—¿Qué intenciones son esas?

—¿Acaso no sabes cómo es nuestro Lelo? ¡Mataría a su madre por limpiar su honor! Si lo reconcome un mal recelo, no veremos el sol salir dos veces.

—¿Matarte a ti? ¿Matarte a ti? ¡No, Dola! Antes de que te toque, ¡lo partiría en dos con mi hacha aquí mismo!

—¿Zara, es mi marido por la ley de Jaungoicoa!

—Si alguien ha de morir, ¡que sea él primero!

—Zara, ¿qué hemos hecho?

—¿Acaso te arrepientes?

—¡No, no! Como antes, ¡Dola es tuya! Pero siento piedad por ese hombre.

—¿Cómo? ¿Y no sientes piedad por mí? ¿No es tuyo Zara? Mi Dola querida, todo se ha complicado, piensa bien lo que debemos hacer. No hay otro camino si él se entera: o Dola y Zara..., ¡o Lelo primero!

—Ay, si no fuera por ti preferiría morir aquí mismo en vez de que muera ese hombre.

—¿Y yo?

—¿Solo por ti sigo viva!

—Dola, ¡Lelo es uno, y nosotros somos dos! ¡No tenemos elección!

—¡Oh Jaungoicoa! ¿Matar a Lelo? ¿Al amado jefe de los cántabros? ¿No basta ya con mi traición?

—¡Está bien! Si tan metido tienes en el corazón su amado recuerdo, pronto te dejaré en paz con él. Mañana, antes de que el sol se levante, abandonaré para siempre la tierra de los vascos.

—Zara, ¿qué dices?

—Sí, veo claramente que lo quieres a él más que a mí. Vive con él, no digas que por mí perdiste a Lelo, que ocupa tu corazón. Adiós.

—Zara querido, quédate, quédate aquí; en mis entrañas eres tú, ¡tú el primero! Antes de que vivir sin ti prefiero que se cierren las venas que rodean mi corazón y morir al instante.

—¡Dola, amor mío! Amémonos sin tocar a Lelo mientras podamos. Pero si barrunto siquiera poder perderte..., ay, entonces, ¡caeré sobre él!

—¡Adiós, Zara!

—Dola mía, me tienes a tu lado, si hay alguna mala nueva, hazme una señal: toca dos

veces el sonido del cuco, y pronto te responderé desde el bosque de abajo.

Pasa el tiempo, y Lelo con su pena no pega ojo ni de día ni de noche. No puede ponerse en pie de su aflicción, y rendido se refugia a la sombra de un árbol. Pronto le vence el sueño, al desgraciado. Un mal sueño, pero dulce al fin para él, pues en el sueño no puede atender a la ola de sangre de la tormenta negra que alberga en su interior.

Bajada del monte, de puntillas con sus pequeños pies, llega a su lado una mujer sin igual. Tras una larga caricia, le dice cantando:

—Lelo, mi amor querido. Aquí está el canto de mi amor, que viene a tu corazón como el rocío sobre las flores. Si estás preocupado por mí, si estás perdido para mí, Lelo querido, no te despiertes, no. ¡Muramos los dos aquí entre llantos!

»Dicen que Dola es tan bella como una estrella del cielo, ¡ay, qué adorable sería entregar la vida a Lelo!

»Escucha el llanto de Dola, y saca de tu cabeza los malos augurios... ¡Vuelve a mis brazos enseguida e inundémonos de nuevo de amor!

»Y si me he perdido para ti..., si debo estar para siempre sin ti..., al lado tienes el hacha, ¡cógela, golpéame y sácame de aquí para siempre!

Dola calla, Lelo despierta, la ve... Se levanta y dice:

—¿Era tuyo el canto que he oído?

—Mío era.

—¿No has visto hoy el monte Hernio? ¡Una neblina de sangre lo cubre por completo! ¿No has notado, antes de la fragancia de las bellas flores, un nauseabundo olor a sangre?

—¡Ay!

—Dola, sobre nosotros hay nubes de sangre, y olor a sangre bajo nosotros, ¡sangre en

todas partes! Hoy no es un día de dulce amor, no, ¡hoy es un día de muerte!... Sí, prepárate.

—¡Lelo, mi marido querido!

—¡Trágate esa palabra! ¡Tu marido se fue! Ahora es a Lelo a quien debes dirigirte. Mira ahora al tronco del roble, a la sombra que proyecta al sol, porque antes de que esa sombra llegue al lugar donde estás, ¡alguien va a morir aquí!

—¡Ay, Lelo, ten piedad, Lelo querido! ¿Por qué ahora me profesas ese odio? ¡Soy tu Dola de antes!

—¡Calla! Y para que todo se aclare, escucha estas palabras. Hace diez días que los cántabros volvieron al monte, con los romanos derrotados, expulsados por nuestras lanzas de la tierra vasca.

»Tras nuestro canto de victoria, antes que nadie, salí de allí solo, con ganas de llegar cuanto antes a abrumar con las caricias de mis brazos a la única niña que quería mi corazón.

—¡Lelo!

—¡Calla! Corriendo con la pasión de mi deseo, llegué sin que nadie lo supiera. ¡Era de noche! Entré silencioso en la casa, con la luna alumbrándolo todo...

»No quiero..., no quiero decir qué es lo que vi en aquella tremenda noche negra de desgracia. Solo, enloquecido por la pena, pensé que iba a morir allí mismo, y allí estabais quienes me habíais castigado: una, tú, Dola, y el otro, el hijo de mala madre Zara.

Al decir Lelo las palabras «hijo de mala madre», un zarzal se movió tras él, y alguien dijo encolerizado...

—¿Zara hijo de mala madre? ¡Lelo, mientes!

Se apagó entonces la áspera y dura voz y el silbido de una lanza cortó el aire, y el ruín acero, directo al corazón, hizo caer muerto a alguien. Se oyó un quejido..., y sobre el suelo cayó un cuerpo bañado en sangre.

Mientras esto ocurría ante la puerta de Lelo, en los campos de abajo se estaban reuniendo hombres y mujeres, casados y solteros, grandes, pequeños, jóvenes, ancianos. De toda Cantabria habían llegado para dar en su nombre las gracias al querido Lelo, al gran Lelo, a Lelo, el salvador de Cantabria.

Abrían la marcha cien hermosos niños, llevando en sus manos coronas de hojas. Tras ellos, cien jóvenes doncellas, agarradas de las manos, con hermosos vestidos blancos y adornadas con flores. Detrás, los guerreros compañeros de Lelo, con las frentes ennegrecidas por el sol de cinco años, con sus lanzas en las manos y sus hachas en la cintura, manchadas con la sangre de los romanos.

Seguían tristes en luto negro numerosas mujeres, la mayoría llorando. Eran las mujeres y las hijas, las huérfanas y las viudas de los varones caídos.

Detrás de ellas, con sus cabellos blancos, los ancianos de Cantabria con el *lauburu*. Algunos cuentan cien años, parecen haber llegado con el padre Aitor desde donde sale el sol.

Cerrando la comitiva, todo un gentío, que parece una ola del mar susurrante. Bailan, cantan, gritan, mirando al cielo, y todo el grupo se dirige hacia la casa de Lelo.

Al acercarse a la puerta, la comitiva de jóvenes doncellas se detiene, y se da la orden de guardar silencio. Y, con la lección bien aprendida, prorrumpen en un canto que dice así:

—¡Jefe de Cantabria, salvador de Vasconia, gran Lelo, ven..., ven..., ven...!

»De todos los rincones del *lauburu*, viejos y jóvenes, mozas y mozos, con alegría a ti venimos..., venimos..., venimos...

»En Cantabria se festeja a Lelo; cantares y danzas en todos los lugares de Vasconia, fervientes..., fervientes..., fervientes...

»Todos los montes están repletos de gente, tus compatriotas te esperan, ¡muéstrate ante nosotros, Lelo, Lelo, Lelo!

En vano siguen llamando a Lelo, nadie sale de la casa. Sorprendida, la gente aguarda en silencio, pero nadie espera nada bueno.

De pronto, un grito se oye delante de la casa y..., después del grito, ¡llanto!

Se dirigen allí todos, afligidos, y encuentran a Lelo traspasado por una lanza.

Aún vive, y en su último aliento, dice en un murmullo...

—¡Ha sido el vil Zara! Me ha atacado a traición..., pero ¿quién diría que mi querida Dola era su cómplice?

Con esas palabras se despidió para siempre de la vida, furioso y afligido. Los gritos que allí se oyeron rompieron las rocas, en los ojos de todos ardían las lágrimas.

En ese momento, entre chillidos, cien de los hombres de Lelo, armados, traen a Zara y Dola, aterrorizados, a quienes habían atrapado mientras huían por el monte.

La gente, llena de odio, pide que maten allí mismo a los reos, gritando:

—¡Pegadles fuego! ¡Matadlos! ¡Colgadlos!

El jefe de los guardias los ampara diciendo:

— ¡No! Deberá hacerlo la asamblea.

Están ante la puerta de la casa de Lelo. El más anciano de los varones grita:

—¡Asamblea!

Todos se reúnen, Zara confiesa que él es el asesino, y los hombres empiezan a deliberar.

Zara está mohíno, Dola cubierta de vergüenza, la gente en silencio... Se oye el ruido de la respiración. «¡Muerte!» han dicho los ancianos, «¡muerte!» los jóvenes, y el grito de muerte se eleva en el aire.

De pronto, el anciano jefe de la asamblea, levantándose, habló así:

—¡Asamblea de los vascos! Más de cien veces, desde que yo nací, el nogal de la entrada ha dejado caer sus ramas.

»He visto muchas cosas, también he aprendido muchas otras; eso significa que he vivido mucho tiempo, pero un acto tan vil como el de hoy jamás lo he presenciado, ni yo ni nadie más.

»Por eso querría matar a Zara aquí mismo. Por eso querría tomar su pérvida vida. Pero... ¿qué es una vida? ¿Qué son cien vidas como pago de nuestra vergüenza y nuestro llanto de hoy? La pérdida de *un* hombre se paga con *un* hombre, pero Lelo no era *uno*, era el jefe de todos nosotros. ¡Al perderlo, todos hemos perdido algo! Zara, al atacarlo, ha atacado a la madre tierra.

»¡Lo que ha hecho Dola nunca jamás se había visto aquí! ¡Nunca habíamos conocido una vergüenza tal! ¡Esta vileza no tiene un nombre en vascuence, ni la ley vieja prevé un castigo para ella!

»Si estos hechos no tienen cabida en la ley, si no tienen un nombre en el viejo vascuence, si son un mal nuevo en la tierra de los vascos, ¡merecen un castigo nuevo!

Así habló el sabio anciano, y la asamblea, al unísono, le respondió:

—¡Bien dicho!

—Ahora, decidme lo que opináis, porque lo que vosotros queráis es lo que todos queremos.

—Escucha, venerable asamblea. Estos malvados no merecen morir en Cantabria. ¡No ensucemos nuestra limpia tierra con los inmundos huesos de esos mezquinos corazones negros!

»¡Que se vayan los dos de nuestra madre tierra, malditos por todos sus hijos vascos; que nadie les dé de comer ni de beber, que nadie les hable ni los mire!

»¡Que se queden solos con su vergüenza! ¡Que nadie se acerque a ellos! ¡Quememos inmediatamente todo lo que toquen, como si fueran perros rabiosos!

»Esta es mi opinión, queridos hermanos; ahora, como siempre, la sabia asamblea decidirá lo que sea mejor.

Y toda ella dice al unísono:

—¡Hacemos nuestra tu opinión de expulsarlos a los dos de la tierra de los vascos! Ahora, tú que eres el más anciano de la asamblea, ¡haz que se cumpla inmediatamente nuestra voluntad!

Entonces el anciano descendió hasta donde se encontraban Dola y Zara..., y secándose una lágrima, dijo así, con labios temblorosos y el corazón en un puño.

—Habéis cometido un crimen que no tiene nombre. ¡Fuera! ¡Marchaos de aquí! Habéis matado a traición, villanos, al varón que era vuestro jefe. ¡Fuera, marchaos de aquí!

»Con vuestro negro acto habéis mancillado vuestra madre patria... ¡Fuera, marchaos de aquí!

—¡Fuera, marchaos de aquí! —dicen todos a una sola voz, furiosos.

Después, el hombre más anciano se agacha para coger un montón de tierra con una mano, alza los brazos mirando a los dos, y habla así:

—¡Malditos seáis para nosotros! ¡Que no os dé luz el día, ni sueño la noche, ni paz Jaungoicoa, ni después de la muerte os dé descanso la tierra, y que los lobos desgarran con sus dientes vuestros cuerpos!

Eso dijo y les arrojó la tierra gritando:

—¡Fuera, fuera!

Zara cogió de la mano a Dola, y echaron a andar, alejándose. Todos se apartaban de ellos, haciéndoles sitio, y les arrojaban tierra gritando a una sola voz:

—¡Malditos seáis! ¡Fuera, marchaos de aquí!

Ocultándose siguen los dos, hambrientos y avergonzados, su camino hacia la muerte, y el anciano se arrodilla en el suelo ante el cuerpo de Lelo, acariciando su frente entre lágrimas. Después, poniéndose en pie, dice:

—Mis queridos hermanos, ¡nuestro Lelo se ha ido! La fuerza de los cántabros, el rayo que venció a los romanos. Desde que murió Aitor no ha dado toda Cantabria otro hijo como él. Vistámonos de luto todos los montañeses, que quebranten las rocas nuestros gritos, ¡llenemos nuestra tierra de lágrimas día y noche en su recuerdo!

»Y para recordar siempre la muerte de Lelo y no olvidar nunca la vergüenza de Zara, mientras entre los hijos de nuestra tierra de los vascos perviva la bella lengua vascuence, todos nuestros cantos deben comenzar relatando el oscuro y doloroso crimen de hoy, ya sean cantos de muerte o ya sean de guerra, de bodas, de baile o de amor.

Y dijo así, como aún decimos hoy:

Lelo ill! Lelo!

Lelo! ¡A! Lelo!

Lelo! ¡A!

Lelo ill! Lelo!

Lelo Zarak ill!

Lelo! A!

(¡Lelo ha muerto! ¡Lelo!)

¡Lelo! ¡Ah Lelo!)

¡Lelo! ¡Ah!)

¡Lelo ha muerto! ¡Lelo!)

¡Zara ha matado a Lelo!)

¡Lelo! ¡Ah!)

Y todos lamentándose, arrodillándose ante Lelo, entonan ese canto... Y desde entonces, de padres a hijos, hasta hoy, cincuenta generaciones después, cada día se canta, en recuerdo de aquel hecho, el canto de la muerte de Lelo en los montes de los vascos.

DE CELT A BREOGÁN: LAS LEYENDAS CELTAS DE RAMÓN CABANILLAS

*Traducción de Juan Renales Cortés e introducción de
Mariano Martín Rodríguez*

Cuando los anónimos autores y compiladores medievales irlandeses del *Lebor Gabála Érenn* [*Libro de las invasiones de Irlanda*], que es una historia mítico-legendaria de su isla combinando recuerdos bíblicos con elucubraciones sobre las sucesivas emigraciones invasoras de pobladores a aquella tierra, seguramente estarían muy lejos de imaginar el uso que se habría de dar en Galicia a su atribución de una de las invasiones a una venganza por la muerte en Irlanda de un grupo de visitantes galaicos. Este grupo habría acudido allí tras haber divisado sus verdes orillas desde una torre construida por un rey llamado Breogán, supuesto fundador de la ciudad de Brigantium. Pese al carácter sobrenatural de tan sobrehumana visión a tantísima distancia y, por lo tanto, a la imposibilidad histórica en nuestro mundo primario y fenoménico de tal cosa, aquella historia o, más bien, tejido de leyendas encontró gran eco entre los nacionalistas gallegos decimonónicos que, como Benito Vicetto (1824-1878) o Manuel Murguía (1833-1923), deseaban encontrar para su región una clasificación étnica que la distinguiese de otras regiones españolas de religión también católica y habla asimismo románica. El

presunto parentesco así fundamentado con los irlandeses, entonces también muy activos en su nacionalismo, serviría para distinguir a los gallegos y fundar étnicamente su nacionalidad como si existiera desde la antigüedad más remota, muy anterior a la romanización y a la cristianización que habían determinado la cultura presente de Galicia. Esta fantasía histórica celtista ha sido refutada de sobra y aquí tan solo nos interesa por las consecuencias literarias que tuvo, especialmente en relación con la amplia producción de leyendas paganas que conoció el siglo XIX en toda la península ibérica, así como en el resto de Europa, a la búsqueda de antecedentes étnicos anteriores a la universalización uniformadora que la expansión del cristianismo había supuesto en aquel continente. Esas leyendas tenían a menudo su origen en fantasías históricas eruditas análogas a las de aquel libro irlandés, entre la Edad Media y el Siglo de las Luces, las cuales consistían a menudo en la narración de mitos como si fueran historias reales, previa evemerización más o menos intensa de los héroes míticos en caso necesario.

En los territorios de la antigua Hispania romana destaca al respecto la materia de

Cantabria, que sirvió a los vascos peninsulares para constituir en el siglo XIX un acervo legendario que se tradujo en obras tan interesantes como *Lelo kantzoa* [*El canto de Lelo*] (1886), de Juan Venancio de Araquistáin (1828-1906). Más importante cultivo literario tuvo la materia de Hércules, el semidiós cuyas hazañas se habrían producido en parte en la península ibérica, tal y como cantó en catalán Jacint Verdaguer (1845-1902) en su epopeya *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877) y en portugués Teófilo Braga (1843-1924) en su «Crisaor» [Crisaor], intercalado en su novela epohistórica *Viriato* [Viriato] (1904). A esas dos materias legendarias, la primera autóctona y la segunda perteneciente al inmenso universo ficticio de los mitos de la antigua Grecia, se sumó en Galicia la materia pagana céltica insular. Sus primeras manifestaciones se enmarcan en un osianismo tardío. Los poemas en prosa de Ossian, supuestamente traducidos al inglés por su creador James Macpherson (1736-1796), pusieron de moda un romántico bardismo celta cuya manifiesta falsedad no impidió que fueran muy imitados en Europa durante más de un siglo, por ejemplo, en castellano por José de Espronceda (1808-1842) en su poema narrativo «Óscar y Malvina» (1837), recogido en sus *Poesías* (1840). Primero en esa misma lengua y después en gallego, Eduardo Pondal (1835-1917) renovó el osianismo internacional al ligarlo a una empresa de exaltación nacionalista, con la originalidad añadida de hacerlo en forma de himnos y poesías de carácter mucho más lírico que narrativo en libros fundamentales para su nacionalidad como *Queixumes dos pinos* [*Rumores de los pinos*] (1886), de donde

procede el actual himno oficial de Galicia. Otras muestras poéticas del celtismo nacionalista gallego de aquel período también evitan lo narrativo, como es el caso de una profecía más bien prosaica y vulgar del bardo Boicentril en el poema del mismo título publicado en 1912 por Francisco Tettamancy (1854-1921). Pese a esta potente tendencia lírica en el tratamiento de esta materia legendaria pagana aclimatada como propia en Galicia, tal materia acabó por tener también allí una importante manifestación épica tardía, gracias a los esfuerzos de uno de los grandes poetas gallegos, Ramón Cabanillas (1876-1959¹).

Por la misma época en que produjo las magistrales miniepopéyas artúricas recogidas en *Na noite estrelecida* [En la noche llena de estrellas] (1926), Cabanillas escribió otras que representan una de las expresiones literarias modernas más logradas de la materia de las invasiones de Irlanda fuera de aquel país. La primera de ellas cronológicamente es tal vez la más original, ya que supone una ampliación de esa materia mediante la creación de un nuevo mito relacionado más estrechamente con Galicia y el resto de la península ibérica, y que vincula su pasado mítico con las gestas históricas de los héroes peninsulares modernos, entre ellos principalmente Cristóbal Colón. De hecho, esa primera epopeya breve se tituló «Colón» en su primera edición en prensa en 1924, antes de que el autor cambiara su título a «O fillo de Celt» [*El hijo de Celt*] al recogerlo en su libro *Camiños no tempo* [Caminos en el tiempo] (1949)². Ambos títulos se ajustan al contenido del poema, pues este se divide en dos partes de extensión semejante. El primer título

¹ Excepcionalmente, y gracias a la generosa autorización de la nieta del poeta, D.^a Aurora Vidal Cabanillas, y a las gestiones del eminente profesor don Francisco Fernández Rei, se publica a continuación una traducción de un escritor fallecido después de 1950, pero cuya obra representa un hito en su género de ficción antes de aquella fecha y sirve de complemento imprescindible a las fantasías legendarias ibéricas de Teófilo Braga y Juan Venancio de Araquistáin también publicadas en el presente número de *Hélíce*.

² La traducción que sigue se basa en la edición crítica siguiente: Ramón Cabanillas, «O fillo de Celt», *Poesía galega completa*, edición de Xosé María Dobarro e Xosé Ramón Pena, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 2009, pp. 443-449.

daba mayor protagonista a Colón, a quien Cabanillas atribuye etnia celta. Es el héroe del que, tras una descripción laudatoria de la vida en la costa gallega, con sus pescadores y marineros que recorrían los mares de la Europa atlántica y singladuras hasta Irlanda, el personaje alegórico de la Saudade profetiza será aquel que surcará hacia el oeste el mar tenebroso hasta ligar de nuevo las tierras a ambas orillas del océano. Esas tierras estaban antes unidas. El mito de su apertura había sido el objeto de la primera parte del poema, de carácter más narrativo, protagonizada por el supuesto antepasado de Colón, un héroe llamado Celt, cuyo nombre remite claramente a la etnia de que se trata, pero que no parece ser un héroe patrimonial de sus mitos. Desde este punto de vista, el autor no reescribió ni amplió la materia legendaria adoptada, sino que más bien procedió a una *mitopoiesis* o subcreación en el sentido tolkieniano, aunque no llegue a configurar un mundo secundario integral de tipo épico-fantástico propiamente dicho. Aun así, si bien «O fillo de Celt» es una fantasía legendaria que parte de lo celta, su narración es más original en cuanto a su contenido que la dedicada por Verdaguer a Hércules como protagonista de la trama mítica de *L'Atlàntida*, obra que Cabanillas pudo haber tenido presente, si consideramos los indudables paralelismos que presentan los dos poemas, el catalán y el gallego. Lo mítico y legendario pagano sirve en ambos para ensalzar la persona del joven Colón como la persona providencial que permitirá salvar el obstáculo atlántico abierto a raíz de las gestas geológicas sobrenaturales de Hércules y Celt, respectivamente. Esta semejanza tiene, no obstante, un alcance limitado. Verdaguer no se alejó demasiado de sus fuentes antiguas, que combinó creativamente. En cambio, Cabanillas parece haber inventado la mayor parte del universo ficticio de Celt, aunque disciplinando su fantasía con una base arqueológica que entonces aún se consideraba

científica. Se trataba de las teorías difusionistas que explicaban la protohistoria especulada y la distribución étnica correspondiente por medio de migraciones de pueblos, a la manera de las grandes invasiones que acompañaron y sucedieron a la disolución del imperio romano. Estas teorías encontraron cierto eco literario en la península ibérica hasta bien entrado el siglo XX, en forma de historias legendarias, en verso o en prosa, aunque siempre en un registro épico, de varios de sus pueblos prerromanos, tales como los lusos, según la «Epopèia da Lusònia» [*Epopèia de Lusonia*] incluida por Teófilo Braga en *Viriato* (1904), o «Els íbers» [Los iberos], poema intercalado como pieza independiente por Joan Baptista Xuriguera (1908-1987) en su historia en verso *Indíbil i Mandoni* [Indíbil y Mandonio] (1955). Cabanillas partió de esas teorías, pero no abrazó el mecánico positivismo algo racista que denotan aquellos dos ejemplos. Su planteamiento era mítico, no pretendidamente histórico.

La tribu innominada dirigida por Celt, cuyo nombre indica que se trata de los celtas al igual que la alusión a los druidas, se dirige hacia occidente, siguiendo el sol, en busca de una tierra de luz y claridad en la que asentarse de forma definitiva. Su camino se describe apelando a escenas e imágenes selectas que bastan para sugerir tanto lo dificultoso de la empresa como la fuerza de convicción religiosa que lleva a la tribu a asumirla, pese a que el sol, cuya cuna anhelaban, siempre quedaba en la lejanía del poniente. Su caudillo, ya anciano, decide poner fin al camino. Están en Galicia y en esa tierra que presenta como morada de la Saudade habrán de permanecer. Para que no puedan continuar hacia el sol, Celt hincó su espada en el suelo y desencadena así un grandioso fenómeno de deriva continental que tal vez supera en grandeza y eficaz concisión a los pasajes análogos de *L'Atlàntida* de Verdaguer, salvadas las distancias que entraña el empleo por cada uno de los poetas,

el catalán y el gallego, de procedimientos estilísticos propios de cada época. Cabanillas es un claro heredero de las concepciones épicas decimonónicas que se articulan en torno a la miniepopéya (*petite épopée*, en francés, la lengua literaria principal en aquel período), pero es clara también su tendencia a una mayor sobriedad retórica, así como a un realismo centrado en detalles representativos estilizados que sirven paradójicamente para intensificar la expresividad y verosimilitud de la atmósfera mítica subcreada.

Unas cualidades de escritura semejantes pueden observarse en su segundo tratamiento épico de lo céltico antiguo, el poema titulado «O relembro do clan» [*El recuerdo del clan*] (1931)³, también recogido en *Camiños no tempo*. Su asunto es menos original que el de «O fillo de Celt», pues Cabanillas ofrece una versión fiel en líneas generales a la leyenda irlandesa de Breogán según el *Lebor Gabála Éirenn*, aunque la simplifica al centrarla enteramente en la figura de aquel héroe. Es él quien no solo construye la torre, sino el que también divisa la isla verde y quien acude con sus hombres a ella. También elimina cualquier enfrentamiento. Irlanda es, para Cabanillas, un verdadero edén racial, un «paraíso céltico» [paraíso céltico] de ríos cristalinos, campos verdes y dulzura en general, una isla milagrosa donde Breogán sería feliz si no lo desasosegara la nostalgia de la tierra natal, esa Galicia cuya raza es presa de la Saudade. Es este sentimiento lo que lo hace regresar allá, dando así fin a la aventura de una felicidad a su alcance, pero que no puede disfrutar lejos de su tierra. De

este modo, Cabanillas nacionaliza la materia legendaria irlandesa imbuyéndole un lirismo que ya no es el vaporosamente romántico del osianismo bárdico pondaliano, sino el de un poeta nacional que aprovecha bellamente un concepto íntimamente ligado a las regiones de su área étnica, tanto al norte como al sur del Miño. Afortunadamente, tal sentimiento es comprensible por cualquier persona de cualquier etnia o civilización, aunque carezcan de un término tan específico y difícil de traducir como el de *saudade*. La nostalgia del propio país abandonado es algo universal. Si a ello añadimos que uno y otro poema prescinden de todo belicismo e incluso de toda rivalidad o conflictos con otros pueblos, podemos afirmar que lo nacional en ellos no es humanamente reductor, ni tampoco perturba el disfrute contemporáneo de su gran belleza poética, puesta al servicio de una concisa y eficaz narrativa. Sus héroes no son antagonistas de otros, ni vehiculan maniqueísmo moral alguno, pero no por eso dejan de presentar un excelso vigor épico. Quizá sea lástima que Cabanillas no encontrara en su época esa simpatía por el género de la epopeya, una simpatía que era común antes de que la poesía se autoimpusiera la limitación del lirismo exclusivo y obligatorio y lo épico tuviera que refugiarse en la fantasía llamada justamente épica. Por fortuna, la creciente mejor consideración actual de este último género de ficción servirá quizá para que apreciemos también mejor otros géneros que le son afines como el de la fantasía legendaria, dentro del cual estas dos miniepopéyas de Cabanillas brillan con luz propia.

³ La traducción que sigue se basa en la edición crítica antes indicada: Ramón Cabanillas, «O relembro do clan», *Poesía galega completa, op. cit.*, pp. 437-438.

EL HIJO DE CELT

La tribu iba en busca de una lejana tierra que había soñado, en la que no había sombra ni oscuridad, donde la luz era eternamente clara, limpia, dulce y serena.

Todos los días, con los primeros rayos de la suave amanecida, dejaba las tiendas la vagante grey, y con una tristeza lírica, tejida de esperanzas y suspiros, rezaba con saudade, encendida en el ardimiento de su sueño, por el hallazgo de la tierra luminosa donde encontrar acariciador abrigo, blando reposo y cariñoso asiento.

Al mando del gran Celt, los guerreros del clan en descubierta, y sin apurarse los viejos, los niños, las mujeres y el ganado, siguiendo al sol en su ruta cierta, rompiendo por matorrales vírgenes, sin caminos, las almas encendidas, en los labios las canciones de los adivinos y de los bardos druidas, la tribu iba avanzando despacio hasta que la luz moría al occidente.

¡Siempre en la nueva, incierta lejanía, el sol cobrizo y la tierra anhelada! Pero cada día, con viva y nueva esperanza, ¡la tribu caminaba... caminaba...!

Jornada tras jornada, una tibia mañana de primavera, la tribu miró por vez primera (pasmada, palpitante, rebosantes los pechos de alegría) la tierra bienamada que, siglos después, se llamó Galicia.

Y Celt, el gran Celt, dueño y señor del pueblo viajero y peregrino, viejo de edad y cansado de trabajos, se hizo levantar su trono a la sombra espesa de un esbelto roble.

Quiere tronchar el duro sino de la Raza; y en un grito doliente, a la celénica gente que arrodillada bulle a su alrededor, rebelado contra el cielo y los dioses, imponiéndose al Destino, habla erguido:

—¡Nunca será alcanzada la cuna del sol! ¡La Luna tiene que daros su hechizo nostálgico y embrujado, y será vuestra la niebla que encierra en su seno sombrío a la Saudade! ¡Esta es vuestra Tierra!

Temblando, Celt bajó de su asiento y desnudando la antigua, milagrosa espada, forjada en el círculo astral de un dolmen de conjuro por las manos de un lejano antepasado, con brazo fuerte y duro, hasta la cruz de la forjada empuñadura la hundió en el suelo.

Se levantó un viento que abatió los bosques frágiles con estruendo y la tierra horadada en su centro más quebradizo se hendió y separó a lo largo.

Por el hueco, brotó el mar rugiente lanzando al cielo ingente e inmenso caño tormentoso, rabioso, arrollador, que bramando cayó en la abierta grieta.

La tierra virgen, por demás hermosa, todavía ignorada por la tribu celénica, ceñida en torno por albas espumas, quedó errante en las aguas hirvientes, y encaminada cara al sol muriente se alejó lentamente mar adentro.

Los siglos se llevaron la memoria del hecho milagroso. La Humanidad (sangre, barro, dolor, oscuridad) vivía bien: vivía sin Historia.

Nieto de los nietos del gran Celt, un día, en la ribera del Lérez, el río sagrado, otea la lejanía del alto mar, con el alma viajera en un ensueño, un garrido joven de mirar sereno, que en la inquietud de un extraño arrobo ve lucir las estrellas de otro cielo y sueña con los hermanos de un mundo nuevo.

La tarde se desvaía. Manso viento rizaba el claro espejo de la azulada ría encendida en una luz de encantamiento.

De la Punta de los Burases a la Barrera del Borrón, en los muelles, en las playas y arenales de la Moureira, seguro atraque de naves ancladas, la linda Helenes, la gentil ciudad querida de los de la Hélade y el Lacio, nueva hermana en belleza y majestad de las que vio levantar el sagrado Pindo, estremecida de la fiebre del trabajo y risueña, luciendo sus marinos tesoros, parece, rebullendo, un zumbador enjambre de abejorros.

Los bajeles airosos y las pinazas ganan el puerto con las blancas alas de las largas velas abiertas. En bolina llega la fusta de Pedro de Tavares, la de la quilla ligera, avizorador de los tormentosos mares; y de los caladeros de Adina, Cantoarena y Samieira vienen tras él las dornas pescadoras, hendiendo el mar con las afiladas proas, bullendo la sardina en el pañol.

Huyó la luz volando de monte en monte, se apagaron los colores del celaje y cabalgó la noche en la lontananza.

De vuelta de un viaje por los mares de Irlanda (dieciocho remeros cada banda, todos treinta y seis de su linaje), echa los rizados junto al antiguo puente, entre la bulla de la gente clamorosa, el navío velero que comanda Domingo Fonterosa.

Atracadas en el puerto están las naves de Pedro de Boán, de Xan de Soto, de Amaro de Amarante el de Montaos, el arriscado piloto que ha visto la vieja Europa de punta a punta; y erguido sobre la popa el pendón marinero, los remos al compás de un dulce canto, gana el puerto el último trincado: es Xan de Neto, el maestro atalayero, el vicario más fiel del «Cuerpo Santo».

A la claridad de la luna la ciudad sosiega. Y allá, en medio de la ría silenciosa, se encendió brillando el farol de proa de «La Gallega», la carabela sacra y misteriosa que un día verá tierra allende el mar.

El joven que oteaba los caminos del mar en la lejanía, arrodillado de dolor lloraba honda y secreta pena, cuando, a la tenue claridad de la noche, embebecido en el cielo, escucha la voz de la Saudade:

—¡Tú eres, Tú, el ungido y el elegido!
El Mar de las Tinieblas, largo y tormentoso,
abierto y libre está: ¡tu milagroso sueño ha de ser hecho glorioso!
Lo que Celt desató contra el Destino, poniendo por vallado el hondo mar,
siguiendo siempre al sol en su camino, Colón,
hijo de Celt, lo habrá de atar!

EL RECUERDO DEL CLAN

¡Oh, suave ilusión céltica, la de la inmortalidad! ¡Oh, raza prisionera de la divina Saudade! Breogán, padre de los pueblos, el de las míticas velas enfiladas a la ignota, marina inmensidad, tenía el desazonador afán de contar las estrellas.

Con la sed de infinito que le requemaba el pecho, en la costa brigantina, sobre un roquedal, levantó una torre de piedra. Desde la torre seguía, cuando, sereno y limpio, el cielo se cubría de estrellas, el ir y venir de los mundos a la voz del gran Theut.

Una noche en que los astros de luz dorada y rosa quedaron desvaídos a la claridad de la luna, esmeralda en el seno de nieve de una diosa, vio surgir una isla incierta, vagarosa, donde el cielo besaba la línea azul del mar.

El nieto de Ith, juntando las naves que comanda, encastilló en las proas la lucerna del

más allá y salió, mar adelante, hasta llegar a Irlanda. Y cruzó la isla misteriosa de banda a banda, ciñendo una corona más fúlgida en su sien.

La espada centelleante tendió los puentes sacros del paraíso céltico. En los claros horizontes retozó la luz riendo. Los verdecientes campos, los ríos cristalinos, los encrestados montes henchían de dulzura la isla de los milagros.

Pero, a poco, Breogán desmayó de desasosiego. Soñando con el cariño del clan hermoso y cálido y las estelas que había abierto en la inmensidad del mar, hizo resonar a los vientos el druídico cuerno y, aparejando las naves, ordenó el retorno a las playas de Brigancia, ¡forzado por la Saudade!

LLUÍS FERRAN DE POL

LOS HEREDEROS DE XANTA

Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez

1. Fantasía épica y «arqueofantasía»

La fantasía épica o alta fantasía (*high fantasy* en la lengua *global*) es una modalidad de ficción que se puede definir de distintas maneras, según el hincapié que se haga en una u otra de sus características percibidas. A diferencia de lo fantástico, que se beneficia ya de un consenso en cuanto a su definición como género de ficción en el que la irrupción de lo sobrenatural (o preternatural) en el mundo primario y sujeto a las leyes de la naturaleza suscita como mínimo extrañeza, en la fantasía épica no tiene lugar esa extrañeza, porque no presenta mundo primario en el que pueda producirse aquella irrupción intranquilizadora. Los mundos ficticios de la fantasía épica son siempre secundarios, esto es, son construcciones imaginarias con sus propios parámetros espaciales y temporales, así como su propio orden social, religioso, cultural y ontológico, y su propia causalidad, que puede ajustarse o no a las leyes naturales de nuestro mundo primario, pero que es coherente y lógica en el marco de sus universos especulativos. Además, son mundos autónomos y cerrados, ya que la intromisión de personajes o realidades del mundo primario anularía su integridad como mundos secundarios. Desde este punto

de vista, no cabrían en la fantasía épica los viajes imaginarios en los que se accede al mundo secundario de forma racionalmente admisible, por no quedar rotas las leyes naturales durante el paso del mundo primario al secundario (o secundarios, como en los viajes de Gulliver). Tampoco cabrían las fantasías liminares (*portal fantasies*) en las que se pasa de un mundo a otro gracias a la magia u otro procedimiento racionalmente inadmisibles (por ejemplo, el paso por un armario de nuestro mundo al de Narnia).

No todos los mundos secundarios son épico-fantásticos, sin embargo. Los universos de los cuentos de hadas suelen funcionar con sus propias leyes, por ejemplo, seres imaginarios como las hadas tienen la capacidad mágica de orientar el destino de los héroes y de intervenir con su poder sobrenatural para ayudarlos o ponerles obstáculos. Sus historias se desarrollan, además, en espacios que no tienen existencia en nuestro mundo. La diferencia entre la ficción maravillosa y la fantasía épica es que la primera no tiene normalmente carácter especulativo, sino que está ligada a creencias folclóricas anteriores y ajenas a cualquier clase de racionalidad científica moderna. En cambio, en la segunda se construyen los mundos de ficción

atendiendo a las exigencias de una verosimilitud acorde con los procedimientos y afirmaciones de las ciencias humanas, y principalmente de la Historia, la Mitografía, la Etnografía y la Filología. En otras palabras, se construyen de manera *realista*, procurando que sean creíbles racionalmente a partir de sus propias premisas lingüísticas, étnicas, históricas y míticas imaginarias, las cuales se ofrecen con un grado de detalle concreto e individualizador que resulta innecesario en la ambientación convencional de los cuentos maravillosos, sean estos cultos o *populares*. En estos últimos, el contexto de la acción viene dado por la tradición. Lo mismo puede decirse de la amplísima producción mítica y legendaria sobre las aventuras de dioses y héroes en tiempos ajenos a la historia positiva del mundo primario, pero que se ofrecen a los escritores y artistas como un acervo que solo hace falta *recrear* con mayor o menor originalidad, desde las reescrituras divulgativas de la materia mítica griega o germánica hasta la de materias legendarias paganas diversas tenidas por patrimoniales, tales como la de Troya o la de Hércules entre los griegos, la de la fundación de Roma entre los latinos, la del Ulster entre los celtas irlandeses, la de nibelungos entre los germanos de Escandinavia, la de Bohemia y sus amazonas entre los eslavos checos, la del *Kalevala* entre los fineses o la de Cantabria entre los vascos, limitándonos a lo que es hoy Europa.

En la fantasía épica, el mundo en el que se producen las peripecias narradas es una invención autoral y, por lo tanto, sin precedentes en lo esencial. Este carácter inventado se expresa a menudo mediante una toponimia y una onomástica asimismo inventadas, las cuales sirven de marcas lingüísticas claras de que el mundo secundario que se propone no tenía existencia previa ni siquiera en el universo de la ficción. Incluso cuando esos topónimos y nombres existen en el mundo primario, no se

atribuyen en el secundario épico-fantástico a objeto alguno que corresponda con el del mundo real de la historia o el mito. La Zamora del mundo de Conan no corresponde en nada, por ejemplo, a la ciudad castellana de ese nombre.

Elementos puntuales de conjuntos míticos o históricos documentados pueden entrar en la composición de un mundo secundario épico-fantástico, pero aquellos elementos están subordinados a las características inventadas de este y se los ha sometido a una resignificación más o menos profunda, tal y como hizo Platón al *subcrear* (en el sentido tolkieniano) la Atlántida como mundo secundario, el primero y uno de los más influyentes y *recreados* del universo ficticio de la fantasía épica. Platón no inventó por completo esta última, ya que sus dioses son aún los del panteón patrimonial no resignificados, pero sí utilizó procedimientos de obtención de la verosimilitud que anuncian los de aquel género de ficción en sus manifestaciones modernas, que siguen la lógica de nuestra comprensión científica y filosófica del mundo. Por ejemplo, adoptó la escritura historiográfica que había consagrado poco antes Heródoto, y lo hizo con tal maestría que aún sigue habiendo quienes buscan las ruinas de una Atlántida material, algo que equivaldría a buscar las ruinas de Númenor u otros lugares del universo ficticio tolkieniano, lugares que también se describen a menudo mediante el discurso de la ciencia y su escritura, sea esta historiográfica o mitográfica. Además, la Atlántida platónica presenta otra de las características comunes en la fantasía épica, que es su lejanía temporal. Los miles de años que, según Platón, habrían transcurrido entre la destrucción de la Atlántida y su época hacían que aquella isla-continente perdida se perdiera en las nieblas de la leyenda y que escapara así al tiempo histórico normal. La época de la Atlántida no solo era anterior a la presente, sino

que la separaba de esta un abismo que tendía a hacerla cualitativamente distinta. Platón no llegó a separarla por completo, pues la Atenas que luchó con los atlantes no era escindible de la de su tiempo. Fue el corte completo del cordón umbilical con la historia documentada lo que permitió el nacimiento de la fantasía épica moderna, al generar así mundos secundarios ficticios ya autónomos y cerrados, fuera del transcurrir histórico o mítico documentado.

En los mundos épico-fantásticos predomina una cosmovisión que, a diferencia de la narrativa caballeresca de origen cristiano medieval, es esencialmente pagana, ya que la cristiana o la islámica aún seguiría ligada al mundo presente, por estar aún su mentalidad colectiva determinada, al menos en las regiones del mundo donde predominan, por esas religiones que reemplazaron la mitografía por la hagiografía y el etnicismo religioso por un universalismo supresor de narrativas míticas locales. En cambio, el mito es uno de los motores generadores de la diversidad narrativa de la fantasía épica, sobre todo en la vertiente más *mitográfica* consagrada por el modelo tolkieniano, e incluso puede extrapolarse al futuro, por ejemplo, en las fantasías que podríamos denominar *prospectivas*, en las que se presentan sociedades futuras en las que lo mítico y, a veces, lo aparentemente mágico han suplantado lo científico, como podemos observar en una novela como *Temblor* (1990), de Rosa Montero (1951-). No obstante, el cuerpo principal de la ficción épico-fantástica se ambienta en un pasado remoto, ya que es en pasados de ese tipo cuando se desarrollan los hechos míticos y legendarios de la inmensa mayoría de los acervos paganos que no han cesado de inspirar a los *subcreadores* de la fantasía épica desde el propio Platón. A esto se suma que, tras el paréntesis secular que transcurrió entre aquel y los primeros

experimentos de *subcreación* mitopoética coherente que debemos a William Blake (1757-1827), los inicios de la fantasía épica coincidieron, y seguramente no por casualidad, con la formidable ampliación herderiana de los objetos de estudio de las ciencias históricas que supusieron el descubrimiento de idiomas, literaturas y mitos paganos no europeos gracias al desciframiento de antiguas escrituras y la indagación filológica rigurosa de tradiciones escritas y orales tan ricas como las de la Europa *bárbara*, la India, Polinesia o la América indígena, que venían a sumar su variedad de mitos y leyendas a las de Grecia, Roma e Israel, las únicas bien conocidas con anterioridad en Europa. Tales descubrimientos se debieron en gran parte al desarrollo de la arqueología como disciplina. Gracias a esta se estaban descubriendo los monumentos escritos que iluminaban la historia y literatura auténticas, por ejemplo, de Egipto, Mesopotamia y Anatolia antes de la helenización cultural iniciada con las conquistas de Alejandro Magno. Además, al desenterrar multitud de artefactos diversos, los arqueólogos arrojaban nueva luz sobre la vida cotidiana, incluida la religiosa, de las personas del pasado remoto, con lo que contribuían también a fundamentar la recreación *realista* de cómo podía transcurrir la existencia normal de las gentes por parte de novelistas como Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) y Gustave Flaubert (1821-1880) al recrear la atmósfera y vida de Pompeya y Cartago, respectivamente. A esto se añade que los arqueólogos también pudieron sacar a la luz culturas antes completamente ignotas, a las que daban nombre y sobre las que conjeturaban origen, etnia, religión, costumbres, arte e incluso mitos, partiendo, por ejemplo, de las representaciones icónicas de carácter narrativo que, a falta de fuentes escritas, únicamente podían imaginarse como especulaciones razonadas, cuyo carácter

pretendidamente científico simulaba procesos mentales de *subcreación* análogos a los adoptados con fines literarios por los escritores de fantasía épica. A este respecto, abundaron entre los arqueólogos estudiosos y eruditos (más que entre los de campo) del siglo XIX e incluso después las elucubraciones sobre los pueblos y sus movimientos y migraciones por Europa para explicar, por ejemplo, el estrecho parentesco genético de muchas de las lenguas europeas (o de la falta aparente de tal parentesco en el caso del vascuence y otras) mediante fabulosas historias. Estas pronto inspirarían también a numerosos autores deseosos de exaltar sus propias etnias a través de ficciones arqueológicas sobre los más lejanos orígenes de aquellas a través de fantasías eruditas como las pergeñadas por Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902) en sus romances sobre los «vascongados» de la prehistoria o Teófilo Braga (1843-1924), el cual escribió la epopeya migracionista por excelencia de las grandes familias raciales del Septentrión, titulada «Os séculos mudos» [Los siglos mudos], que vio la luz primero en *Miragens seculares* [Espejismos seculares] (1884) y finalmente en *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos] (1894-1895). Esta clase de especulaciones arqueológicas fueron ciertamente marginales en la ficción histórica de su tiempo, pero también las cultivó, con fines puramente artísticos y no reivindicativos, uno de los maestros de la fantasía épica, Robert E. Howard (1906-1936), cuyo mundo de Hiboria, que es donde vive su Conan, lo describe su autor en un ejercicio de historiografía fantástica inspirado en la arqueología racialista todavía ampliamente aceptada en su época.

La materia howardiana de Conan es quizá la más famosa entre las claramente épico-fantásticas que se inspiran en la historia más que en el mito, y eso es lo que la diferencia esencialmente de la materia tolkieniana de la

Tierra Media (*Middle-earth*). Podría decirse a ese respecto que la intervención de fuerzas sobrenaturales en los relatos protagonizados por Conan expulsan su mundo de la historia antigua y la arqueología, aunque sea conjeturada o especulativa, pero conviene recordar que la cosmovisión antigua, propia de las civilizaciones paganas del pasado, solía admitir el influjo real de fuerzas sobrenaturales desencadenadas no solo por los dioses, sino también por determinados seres humanos como los brujos, que tanto abundan entre los antagonistas vencidos finalmente por el héroe howardiano. Aparte de esto, que parece adjetivo, las intrigas palaciegas, los enfrentamientos bélicos y los sucesos históricos inventados por Howard obedecen a una lógica plenamente histórica y a una especulación arqueológica coherente sobre las civilizaciones terrestres antiguas que el autor *subcrea*. Desde este punto de vista, su fantasía épica podría considerarse una especie de *arqueofantasia*, que podríamos definir como aquella cuyo objeto es la subcreación (y de ahí la *fantasia*) de civilizaciones paganas imaginarias en un pasado remoto fuera de la historia real, pero en una época y lugar que podrían inscribirse verosímilmente en algún momento de esa historia real y en algún sitio de la geografía terrestre, a diferencia de universos míticos como el de Middle-earth o localizados aparentemente fuera de nuestro planeta.

A diferencia de los mundos reales de la ficción histórica arqueológica de Lytton o Flaubert, y a diferencia también de los mundos legendarios de los acervos patrimoniales de Troya, Cantabria y otros arriba recordados, los mundos de la arqueofantasia son inventados, tal y como suelen indicar asimismo sus nombres propios de personas y lugares. En cuanto a sus ambientes, abundan los de apariencia protohistórica, entendiendo por protohistoria el período iniciado con la sedentarización y el

subsiguiente desarrollo de los ordenamientos sociales, políticos y religiosos que se consideran propios de la *civilización*. Podríamos recordar a ese respecto ejemplos románicos insignes como «L'offrande à la déesse» [*La ofrenda a la diosa*] (1890; recogido en *Le miroir des légendes* [Espejo de leyendas], 1892), de Bernard Lazare (Lazare Bernard, 1865-1903); «El bosc se defensa» [El bosque se defiende], que es una de las miniepopéyas que componen el *Poema del bosc* [Poema del bosque] (1910), de Alexandre de Riquer (1856-1920), y «La conquista» [*La conquista*] (incluido en *La morte della donna* [La muerte de la mujer], 1925), de Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936). No obstante, la arqueofantasia no se limita a aquel período, pues se han inventado en su seno otras civilizaciones más avanzadas en lo que atañe a la ordenación estatal, el uso de escritura, la división social, etc. Varias de las civilizaciones del mundo de Conan son, de hecho, ya de tipo imperial antiguo, como lo era la de la arqueofantasia catalana «L'honor real» [*El honor real*] (*Poesies* [Poesies], 1887), de Àngel Guimerà, y lo serían los reinos de otras más recientes, tales como *El testimonio de Yarfoz* (1986), de Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019), y *Célubée* [Celubea] (1986), de Isabelle Hausser (1953-), novela esta última con dos tramas paralelas, una ambientada en un imperio y otra que se desarrolla en la protohistoria y que versa sobre un ejemplo representativo de origen del Estado desde una organización social anterior mucho menos estructurada. Otras tienen una ambientación cronológicamente más vaga, tales como el breve drama para leer «El templo sin Dios» (*Lunes antes del alba*, 1918), de Ramón María Tenreiro (1879-1939), o narran un proceso similar al contado en *Célubée*, pero con la originalidad de que tal proceso va en sentido contrario, como ilustración de que la civilización también puede conocer retrocesos radicales. Esta es la idea

que subyace a la que tenemos por una de las obras destacables de la arqueofantasia del siglo pasado, de la que me ocuparé seguidamente.

2. Las civilizaciones son mortales: el mundo de Xanta según el joven Lluís Ferran de Pol

Apenas acabada la Gran Guerra, Paul Valéry (1871-1945), escribió que ahora sabíamos que las civilizaciones son mortales. Por la misma época, Oswald Spengler (1880-1936) publicó un largo tratado sobre la decadencia de Occidente. Ambos intelectuales, muy influyentes en su época y también después de ella, no hicieron sino confirmar filosóficamente lo que habían expresado mediante la ficción numerosos escritores del período precedente, la llamada *Belle Époque* anterior a 1914. No en balde se habla de era de la decadencia y, sobre todo en la literatura italiana, de Decadentismo para designar una de las grandes corrientes estéticas de aquel momento. Frente a la supuesta «decadencia» de la sociedad contemporánea, por razones que tenían que ver más con la impresión de moralidad en crisis y de que la burguesía imperante era insensible a la estética que con la realidad histórica de una Europa que dominaba entonces el mundo, los escritores y artistas se refugiaron a menudo en el exotismo espacial y/o temporal a través, por ejemplo, de recreaciones del refinamiento artístico y vital de las cortes de civilizaciones lejanas y opuestas a la percibida fealdad de la producción industrial moderna, desde el Egipto antiguo hasta la Roma y la China imperiales. Ese refinamiento se solía expresar mediante el detallismo en la representación icónica o la escritura descriptiva de objetos suntuosos, que vestían y rodeaban a unos personajes entregados a todos los placeres, de forma que se generaba una atmósfera

eminentemente sensual como signo simbólico de la degradación de la sociedad recreada, tanto en la narrativa arqueohistórica al modo de *Sónnica la cortesana* (1901), de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), como en la fantasía épica temprana de aire oriental que surgió cuando la atmósfera *decadentista* se transfirió desde los mundos primarios de civilizaciones históricas a los mundos secundarios de civilizaciones imaginarias, por ejemplo, la inventada por Camille Maclair (Camille Faust, 1872-1945) en su magistral novela corta *Le poison des pierreries* [El veneno de las gemas] (1903). En un caso como en otro, la decadencia mostrada tenía sobre todo un sentido moral, de acuerdo naturalmente con las concepciones decimonónicas en la materia. En cambio, la catástrofe de la Gran Guerra y la erosión subsiguiente de la hegemonía mundial europea favoreció reflexiones como las de Valery y Spengler, en las que el declive de Europa no se concebía en términos éticos, sino más bien en términos puramente históricos: la civilización europea terminaría pereciendo como otras del pasado lo habían hecho, sin dejar más rastro que las ruinas y escasos documentos revelados por la arqueología, porque así lo dictaban las leyes históricas propuestas acerca del surgimiento, desarrollo y decadencia de las civilizaciones.

El pesimismo de esta concepción no era nada nuevo, ya que subyacía a todo el decadentismo literario y artístico de la *Belle Époque*, pero sus nuevos fundamentos intelectuales pudieron contribuir a la tendencia de la fantasía épica europea, al menos en su variante arqueofantástica, hacia un nuevo hincapié en la dimensión histórica, en sustitución del planteamiento moral(ista) antes más común. Por supuesto, no habían faltado antes tampoco las ficciones escritas en que la subcreación de una civilización sirviera no solo para generar una atmósfera de artístico refinamiento

mediante una retórica del ornamento, sino también para presentar ejemplos especulativos de evolución histórica en una Antigüedad imaginaria, cuya lejanía de las circunstancias presentes habían de facilitar el extrañamiento cognitivo y la consiguiente llamada a la reflexión intelectual por parte de los lectores. Así lo había hecho de forma especialmente brillante Luis Valera (1870-1927) con su novela corta «Dyusandir y Ganitriya» (*Visto y soñado*, 1903), que versa sobre un inventado imperio ario en algún lugar de Asia como ilustración ficticia de las razones culturales que habrían favorecido las emigraciones de tantos pueblos de lenguas indoeuropeas. Sin embargo, Luis Valera era todavía optimista, porque se trataba de una expansión que acertaba a evitar el riesgo de disolución de la etnia a consecuencia de sus enfrentamientos internos. Más pesimista se había mostrado Gabriele D'Annunzio (1863-1938) en su miniepopéya épico-fantástica «Il fuoco della pace» [El fuego de la paz] (1883), luego titulada «Il sangue delle vergini» [*La sangre de las vírgenes*] en el volumen *Intermezzo* (1894). En ella se narra cómo ni el dios nacional común a dos pueblos hermanos rivales puede impedir con su aparición y consejos que se destruyan mutuamente por completo por no haber sabido resolver pacíficamente la cuestión de los emparejamientos exogámicos.

Tanto el pesimismo de D'Annunzio como su mostración especulativa de un proceso histórico destructivo encontrarían un eco importante en las literaturas de la península ibérica, en las que la arqueofantástica tuvo un desarrollo importante, al menos en términos cualitativos, tras 1918. En lengua portuguesa, Raul Brandão (1867-1930) reescribió su optimista cuento simbólico épico-fantástico de 1896 «A voluptuosidade e o amor» [*La voluptuosidad y el amor*] en un sentido pesimista en «Primavera abortada» [*Primavera abortada*], recogido

como apéndice en *A morte do palhaço e o mistério da árvore* [La muerte del payaso y el misterio del árbol] (1926), de forma que el ídolo-dios adorado por un pueblo imaginario y servido por sus sacerdotes seguirá, a falta de resistencia, cobrándose sus sacrificios humanos, a diferencia de lo narrado en la primera versión de la historia. En lengua castellana, el drama mencionado «El templo sin Dios» (1918) de Tenreiro muestra cómo se revela el engaño de un dios que sus servidores clericales tenían oculto a sus fieles, hasta que alguien desvela que lo que se ocultaba era su inexistencia, lo que sume en la desesperación cultural y cultural a sus creyentes, en un entorno de aspecto protohistórico. En la década de 1920, en castellano y en catalán, Maseras desenmascaró en «Benagissal el profeta» el tenor tiránico de una revolución que se había presentado como liberadora en un imaginario reino de aire asiático. Solo en catalán, un joven escritor, Lluís Ferran de Pol (1911-1995¹), culminaría esa clase de ficción, al menos por lo que se refiere a la amplitud de su asunto, al narrar el proceso completo de declive de toda una civilización, hasta su previsible extinción debido a un error colectivo que tiene que ver sobre todo con la política y la economía.

Ferran de Pol publicó este relato arqueofantástico al que nos referimos, titulado primeramente «Els hereus d'En Xanta» [*Los herederos de Xanta*], al principio de su carrera literaria, en 1934. Se trata, de hecho, de su primera obra publicada, tras ganar un premio en la décima sesión de los juegos florales de Arenys de Mar convocados por el cincuentenario

del Ateneo de esa población, en el volumen a ellos dedicados². Años después, Ferran de Pol reeditaría el mismo relato, en una versión reescrita únicamente desde el punto de vista estilístico y no siempre para mejor, con el título de «Els hereus de Xanta» [Los herederos de Xanta], en un volumen recopilatorio de su obra breve especulativa y fabulosa llamado *Tríptic* [Tríptico] (1964), en cuyo sumario figura una magistral parábola arqueohistórica también muy pesimista, titulada «La pau impossible» [La paz imposible], que está ambientada entre los antiguos hebreos, aunque debe tan poco a la Biblia que raya en lo arqueofantástico. Sin duda los enfrentamientos bélicos que asolaron su país y la Europa entera años antes debieron de reafirmar a Ferran de Pol en su pesimismo histórico, pero no se ha de olvidar que «Els hereus d'En Xanta» es anterior a aquellas guerras. Su razón de ser pudo ser más bien ofrecer un ejemplo ficticio, quizá con fines de parábola, de la idea de muerte de las civilizaciones, sin que quepa excluir la posibilidad de que fuera asimismo una especie de respuesta a una novela arqueohistórica catalana con la que «Els hereus d'En Xanta» tiene no pocos puntos de común.

Manuel Brunet (1889-1956) había publicado en 1925, con reedición precisamente en 1934, *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* [*El maravilloso desembarco de los griegos en Ampurias*], que narraba, combinando lo verosímilmente histórico y lo especulativo, la primera llegada de los griegos a la Costa Brava y su entrada en contacto con los nativos, más

¹ Excepcionalmente, y gracias a la generosa autorización del eminente profesor don Josep V. Garcia Raffi, que gestiona los derechos de autor de Ferran de Pol, se publica a continuación una traducción de un escritor fallecido después de 1950, pero cuya obra representa un hito en su género de ficción antes de aquella fecha.

² La traducción se basa en esta edición: Lluís Ferran de Pol, «Els hereus d'En Xanta», *x jocs florals de l'Ateneu Arenyenc celebrats per a commemorar el cinquantenari de la seva fundació 1884-1934*, Arenys de Mar, J. Tatjé, 1934, pp. 81-96. Como ese texto catalán no se ha digitalizado ni reeditado, sigue en apéndice, de forma que pueda servir a futuros investigadores, entre otras cosas, para su comparación con la versión publicada en *Tríptic*. Agradezco a Manuel Esteban Santos su atenta revisión de la traducción.

atrasados desde el punto de vista tecnológico e institucional, y con quienes entablan relaciones comerciales mutuamente beneficiosas. Brunet cuenta este proceso en un tono más bien festivo y humorístico, que se corresponde bien con el optimismo general de la obra, así como con su probable intención satírica frente a la tentación del repliegue étnico frente al exterior que suele acechar a los etnonacionalismos. En cambio, «Els hereus d'En Xanta» presenta la llegada de navegantes-comerciantes del exterior como algo catastrófico, pues resulta letal, de hecho, para el pueblo costero con el que han entrado en contacto. Este se siente impelido a expoliar sus propios recursos económicos para poder adquirir las mercancías que le ofrecen los navegantes, a la manera de las relaciones comerciales asimétricas que tan nocivas eran y son para los países incapaces de competir en igualdad de condiciones con los centros económicos y tecnológicos del mundo. Unos contactos que, para Brunet, son precisos para el progreso del pueblo más atrasado según una idea implícitamente mundializadora, es para Ferran de Pol lo que desencadena un proceso histórico que lleva a la pérdida definitiva al pueblo imaginario, después de que este hubiera alcanzado cierta estabilidad en las tierras entre la montaña y el mar, dedicándose a una agricultura y ganadería de subsistencia. Por desgracia, la excesiva explotación del suelo, a fin de poder entregar a los comerciantes de fuera las enormes cantidades de materias primas que aquel pueblo les ofrece a cambio de los escasos bienes que recibe, provoca que ya no sea capaz de mantener la relación comercial, a la vez que su reacción violenta ante los comerciantes que caen en sus manos hará que quede aislado, hambriento y sin futuro. El comercio, que en la novela de Brunet era fuente de riqueza mutua, es en el relato de Ferran de Pol un peligro por lo que tiene precisamente de ansia de enriquecimiento, un

ansia que se presenta desde el principio ligada a la locura.

Xanta, que es el único personaje nombrado en la historia contada y cuyo nombre corresponde a la onomástica subcreada propia de la fantasía épica, es un demente que aguija al pueblo para que persiga al sol, a quien cree dueño de un tesoro de oro inmenso, que guardaría en el mar de donde sale y que habría que robar para dejar de tener que enriquecerse poco a poco, mediante la acumulación de las pobres monedas que pasan de mano en mano en el marco de la civilización en la que vive Xanta. Se trata de un reino de aspecto antiguo lo suficientemente desarrollado como para tener mercados no de trueque. Tras convencer al monarca y a la masa del pueblo gracias a su elocuencia demagógica y la perspectiva de fácil enriquecimiento que les ofrece, pese a lo descabellado de sus ideas y planes, todos se ponen en marcha tras él, abandonándolo todo, en una difícil migración colectiva a través de montañas y bosques. Por fin alcanzan el mar, al que se arroja Xanta para gozar el primero del tesoro del sol. Sin embargo, como la historia narrada carece de elementos sobrenaturales expresos, ocurre lo que era previsible que sucediese. El pueblo pierde a su profeta y líder enajenado, pero se ve incapaz de regresar a su lugar de origen. Permanecerá en su nueva patria, pero ya en un estadio de civilización anterior. Ya no constituye un reino, pues ya no se menciona monarca alguno, sino una «tribu», sin vida urbana y dedicada a la agricultura en un territorio feraz, pero al que sus gentes no acaban de adaptarse. Ven siempre el cercano mar como un monstruo que les ha arrebatado a Xanta y que sigue arrebatándoles familiares y amigos. Para evitarlo, no dudan en ofrecerle sacrificios humanos de sus propios hijos, en ritos que se describen con todo su horror, pero con gran belleza de estilo en la línea sobriamente ornada del novecentismo (o *art deco*, en artes plásticas).

Tales sacrificios y, más adelante, la actitud de subordinación voluntaria que adaptan ante los navegantes que los visitan para comerciar con ellos sugieren que la suya es una civilización insegura y crédula, sin defensas internas de razón de Estado o de cultura propia que la reafirmen como sociedad y que le permitan afrontar las amenazas externas con el orgullo de su propia identidad y modo de vida, a diferencia de lo que expondría el historiador nacionalista rumano Nicolae Iorga (1871-1940) en su arqueofantasia en forma dramática *Răzbunarea pământului* [*La venganza de la tierra*] (1938), en la que exaltaría una civilización agraria bien arraigada y orgullosa de sus costumbres frente a unos navegantes invasores más avanzados que se establecen en el territorio de aquella y esclavizan a sus habitantes, hasta que esos se rebelan con éxito, gracias también a la fuerza de sus dioses. En «Els hereus d'en Xanta», los navegantes no tienen ánimo imperialista, pero la fragilidad cultural del pueblo de Xanta ya es tal, a causa de su aberrante evolución histórica, que la sola presencia comercial de aquellos basta para desarticularlo. De esta manera, el relato permite matizar su posible lectura como parábola autárquica al conceder protagonismo a las causas internas. El comercio no habría desencadenado su extinción si no estuvieran sembradas las semillas del declive en su propio seno. «Els hereus d'En Xanta» es una parábola sobre el suicidio de las civilizaciones, no solo sobre su muerte.

Igual que en aquel drama de Iorga, el carácter de parábola de este relato de Ferran de Pol queda sugerido mediante los nombres genéricos de los personajes, salvo Xanta, cuya locura lo individualiza e indica que puede interpretarse como una suerte de personaje (negativamente) providencial capaz de alterar el curso de la historia, aunque esta vuelva luego a su cauce determinado por fuerzas colectivas. Estas son las que explican los sucesos y su

funcionamiento se postula como universal, y de ahí que se rehúya la concreción en la onomástica y la toponimia, una concreción que podría ir en detrimento del alcance general del curso histórico presentado. No se trata de aquí contar los orígenes imaginados de una comunidad en particular, como la Ampurias de Brunet, sino de ilustrar mediante la ficción un proceso generalizable. Con todo, tampoco se trata de una alegoría. La narración de las peripecias de Xanta y los suyos genera un efecto de realidad vivida gracias a los detalles específicos de su mundo, el cual se construye mediante los procedimientos individualizadores de la arqueofantasia como un mundo secundario integral subcreado que presenta intrínsecamente características propias, de forma que lo concreto y lo alegórico se combinan íntimamente para ofrecer un producto literario que aúna lo fabuloso y lo especulativo. «Els hereus d'En Xanta» es un buen ejemplo de esta fusión, a la que se añaden no pocos ingredientes de poesía gracias al amplio simbolismo utilizado. El mar y la montaña aparecen simbólicamente contrapuestos a lo largo del texto, con el mar como polo negativo, cuyo carácter cambiante y caprichoso se opone a la estabilidad de la montaña y de las tierras que nutrían a los de Xanta. El mar aparece como un monstruo, como su enemigo, de acuerdo con unas creencias animistas que aquellos abrigan. Así pues, tal simbolismo desempeña la doble función de dotar al texto de poética sugestión metafórica y de espesor realista desde el punto de vista de la verosimilitud arqueohistórica de la civilización descrita, sugiriendo de esta forma también la pericia del autor a la hora de presentarnos un mundo secundario muy sólido como ficción y, gracias a su escritura bella y narrativamente eficaz, también como literatura, razones por las que podemos considerarlo un ejemplo sobresaliente de la modalidad arqueofantástica de la fantasía épica.

LOS HEREDEROS DE XANTA

¿De dónde podía proceder la inquietud de la ola?

MARAGALL

I

Fueron unas horas de angustiosa espera. Todo el pueblo se había congregado en la playa, con la mirada fija en el mar. Los reflejos los cegaban de ardentías de sol y, con todo, no podían dejar de buscar en el mar el cuerpo de Xanta.

De pronto gritaron unos chicos. Habían entrevisto algo y voceaban el descubrimiento. Todos se juntaron alrededor de los niños, que señalaban un lugar, no muy alejado, de donde rompían las olas. Era un cuerpo que flotaba en el balanceo del agua. Era el cuerpo de Xanta. Se extrañaron de aquella cercanía absurda. La vieja energía del caudillo se había tornado en unos movimientos cansados y caprichosos de borracho y el cuerpo vacilaba sobre las olas en un tambaleo interminable. Unos hombres se tiraron al agua, que justo les llegaba a las rodillas y no tuvieron que ir mucho más adentro para alcanzarlo. Pidieron aportaderas y sirgas, y lo izaron con la ayuda de esos trebejos. Después lo trajeron a fuerza de brazos. Las manos del ahogado oscilaban, la cabeza se le caía para atrás y el agua chorreaba de sus cabellos.

Ya en tierra, todas las miradas se dirigían a las manos de Xanta, a esas manos que habían de volver plétóricas de riquezas y que ahora quedaban cara al cielo, inexplicablemente vacías. Toda la apariencia de oro que Xanta pudo robar al mar eran aquellos brillos de partículas de mica que, tan minúsculas como

lucían, parecían hacer escarnio de la codicia de Xanta.

El pueblo clamó de dolor y, ante los llantos de los afligidos, el mar tenía el resuello de un asesino cansado.

Atisbaban para ver en el rostro del muerto aquella sombra de locura que los había lanzado a la aventura, y lo hallaban yerto, inmóvil. Alguien se levantó de entre el pueblo para entonar a Xanta una oración de elogios...

Y en la memoria de todos quedó grabada la historia del codicioso Xanta, que siempre corría por los mercados y las ferias que se celebraban en la montaña. Lo oían aún alzarse en medio del regateo de los que compraban y vendían. Lo veían airado por los pobres brillos de las monedas que pasaban de mano en mano. Les hablaba de aquella moneda majestuosa, gigantesca, que pasaba cada día sobre sus cabezas, callada y muda, como si tuviera miedo de la intrepidez de los hombres. Aquello era la riqueza, y no la miseria de aquel metal adelgazado por ir de mano en mano. Y él, medio desnudo y andrajoso, predicaba riquezas sin número, y él, que no tenía otros bienes más que su piel bronceada por la intemperie, hablaba de opulencias infinitas, y después de su plan fantástico: robar el sol. Rememoraban las palabras de Xanta.

—¡Querría saber dónde duerme el sol! Sí, lo querría. Si lo siguiéramos... Podríamos ir en su caza como se va a la del jabalí o a la del lobo... Seguiríamos sus huellas hasta llegar a su yacija. Vosotros dormís, y yo, y todos. Él también ha de dormir... Podríamos robarlo entonces.

Tendríamos oro vivo. ¿No veis que el sol es tibio? Vuestros metales son fríos, ya no viven...

Todo reían y lo dejaban con sus manías. Decía:

—Es Xanta, el iluminado...

Le daban frutas y miel y un sorbito de vino, y él lo tomaba. Continuaba su prédica con la boca chorreándole vino. Se quedaba solo. Sus únicos oyentes eran los chiquillos. Entonces se dirigía a los muchachos y seguía con su obsesión:

—Pero no, chicos, mejor sería ir allá donde sale. ¿No lo veis, un poco soñoliento, cada mañana, cuando vuestra madre os manda ordeñar las cabras? En esa hora, cuando os calentáis las manos adormecidas en la tibieza de la jarra de leche recién ordeñada, ved el sol que se levanta amodorrado. Mientras desborda la espuma de la leche y vosotros laméis los regueros, se estira, se despabila y se sacude esa especie de neblina que es el sueño que aún le queda. Tal vez sería mejor entonces. Atraparíamos al sol medio dormido y lo traeríamos de presente a los pies del Viejo. ¡El oro del cielo bajo las barbas de nuestro rey!

La chiquillería complacida vitoreaba a Xanta. Y él cargaba dos o tres sobre sus hombros y los llevaba a la fuente, y allí los zambullía hasta que el corazón decía que ya era bastante. Se tiraban panza arriba y miraban aquel gran disco que perseguirían un día con Xanta. Pasaban las mujeres que regresaban del mercado y se llevaban a los chiquillos. Pero, cuando podían, se escapaban de sus madres y volvían con Xanta.

El rey oyó hablar de las fantasías de Xanta y de la reverencia con que hablaba de sus barbas. Dio órdenes y lo llevaron a su presencia. Hablaron largo rato. Cuando se retiró de la vista del rey, gritaba más alto sus propósitos. Desde aquel día, el pueblo los escuchó también, ya que el rey había querido oírlos y, poco a poco, todos se envenenaron de la locura de Xanta...

Al cabo de un tiempo, el rey dio órdenes impensadas. Había que prepararse. Tras la cosecha dejarían las tierras. Algunos despotricaban, pero enmudecieron cuando vieron el entusiasmo de todos por perseguir el oro del sol. Y la tribu se preparó para el éxodo. Emigraron de la tierra fértil y húmeda; dejaron los labrantíos y, con el ganado y las tiendas, bajaban hasta encontrar los torrentes y seguían entonces los caminos del agua. Miraron por última vez el humo que subía de las casas, cielo arriba, como si el espíritu del fuego familiar se despidiera de ellos... Y Xanta estaba junto al rey y sus órdenes se cumplían cuando apenas habían salido de sus labios. Caminaban siempre adelante hacia los lugares ignotos donde podrían robar el sol. Y cada mañana, cuando salía, el pueblo lo miraba como cosa alcanzable y, si acaso el día aparecía nublado, sonreía y despotricaba del miedo del sol...

Cuando el ardor del día era demasiado abrumador, dejaban los torrentes y buscaban los bosques que, aunque eran más altos, tenían en cambio buenas umbrías y fuentes donde abrevar.

Aquel día habían subido montaña arriba y enfilaron el montículo sombrío por la espesura. Los asnos balanceaban las largas orejas bajo la pesadez de la carga. Caminaba entre la agria y pesada atmósfera que despedía el ganado. Los animales no estaban hechos a ese pastoreo inquieto y adelgazaban por la caminata. Hacía un día de calor pesado y el aire parecía dormido en lo alto de las ramas. Con todo, se oía un leve rumor, como si el aire jugara con las hojas. Estas permanecían inmóviles y aquel rumor era cada vez mayor.

—Xanta, ¿oyes ese ruido?

No sabía qué decir, porque las hojas parecían muertas en lo alto de los árboles y ni un soplo de aire cruzaba el bosque. Todos

miraban a Xanta que permanecía callado como el follaje.

De pronto, en una revuelta del camino del bosque les pareció que se acababa la tierra. Retrocedieron asustados. Desde la colina parecía que el cielo continuara y se hundiera allí donde ellos esperaban ver más tierra. Temblaron por su osadía. Recordaron entonces que hacía mucho tiempo que caminaban, ni siquiera sabían cuánto... Quizá habían hecho demasiado camino y la tierra se había acabado... Miraban a Xanta. Estaba pálido. Miraba aquel azul que todo lo cubría, pero sus ojos de aguilucho habían discernido aquella línea casi imperceptible de espuma. Era el rompiente de las olas. Y los labios maravillados de Xanta dijeron:

—Es agua...

El pueblo abarcaba con la mirada todo lo que podía en aquella dirección y todo era agua. Habían cesado de caminar y, palpitantes de admiración, solo sabían repetir:

—¡Agua...!

Y de pronto empezó una loca carrera. Un enamoramiento súbito del mar. Corrían como locos hacia la playa lejana. Se arañaban con las zarzas, dejaban en tierra los hatos. Otros arreaban el ganado, que se despeñaba y rodaba abajo. Descendieron de la cresta hasta el mar y todo el pueblo, congregado, estaba mudo de admiración.

Entonces habló Xanta, preso del delirio:

—Mirad. Ya sé el secreto del oro de la tierra. El sol intercambia su oro con el mar. Mirad cómo brillan las láminas de metal un momento sobre el agua y se hunden después en un gran zigzag...

Toda la tribu miraba aquel fundirse del sol en el mar. Veía aquel intercambio de metal y miraba cómo el mar lo recogía. Y cuanto más engullía, más entregaba el sol. Xanta seguía predicando:

—Después cae en el fondo del mar, se enfría y permanece allí hasta que alguien, quizá las anguilas avispidas, lo transporta ríos y torrentes arriba y lo esconde todo en las grietas de las rocas y en los lugares más inencontrables... Y los hombres de tierra adentro lo recogen y se pasan la vida sin claridad por culpa de las travesuras de las anguilas (ahora estaba seguro de que eran las anguilas). ¡Debe de estar lleno el mar de rico metal! Todavía no debe de estar bien frío...

Delante del pueblo, se quitó la túnica, se descalzó las sandalias. Xanta temblaba de deseo. Miraba como un loco aquella floración constante de oro, que bailaba en el agua una danza de atracción. Pensaba el demente en el descenso nunca interrumpido de las láminas aguas abajo, hasta formar un poso de opulencia. Y, de repente, aquel cuerpo estremecido de avidez rasgó el tapiz que, con agujas de oro, bordaba el sol sobre el mar.

Lo vieron agitarse un momento en el agua, como si lo poseyera una convulsión. La lucha fue breve. Nadie alargó la mano a un redentor. El pueblo lo veía desaparecer bajo el mar. Esperó. Pasaba el tiempo y no salía del agua. Buscaban por dónde saldría Xanta... Y de pronto unos chicos señalaron un lugar, no muy alejado, de donde rompían las olas... Xanta. Lo arrastraron. Allí estaba Xanta con las manos codiciosas abiertas en gesto de querer aprisionar el cielo y la tierra... Y estaba muerto.

II

En las entrañas de la tribu quedó grabado en sangre el odio a la mar. La miraban como el sepulcro de sus delirios de riqueza. Pensaron en volver a la vieja tierra interior de donde habían salido, pero, recordando el errar eterno entre las montañas, detuvieron la partida. Vieron aquella región sumida en quietud y pensaron en proseguir su vida de campesinos cerca del mar. Se adentraron un poco en la tierra y en sus

blanduras. Talaron en la ladera de la montaña justo lo que necesitaban para labrar el campo. Encauzaron las fuentes de la montaña y el agua bajaba dócil, llena de olores de bosque, a rezumar hasta el campo de los hombres. El pueblo no se arrepintió de la nueva morada, porque la miel rezumaba de las colmenas y siempre pringaba la cara de los chiquillos. Se multiplicaban aquellos rebaños que los habían seguido hambrientos en el éxodo hacia el camino del sol y las cabezas de ganado estaban tan gordas que la luz rebotaba sobre las ancas redondas y la piel brillaba de hartura. Cuando pastaban las ovejas de lana crecida, las zarzas ladronzuelas hurtaban siempre alguna vedija de aquellas blanduras y las hilachas columpiaban luego las arañas, que ataban cabos esperando, en la red mentirosa, los insectos aturdidos de sol.

La montaña pletórica reía con sus fuentes y el zumbir de su follaje y con el balido y el bramar de los rebaños y, cuando soplabla el viento, le entregaba la cabellera untada de resina. El viento desgredaba los pinos.

Tanta felicidad solo tenía una cosa que la nublabla y era el mar. El mar desazonado que siempre pedía algo. O se lo tomaba. Se volcaba sobre las plantas de la montaña con la boca espumosa y, cuando menos se esperaba, su garra se adentraba a hacer destrozos. Un día fueron tres niños lo que el mar se llevó: jugaban encima de una roca, uno resbaló y, en la caída, con la mano obstinadamente cerrada, se llevó con él a sus compañeros... Después, muy a menudo, cabezas de ganado. Las cercas que levantaban en las huertas también las desprendía la furia del monstruo. Y más víctimas: niños y ganado, paredes y fajas de tierra que sumergía en su seno... Tenían la certeza de que el mar siempre les pediría algo. Pensaban otra vez en la huida, pero la visión de los arenales y también aquellas cosechas que desbordaban los graneros...

Quisieron que su horror del mar fuese algo eterno. Construyeron sobre el peñón que se adentraba en el mar un ara de sacrificio. Debajo enterraron los restos de Xanta. El mar siempre pedía algo... Arrastraban las cabezas de ganado hasta el peñón y las ofrecían en sacrificio. La sangre chorreaba del altar y, en regueros, caía al mar como una ofrenda. Los roquedos quedaban un momento teñidos de rojeces de sangre; luego el mar lamía golosamente el musgo teñido. Vivían bien y el mar era su única amenaza. Tuvieron miedo a perder aquella blandura de la vida presente. Aquel pueblo exaltado tenía temores heroicos. Ofrecerían al mar un pedazo de su ser. Le dieron dolor de su carne por si podían ablandarlo. También se lo tomaría si no se lo ofrendaban. Pusieron orden en los latroncios del mar y se hicieron un método por el dolor. Y por aquellos tiempos ofrendó la tribu al mar su nidada. Los hombres escogieron una jornada sobre la que vertieron terrores de sangre. El día señalado se congregaron todos en la playa y, frente al mar, todas las mujeres que hubiesen parido durante el año venían a ofrecer al hijo. Era un círculo estremecido de pavor. Las madres mecían los críos... El azar decidía de la vida de uno de ellos. La madre escogida entregaba dócilmente su hijo en brazos del sacrificador y este lo recibía en nombre del mar. Después iban todos hacia el peñón del ara. Las madres volvían a hacer corro a su alrededor. No quitaban la vista del sacrificador. Este agarraba al niño de las piernas y lo mantenía un momento, deshecho en llanto, cabeza abajo. Así se dirigía al mar:

—¡Toma nuestro sacrificio y nada más!

Y se alzaba al niño por sobre la cabeza del sacrificador. El brazo férreo del hombre lo hacía rebotar contra el altar. Era un golpe seco. Crujía la cabeza infantil. Huía toda la vida del niño. El sacrificador lo dejaba luego sobre el altar con la cabeza abierta. El niño todavía perneaba,

braceaba, como si implorase la mama materna. Luego quedaba rígido, de la boca le salía un borbotón de sangre y la madre enloquecida se acercaba a enjugar esa bocanada, como si fuese de leche sobrante... La poca sangre que corría tenía el lamento de un goteo sobre las losas.

III

El tiempo transcurría entre placideces del vivir y delirios de terror. Pasó mucho tiempo y nada desmintió la tranquilidad. Tan solo era el espanto de la vida de los niños que, una vez al año, se ofrendaba en sacrificio propiciatorio. Un día, sin embargo, mientras la tribu trajinaba en el bosque y en el campo, entraron bajo su mirada, en la pequeña bahía de delante del pueblo unas naves pintadas de colores. Las proas simulaban ser cabezas de monstruos que avanzaran hacia la playa con la boca abierta. Giraron un poco. Luego retrocedieron. Volvieron a acercarse para huir en seguida. Por fin se acercaron y los navegantes tremolaron vistosos ropajes y mostraban en las manos toda clase de vidrios coloreados. Los campesinos abandonaron las tareas del campo con tal de mirar de cerca las embarcaciones panzudas de mercadería. Bajaron a la arena con las manos libres de trebejos. Los aperos de labranza habían quedado abandonados por tierra. Bajaron llenos de curiosidad. Los navegantes, que los veían propicios, desplegaron ante ellos las telas fastuosas. Los vidrios tenían en sus manos un tintineo de saludo amistoso. Poco a poco se acercaron más. Poco después, la cabeza de los monstruos de las naves reposaba amorrada en la arena, como fatigada de su anterior errar. Aquellas bocas parecían exhalar un resuello de cansancio; solo era el mar que se revolcaba locamente en medio de la espuma... Los labradores pensaron en ofrecer su miseria a los mercaderes. Fueron a los graneros y los vaciaron de trigo candeal. Bajaron a la frescura de las

bodegas y les ofrecieron tanto el vino rancio como el nuevo. Los mercaderes fueron una bendición para los campesinos. En verdad les habían vaciado de vino y de trigo, en verdad les habían esquilado de raíz las ovejas, pero los colmaron de vidrios de colores, de paños abigarrados, de loza pintada de rojo y negro y, no contentos con esos presentes, les dieron alguna moneda refulgente.

Cuando las naves estuvieron llenas de vino y de trigo candeal, y cuando la lana rebosaba hasta cubierta en carga apretadísima, los mercaderes se despidieron de ellos con buenas muestras de cortesía. Miraba el pueblo la partida y miraba en sus manos aquellos brillos del metal que les habían querido dar y alzaban sus brazos en señal de despedida y de deseo de que un buen viento los trajese otra vez a su playa.

Quedó en el recuerdo de todos la maravilla de la visita de los navegantes. Ahora miraban siempre al mar y esperaban ver de dónde saldrían las naves amigas. Apilaban todos los productos de la tierra en estibas de ofrecimiento. Miraban la loza rajada, los vidrios mutilados; esperaban trocarlos entonces... Y el mar siempre estaba vacío. Pensaban en sus temores y empezaban a creerlos excesivos. La mar siempre gritaba en verdad. Aquel aullido que no cesaba ni de día ni de noche algo pedía. ¿Pero qué? Quizá no era la vida de sus hijos, quizá no era avidez de sangre lo que clamaba el mar... Esperaban que volviesen las naves. Ahora se arrepentían de no haber dado más a los navegantes. Tal vez no estuvieron lo suficientemente atentos a las leyes de la hospitalidad, o quién sabe si no los ofendió la tacañería con que habían tomado el oro de sus manos. Miraban el mar... No era tan malo. El viejo cuento hablaba de un combate sangriento entre el mar y Xanta. Este había casi batido al mar cuando este, traicioneramente, lo arrebató. Xanta dijo hasta el último momento que el mar guardaba el oro. ¿De dónde podía

proceder su desazón sino del miedo de que descubriesen sus tesoros?

Un día regresaron. Eran las mismas naves que se iban derechas hacia la playa. El pueblo fue a recibirlas y, mientras se intercambiaban los primeros saludos, aparecieron ante el pueblo la pesadumbre de otras barcas mayores que se dirigían lentamente hacia la playa. Se alegraron porque los mercaderes podrían cargar más aquellas naves amplísimas. El pueblo comenzó sus ofrecimientos de siempre, pero los navegantes señalaban los árboles de la montaña que, altivos, elevaban su mole centenaria. Los campesinos comprendieron. Montaña arriba, empuñando el hacha, empezaron el latrocinio. Los rebaños huían despavoridos del crujido de la madera herida y de los retumbos que despertaba en la montaña la caída de los árboles seculares. Ataron los bueyes a los troncos y con la cornamenta arrastraban abajo los troncos pesados de añadas. La carga de las naves era inmensa. Y los campesinos, que deseaban el retorno de los navegantes, les satisfacían la avaricia. Y partieron una vez más estos con las barcas grávidas de mercaderías. Y el pueblo esperaba aún...

IV

El galanteo monstruoso del mar y la montaña duró largos años. Los mercaderes volvían periódicamente y desplumaban a los campesinos. Se sucedieron muchas generaciones de hombres que, inconscientes, entregaban todo el amor de la montaña al mar. Exprimieron aquellos senos de la montaña hasta agotarla. Era una adoración que hacía que toda la riqueza del campo fuera entregada al mar. La montaña les daba toda la abundancia de su entraña. Los árboles de las cumbres, el trigo de las laderas, el jugo de las viñas, la flor de los rebaños que pastaba su hartura en la hierba fresca de los pastos altos... Gritaba siempre

el mar, hambriento de nuevas riquezas y la enamorada se concentraba y producía aún más con tal de satisfacer la avidez insaciable... Y pasaron años muchos y pródigos, y no contenta con su fecundidad, la montaña, como una esposa bíblica, ofreció a su señor sus esclavas. Y las colinas y montículos que rodeaban a la esposa predilecta fueron entregados a la codicia del mar.

Pasado el tiempo, la montaña tuvo como un jadeo de angustia, sus árboles clareaban, las fuentes tenían ahora largos silencios de agotamiento y los rebaños apuraban la hierba que antes los escondía a la vista del pastor. Su aliento se hacía más hondo. Era un cansancio de fecundidad inútil. Y los campesinos exprimieron más los dioses de la montaña y toda su angustia fue entregada al mar. Hacía falta que los mercaderes volvieran siempre... Y paría con dolor la riqueza que el mar malgastaba... Pero de noche, cuando el mar se tendía manso a los pies de la montaña, lloraba ella algo de deleite y, al día siguiente, las ovejas se abrevaban un poco en las fuentes exhaustas la víspera. La montaña, olorosa por los frutos de su vientre y de su dolor, exhalaba su deleite en una dulce queja, en arrullos apasionados, en murmullos que se filtraban por los árboles, pasaban por el cedazo de las perfumadas frutas colgantes, por la madurez de los trigos, por la frescura de las fuentes, y a caballo de la brisa se daban al mar. Y el mar quemaba el rostro de la amada con su aliento salobre, cargado de aromas marinos... Pero ahora la brisa no encontraba tantos cedazos para hacer aquella rica mixtura que era el beso de la montaña, beso sabio, cargado de olores femeniles... Ahora besaba con besos fatigados, preñados de anuncios de un agotamiento próximo y, poco a poco, el mar se volvió arisco y egoísta. Unas veces encolerizado y otras lastimero, unas veces viril y otras cansado. Unas veces besaba y otras escupía sus

plantas. Desasosiego o lasitud o exaltación... Y la montaña, divinamente serena, se espejaba en aquellas calmas del amado o bien se entregaba estremecida a la furia de los arranques de locura. Las fuentes repitieron los miedos de la montaña y la angustia de un agotamiento. El canto del agua de las fuentes hablaba con un rumor manso palabras suaves como de enfermo, que el mar casi no oía... Y los mercaderes volvían con las barcazas abiertas siempre, como feminidades estériles...

Y cuanto más abrumada aparecía la montaña, más disfrutaban los hombres agotándola con sus codicias. Y llegó a un punto de lasitud extrema. Entonces la desesperación de los hombres los hizo punzar su agotamiento y, tacaños, le quitaron las últimas esperanzas. Los árboles le fueron arrancados de raíz. Los rebaños, cada día más flacos, no sabían ya dónde pastar y hozaban hambrientos la tierra allí donde tenía un remoto olor de hierbas.

Y el hambre, exactamente el hambre, se apoderó de aquel pueblo que todos los bienes de la tierra habían saciado. Y buscaban en vano en aquellas tierras la prosperidad que habían vivido tanto tiempo. Y lloraban de desesperación cruelmente aguijados por el hambre. Marchaban hacia el mar. Ya hacía tiempo que los mercaderes no venían... Rememoraba el pueblo aquellas historias antiguas de las maldades del monstruo. Veían el cuerpo de Xanta arrastrado al fondo del mar, y después el ganado y los niños. Toda esa flor de los recién nacidos que habían entregado con tal de propiciarlo. Después le entregaron, en la persona de los mercaderes, todos los bienes acumulados a cambio de miserables mercaderías. Pensaban en aquellas cosechas y se torturaban con la visión de los prados repletos de ganado, con los altos bosques... Miraban el mar, que batía la roca sobre cuya cima los antiguos habían erigido la sepultura

de Xanta para eterno escarmiento de quienes amaban el mar. Y, con todo, ellos y sus padres, que les habían precedido en su locura, habían transportado toda la riqueza de la montaña y la habían depositado en la panza tosca de las naves. Aquellos bosques donde nunca entraba el sol se habían convertido en la tierra yerma de ahora, llena de lagartos que se doraban el lomo bajo el sol implacable. Recordaban aquella lana que colgaba de las espinas del bosque en copos riquísimos y que dejaban como testimonio de opulencia... Y ahora el hambre, y nada más que el hambre. Y delante, el mar, aquella extensión que los hacía enloquecer. A veces les parecía que era como un campo verde lleno de promesas de una cosecha enorme. Volvían de los delirios de la fiebre a la cruda realidad y veían aquella extensión inútil, aquella llanura inmensa que nunca se podría destripar con el divino desgarrar de la reja. Aquella cantidad monstruosa de agua que no podría calmar su sed, ni hacer volver las fuentes mudas, ni llevar una brizna de vida a las tierras resacas... Y carecían de cualquier cosa de comer y buscaban anhelosos toda clase de animales inmundos y ni eso bastaba a su hambre. Volvían al mar, que cantaba también su ruego hambriento.

Yacían sobre la arena, fatigados de inanición y todavía tenían la mirada fija en los llanos inacabables del mar. Y el hambre era su única compañía. De repente se oyó un gran vocerío. Se levantaron como posesos. Más que grito era una especie de ronquido:

—Naves, son las naves...

Y miraban las naves y escuchaban el chapoteo de los puntiagudos barcos que, de pronto, tenían ante los ojos. Costeaban tan cerca que se oían los estirones de las velas, infladas como vientre de mujer fecunda. Seguían los gritos. Y los hombres que estaban en cubierta de los navíos alzaban las manos. Y no arriaban las velas y las manos tenían una

insistencia de despedida. Comprendieron con claridad que los navegantes no se detendrían más en la playa miserable... Ni los viejos amigos se acordaban de ellos... Y seguía el chapoteo y las naves no se arrimaban a la arena. Y aquellas manos tenían una despedida eterna... El hambre los guio. Montaron en las barcas que los navegantes habían abandonado por inútiles, medio hundidas en el suelo. En un instante estuvieron en el agua. Remaban con trozos de madera, mientras con las manos iban sacando el agua que entraba. Cuando los navegantes vieron aquellas caras hambrientas, quisieron cambiar de rumbo. Intentaron ir mar adentro. La maniobra los hizo perder viento y las velas cayeron después como rendidas a la furia de los hambrientos. Ya estaban cerca de las naves. Estas intentaron montar los remos a toda prisa. Bogaron un instante a la desesperada. Las naves parecían monstruos despavoridos que querían volar y no podían. Los remos estaban ansiosos de dejar aquella agua que los hacía parecer gaviotas a punto de volar... Los abordaron. Aquellos hombres flacos, de huesos que querían reventar a flor de piel, abatían con la locura de su desesperación la fortaleza de los navegantes. Los remos volaban ahora y se estampaban cruelmente las cabezas contra la borda. Y como enloquecidos por la comida que se retrasaba, los campesinos mataron. Se arrojaron sobre el trigo candeal manchado de sangre y lo masticaban trágicamente, mezclado con la sangre enemiga... Quedaron desgarradas las velas de los barcos y estos fueron llevados en triunfo a la playa. Las mujeres los esperaban con los hijos sobre los hombros para que viesen la liberación. Arrimaron las naves y comieron glotonamente sobre ellas hasta no poder

más. Luego repartieron todas las provisiones. Llevaron más adentro las naves, fueron a buscar leña reseca y, como un reto al mar, delante de él, prendieron fuego a las barcas. Subieron altísimas las llamas y las bocas de los monstruos de las proas parecían animales vivos que escupiesen fuego. Empezaron a cantar toda clase de ritmos bárbaros y la danza de triunfo comenzó estridente. El mar parecía haber enmudecido y no se oía otra cosa en la playa más que el cántico feroz de la guerra. Rodeaban la hoguera en la que los enemigos se consumían. Subía alto el hedor de la carne quemada. Poco a poco, las mujeres entraron en el círculo de la danza. Caían las túnicas al impulso del baile. Los pechos de las mujeres, rojos de fuego, bailaban libres como cachorros y, más tarde, abatidas por el cansancio, se dejaban caer sobre la playa... Los guerreros las miraban jadear. Los pechos iban y venían. Y los ritmos de la danza guerrera se fundieron naturalmente con los ritmos del amor... Toda la noche, la tribu voceó impudicamente sus deseos sobre la playa ensangrentada.

Los lívidos resplandores del día naciente hallaron al pueblo desvelado por el cansancio. Y en esa hora matinal, blanca y fría, se oía como un presagio el lamento inacabable del mar. El pueblo se había extenuado haciéndolo callar. Ahora medían la tragedia de su impotencia. El mar se vengaría de ellos. Quizá serían los compatriotas de los navegantes quienes surgieran del mar para matarlos en castigo. Quizá sería el hambre que volvería una vez más a las tierras agotadas por el mar... Miraban a su enemigo que, en la hora matinal, golpeaba brutaemente la playa con las argollas tintineantes de su cadena de olas infinitas...

Apéndice:

LLUÍS FERRAN DE POL

ELS HEREUS D'EN XANTA

D'on pot venir la inquietud de l'ona? —
MARAGALL

I

Foren unes hores d'anguniosa espera. Tot el poble estava recollit a la platja amb la vista fixa al mar. Els reflexos els cegaven de roentors de sol i, amb tot, no sabien estar-se de cercar al mar el cos d'En Xanta.

De prompte uns vailets cridaren. Havien albirat quelcom i baladrejaven la descoberta. Tots s'aplegaren a l'entorn dels nois que assenyalaven un indret, no pas lluny, d'on rompien les onades. Era un cos que surava en el balanceig de l'aigua. Era la còrpora d'En Xanta. S'estranyaren d'aquella proximitat absurda. La vella energia del cabdill s'havia mutat en els moviments cansats i capriciosos dels embriacs i el cos vacil·lava damunt les ones en una tentina inacabable. Uns homes es ficaren a l'aigua; tot just els arribava als genolls i no els calgué anar gaire més endins per abastar-lo. Demanaren pals i cordes i amb l'ajut dels estris l'hissaren. Després fou portat a pes de braços. Les mans del negat brandaven, el cap es feia enrere i dels cabells s'escorria l'aigua.

Ja a terra, totes les mirades foren per a les mans d'En Xanta, per a aquelles mans que havien de retornar pletòriques i que ara restaven de cara al cel, inexplicablement buides. Tota

l'aparença d'or que En Xanta havia furtat al mar eren aquelles lluiïssors de partícules de mica que, minúscules com eren, semblaven un escarni a la cobejança d'En Xanta.

El poble clamà de dolor i, davant dels planys dels aïctes, el mar tenia el bleixar d'assassí cansat..

Espiaven per veure en la faç del mort aquella ombra de follia que els havia llançats vers l'aventura, i la veien erta, immòbil. Algú s'alça enmig del poble per a cantar a Xanta en oració d'elogis...

I en la memòria de tos restà gravada la història del cobejós Xanta que corria sempre pels mercats i per les fires que es celebraven a muntanya. Els sentien encara alçar-se enmig del regateig dels que compraven i venien. El veien irat de les pobres lluentors de les monedes que passaven de mà en mà. Els parlava d'aquella moneda majestuosa, gegant, que cada dia passava per damunt llurs testes calladament i muda com si tingués por de l'ardidesa dels homes. Allò era la riquesa i no la misèria d'aquell metall aprimat de tant anar a totes mans. I, mig nu i espellifat, predicava riqueses innúmeres, i ell, que no tenia altres béns que la seva pell bruna d'intempèrie, parlava d'opulències inconegudes, després, del seu pla fantàstic:

furtar el sol. Tornaven en el record les paraules d'En Xanta.

—Voldria saber on dorm el sol. Sí, ho voldria. Si el seguíssim... Podrien anar a la seva percaça com a la del senglar o a la del llop. Li seguiríem les petges fins que arribés al seu jaç. Vosaltres de nit dormiu i jo i tothom. Ell també ha de dormir... Podríem furtar-lo aleshores. Tindríem or viu. ¿No veieu que és tebi el sol? Els vostres metalls són freds, ja no són vius...

Tots reien i el deixaven amb les seves cabòries. Deien:

—És en Xanta, l'il·luminat...

Li donaven fruites i mel i un rajolí de vi, i ell ho prenia. Continuava la seva prèdica amb la boca regalimosa. Restava sol. Només li feien d'oients la menudalla. Aleshores s'adreçava als marrecs i seguia amb la seva dèria:

—Però no, vailets, potser seria millor anar cap allà on surt. ¿No el veieu una mica ensonyat cada matí, quan la mare us mana de munyir les cabres? En aquella hora, quan us escalfeu les mans balbes en la tebior de la gerra de llet acabada de munyir, veieu el sol que es lleva ensonyat. Mentre l'escuma de la llet vessa i vosaltres en llepeu els regalims, s'estira, es deixondeix, s'espolsa aquella mena de boirina que és la son que encara li resta. Potser seria millor aleshores. Agafaríem el sol entreabaltit i el portaríem en presentalla als peus del Vell. L'or del cel sota les barbes del nostre rei!

La xicalla complaguda victorejava En Xanta i ell en pujava dos o tres damunt les seves espatlles i els emmenava tots a la font, on els capbussava fins que el cor li deia prou. En tombaven de panxa al sol i miraven aquell gran disc que un dia perseguirien amb En Xanta. Passaven les dones que retornaven del mercat i s'enduïen la mainada. Però, quan podien, s'escapolien de llurs mares i retornaven amb En Xanta.

El rei sentí parlar de les fantasies d'En Xanta i de la reverència amb què parlava de les seves barbes. Donà ordres i el portaren a la seva presència. Parlaren llargament. Quan eixí de la vista del rei cridava més alt els seus propòsits. Des d'aquell dia el poble els escoltà també, ja que el rei els havia volgut sentir i, poc a poc, tots s'emmetzinaren de la follia d'En Xanta....

Al cap d'un temps el rei donà ordres impensades. Calia preparar-se. Després de la collita deixarien les terres. Alguns malparlaven, però emmudiren quan veieren l'entusiasme de tots per perseguir l'or del sol. I la tribu es preparà a l'èxode. Emigraren de la terra grassa i humida; deixaren els conreus i, amb el bestiar i les tendes, davallaven fins trobar les rieres i seguïen avall els camins de l'aigua. Miraren per darrera vegada el fumerol que pujava de les cases, cel amunt, com l'esperit del foc familiar que els donava comiat... I Xanta era prop del rei i les seves ordres s'erlen complides no ben eixides encara de la seva boca. Caminaven sempre avall cap als llocs ignots on podrien furtar el sol. I cada matí, quan eixia, el poble el mirava com a cosa abastable i, si l'atzar feia que el dia naixés ennuvolat, somreïa i malparlaven de la por del sol...

Quan l'ardència del dia era massa atüidora, deixaven les rieres i cercaven els boscos que, per bé que eren més alts, tenien en canvi bons ombratges i fonts on abeurar-s'hi.

Aquell dia havien pujat muntanya amunt per la carena i enfilaren el pujolet ombrívol de boscúria. Els ases brandaven les llargues orelles sota la pesantor de la càrrega. Caminaven enmig de l'agra i pensant atmosfera que el bestiar congriava. Les bèsties no estaven fetes a aquell pastureig inquiet i emmagrien de la caminada. Feia un dia feixuc de calor i l'aire semblava adormit dalt de les branques. Amb tot, s'oïa un brunzir, talment com si l'aire jugués amb les fulles. Aquestes eren immòbils i la bonior creixia més i més.

—Xanta, sents aquesta remor?

No sabia què dir perquè les fulles semblaven mortes dalt dels arbres i ni un alè d'aire creuava el bosc. Tots miraven En Xanta, que restava callat com el fullatge.

A un giravolt del camí, de sobte, els semblà que s'acabava la terra. Recularen espantats. Semblava, des del pujol, que el cel continués i s'aprofundís allà on ells esperaven veure més terra. Tremolaren de la seva gosadia. Recordaren que feia molt de temps que caminaven, ni sabien quant... Potser havien fet massa via i ara la terra era acabada... Miraven En Xanta. Estava pàl·lid. Esguardava aquella blavor de tot, però els seus ulls d'aligot havien destriat aquella línia gairebé imperceptible d'escuma. Era el rompent de les ones. I els llavis meravellats d'En Xanta feren:

—És aigua...

El poble abastava amb la mirada tot el que podia i tot era aigua. Havien sospès la caminada i palplantats d'admiració no sabien sinó repetir:

—Aigua...!

I, de cop començà una carrera boja. Un enamorament sobtat de la mar. Corrien com folls cap a la platja llunyana. S'esgarrinxaven amb els esbarzers, deixaven a terra els farcells. Altres esperonaven el bestiar que s'estimbava i rodolava avall. Baixaren de la carena fins al mar i tot el poble, aplegat allà, era mut d'admiració.

En Xanta aleshores parlà pres de deliri:

—Mireu. Ja sé el secret de l'or de la terra. El sol bescanvia el seu or amb el mar. Mireu les làmines de metall com brillen un moment sobre l'aigua i s'enfonsen després amb una gran zig-zaga...

Tota la tribu esguardava aquell fondre's del sol en el mar. Veia aquell bescanviar metall i mirava el mar com ell recollia. I quant més n'engolia, el sol més n'hi lliurava. Miraven En Xanta que els predicava encara:

—Després cau en el profund del mar, es refreda i resta allà fins que algú, potser les

anguiles eixerides, el porta rieres i rius amunt i ho entafora tot en les esquerdes de les roques i en els llocs més introbables... I els homes de terra endins en colguen i es passen la vida sense claror per culpa de les entremaliadures de les anguiles (ara n'estava segur que eren les anguiles). Deu estar-ne ple el mar de metall ric! Encara no deu ésser ben fred...

I davant del poble, es despullà de la túnica, es descalçà les sandàlies. En Xanta tremolava de desig. Com un foll mirava aquella floració constant d'or, que ballava en l'aigua una dansa d'atracció. Pensava el dement en la davallada mai interrompuda de les làmines aigua avall, fins a formar un pòsit d'opulència. I de prompte, aquell cos estremit d'avidesa estripà el tapís que, amb agulles d'or brodava el sol sobre la mar...

El veieren com es debatia un moment en l'aigua com posseït d'una convulsió. La lluita fou breu. Ningú no allargà la mà a un redemptor. El poble el veié desaparèixer sota el mar. Esperà. Passava el temps i no eixia de l'aigua. Cercaven d'on sortiria En Xanta... I de prompte uns vailets assenyalaren un indret, no pas lluny, d'on rompien les onades... En Xanta. L'arrossegaren. Allà estava En Xanta amb les mans de cobejança obertes en actitud de voler empresonar el cel i la terra... I era mort.

II

En les entranyes de la tribu restà gravada en sang l'odi a la mar. La miraren com el sepulcre dels seus deliris de grandesa. Pensaren de retornar a la vella terra d'on havien eixit, però el record d'aquell vagarejar etern entre les muntanyes, aturaren la partença. Veieren aquella contrada sumida en quietud i pensaren de continuar la seva vida de camperols prop de la mar. S'endinsaren una mica en la terra i en les seves blaneses. Tallaren el vessant de la muntanya, just el que els calgué per a conrear el camp. Donaren guiatge a les fonts

de la muntanya i l'aigua baixava dòcil, plena de sentors de bosc, a somicar fins al camp dels homes. El poble no es penedí del seu nou estatge, perquè la mel vessava dels ruscós i engafetava tothora la cara de la menudalla. Es multiplicaven aquelles ramades que els seguiren famolenques en l'èxode vers el camí del sol i eren tan grassos els caps de bestiar que la llum rebotia sobre les anques rodones i brillava el pèl de sadollament. Quan pasturaven les ovelles de llana sobrera, els esbarzers lladregots furtaven sempre algun borrall d'aquelles flonjors i les filagarses gronxaven després les aranyes que lligaven caps, bo i esperant dins la xarxa mentidera, els insectes estabornits de sol.

La muntanya pletòrica reia amb les seves fonts i amb el brumir del seu fullam i amb el bel i bruelar de les ramades, i quan bufava el vent, li lliurava la cabellera untada de resina. El vent escabellava els pins.

Tanta de felicitat només tenia una cosa que l'ennuolava i era el mar. El mar desficiós que sempre demanava quelcom. Es rebolcava a les plantes de la muntanya amb la boca escumosa i, quan menys era esperat, la seva urpa s'endinsava a fer destrossa. Un dia foren tres nins que el mar s'emportà: jugaven sobre una roca a collir petxines, un va relliscar i en la caiguda, amb la mà obstinadament closa, s'emportà als seus companys... Després, tot sovint, caps de bestiar. Les tanques que feien a les hortes eren també descalçades per la fúria del monstre. I més víctimes: nins i bestiar, parets i llenques de terra que enfonsava en el seu si... Tenien la certitud que sempre els demanaria quelcom. Pensaven altre cop en la fugida, però la visió dels arenys i també aquelles collites que vessaven dels graners...

Volgueren que la seva horror al mar fos cosa eterna. Bastiren sobre un penyal que s'endinsava en el mar una ara de sacrifici. A sota hi colgaren les despulles d'En Xanta. El mar

sempre demanava quelcom... Arrossegaven els caps de bestiar fins al penyal i en feien sacrifici. La sang vessava de l'ara i a regalims queia sobre el mar com una ofrena. Els roquissars restaven un instant tenyits de rojors de sang; després, golutament, el mar llepava la molsa tenyida. Vivien bé i el mar els era l'única amenaça. Tingueren por de perdre aquella blanesa del viure present. Aquell poble exaltat tenia pors heroiques. Oferien al mar un tros del seu ésser. Li donaren dolor de la seva carn per si podien ablanir-lo. També s'ho prendria si no li'n feien ofrena. Posaren ordre en els robatoris del mar i es feren un mètode pel dolor. I per aquell temps la tribu oferí al mar la seva niada. Els homes escolliren una diada sobre la qual varen vessar esglais de sang. En el dia assenyalat s'aplegaven tots a la platja, i, de cara al mar, tota dona que hagués parit dins l'any anava a oferir el seu fill. Era una redona estremida de por. Les mares bressaven els infants... La sort decidia de la vida d'un d'ells. La mare escollida lliurava dòcilment el seu nen en braços del sacrificador i aquest el prenia en nom del mar. Després anaven tots vers el penyal de l'ara. Les mares tornaven a fer rodona al seu entorn. No treien la vista del sacrificador. Aquest agafava el nin per les cames i l'aguantava un moment en plors, de cap per avall. Així s'adreçava al mar:

—Pren el nostre sacrifici i no cap més!

I el nin era aixecat sobre el cap del sacrificador. El braç ferreny de l'home el rebotia contra l'ara. Era un cop sec. Cruixia la infantívola testa. Tota la vida fugia del nin. El sacrificador el deixava sobre l'ara amb el cap esberlat. El nen tenia encara un pernejar, un braceig com implorant la mamella materna. Després restava rígid, una glopada de sang eixia de la seva boca i la mare embogida s'acostava a eixugar aquell glop, com si fos de llet sobrera... La poca sang que s'escorria tenia el plany d'un degoteig sobre les lloses.

III

El temps s'escolava entre placideses del viure i deliris de por. Passà molt de temps i aquella calma en res no fou desmentida. Només era l'esglai de la vida dels nins que, una vegada l'any, era oferta en sacrifici propiciatori. Un dia, però, mentre la tribu traficava pel bosc i pel camp, davant els seus ulls feren entrada, en la petita badia d'enfront del poblat, unes naus pintades de colors. Les proes figuraven caps de terribles monstres que avançaven amb la boca oberta vers la platja. Tombaren una mica. Després, recularen. Varen tornar a apropar-se per a fugir tot seguit. Per fi s'acostaren i els navegants voleïaren vistoses draperies i mostraven en llurs mans tota mena de vidres colorits. Els camperols deixaren les feines del camp per tal de mirar d'a prop les barcasses panxudes de mercaderia. Baixaren fins a la sorra amb les mans netes d'eines. Els estris de conreu havien quedat abandonats damunt la terra. Baixaren encuriosits. Els navegants, que els veïeren propicis, estenien davant d'ells les teles fastuoses. Els vidres en llurs mans tenien un dring d'amical salutació. Poc a poc s'acostaren més. Poca estona després, el cap dels monstres de les naus reposava amorrat a la sorra com cansat del vagarejar d'abans. Aquelles boques semblaven exhalar un panteix de cansament; només era el mar que es rebolcava follament enmig l'escuma... Els camperols pensaren d'oferir la seva misèria als marxants. Anaren als graners i els buidaren de forment. Baixaren a la frescor dels cellers i feren presentalla així del vi ranci com del novell. Els mercaders foren una benedicció per als camperols. És veritat que els havien buidat de vi, de blat; és veritat que les ovelles havien estat esquilades arran, però els ompliren de vidres, de draps de colors, de terrissa pintada de roig i negre i, encara no contents dels seus presents, els donaren alguna moneda refulgent.

Quan les naus foren plenes de vi i de forment i quan la llana sobreixí fins a coberta en carregament apretadíssim, els marxants amb bones mostres de polidesa s'acomiadaren d'ells. Mirava el poble la partença i mirava en les seves mans aquelles lluïssors del metall que els havien volgut donar i alçaven llurs braços en senyal de comiat i en desigs que un bon vent els emmenés altra vegada cap a la seva platja.

Restà en el record de tots la meravella de la visita dels nautes. Ara miraven sempre al mar i esperaven d'on sortirien les naus amigues. Apilaven tots els productes de la terra en estibes d'oferiment. Miraven la terrissa esquerdada, els vidres mutilats, esperaven de baratar-los aleshores... I el mar sempre era buit. Pensaven en llurs terrors i les començaven a creure excessives. La mar sempre cridava, era cert. Aquell udol que no parava ni de dies ni de nits demanava quelcom. Però què? Potser no era la vida dels seus fills, potser no era avidesa de sang el que clamava el mar... Esperaven que tornessin les naus. Es penedien de no haver donat més als navegants. Potser no foren prou atents a les lleis de l'hospitalitat o qui sap si va ofendre'ls la gasiveria amb què prengueren l'or de les seves mans. Miraven els draps que els havien donat, esquinçats damunt la pell i es delien per tenir-ne de nous. Miraven el mar... No era tan dolent. La vella contalla parlava d'un combat sagnant entre el mar i En Xanta. Aquest gairebé havia ja ajupit el mar quan traïdorament l'arrabassà. En Xanta digué fins al darrer moment que el mar era servador de l'or. De què venia el seu neguit sinó de la por que li descobrissin els tresors?

Un dia tornaren. Eren les mateixes naus que anaven dretureres cap a la platja. El poble les anà a rebre i, mentre canviaven les primeres salutacions, varen aparèixer, davant el poble, la feixuguesa d'unes altes barcasses més pesantes que, lentament, feien via cap a la platja. N'hagueren content perquè els marxants

podrien carregar més aquelles naus amplíssimes. Començà el poble els seus oferiments de sempre, però els navegants assenyalaven els arbres de la muntanya que, altivament, dreçaven la seva còrpora centenària. Els camperols compregueren. Muntanya amunt, amb les destrals, van començar el robatori. Les ramades fugien espantades del cruiximent de la fusta ferida i dels retronys que despertaven en la muntanya la caiguda dels arbres seculars. Els bous foren lligats als troncs i amb el banyam arrossegaven avall els troncs feixucs d'anyades. El carregament de les naus era immens. I els camperols que delien el retorn dels navegants afartaven la seva avarícia. I, altre cop, marxaren els nautes amb les barcases gràvides de mercaderies. I el poble els esperava encara...

IV

El festeig monstruós del mar i de la muntanya durà llargues anyades. Els marxants tornaven periòdicament i escuraven els camperols. Caigueren moltes generacions d'homes que, inconscientment, lliuraren tot l'amor de la muntanya al mar. Espremen aquelles sines de la muntanya fins a esgotar-la. Era un adament que feia que tota riquesa del camp fos lliurada al mar. La muntanya li donava tota l'abundor de la seva entranya. Els arbres, el blat dels jaients, el suc dels raïms, la flor dels ramats que pasturava el seu sadollament sobre la herba fresca de les pastures altívoles... Cridava sempre el mar, famolenc de noves riqueses i l'enamorada es concentrava i produïa encara més per tal d'afartar l'avidesa insadollable... I passaren moltes i pròdigues anyades, i no contenta de la seva fecunditat, la muntanya, com una esposa bíblica, féu oferiment al senyor de les seves esclaves. I els petits pujols i muntanyoles que envoltaven l'esposa predilecta foren donats a la cobejança del mar.

Enllà del temps, la muntanya tingué com un panteix d'angoixa, els seus arbres clarejaven, les fonts tenien ara llargs silencis d'exhauriment i les ramades escuraven l'herba que abans les tapava de la vista del pastor. El seu panteix es feia més pregon. Era un cansament de la fecunditat inútil. I els camperols espremeren més les déus de la muntanya i tota la seva angoixa fou lliurada al mar. Calia que els marxants tornessin sempre... I paria amb dolor la riquesa que el mar malbaratava... Però de nits, quan el mar jeia als peus de la muntanya fet una manyaga, plorava ella una mica de delectança i, l'endemà, les ovelles s'abeuraven un xic en les fonts que la vetlla eren exhaustes. Tota la nit bescanviaven aquella delitosa ànsia d'amor que es portaven. La muntanya, olorosa dels fruits del seu ventre i del seu dolor, expandia la seva delectança pels aires en una feble queixa, en uns parrups apassionats, en uns xiuxieigs que es filtraven pels arbres, passaven pel sedàs de les oloroses fruites suspeses, per la maduresa dels blats, per la frescor de les fonts i en ales de l'oreig es donaven al mar. I el mar cremava la faç de l'amada amb el seu alè salabrós, feixuc de sentors marines... Però ara l'oratjol no trobava ja tants de sedassos per a fer aquella mixtura estranya que era el bes de la muntanya, besada sàvia, carregada d'efluvis de femenils olors... Ara besava amb un petó cansat ple d'anuncis d'un proper exhauriment i, poc a poc, el mar es tornà de mena esquerra i egoista. Tan tost enfurismat com planyívol, tan tost viril com cansat. Tan tost besava com escopia les seves plantes. Tempesta o calma. Neguit o lassitud... I la muntanya, divinament serena, s'emmirallava en aquelles calmes de l'amat o es donava estremida a la fúria dels rampells de follia. Les fonts repetiren les pors de la muntanya i l'angoixa d'un exhauriment. El cant de l'aigua de les fonts parlava amb un soroll mansoi paraules blanques com de malalt, que el mar gairebé ja no sentia... I els marxants

tornaven amb les barcasses obertes sempre, com feminitats estèrils...

I com més atüida es mostrava la muntanya, més delit tenien els homes d'esgotar-la amb les seves cobejances. I arribà a un punt de lassitud extrema. Aleshores la desesperança dels homes els féu burxar en el seu esgotament i, gasius, li llevaren les darreres esperances. Els arbres li foren arrabassats d'arrel. Els ramats cada dia més magres no sabien ja on menjar i grufaven famolencs la terra allà on tenia remota sentor d'herbes.

I la fam, talment la fam, s'apoderà d'aquell poble que havia estat sadoll de tots els bens de la terra. I cercaven en va en aquelles terres la vella prosperitat de la que havien viscut tant de temps. I ploraven de desesperança cruelment agullonats per la fam. Feien via cal al mar. Ja feia temps que els marxants no venien... Tornaven a la ment del poble aquelles històries antigues de les malvestats del monstre. Veien el cos d'En Xanta arrabassat al profund del mar i després el bestiar i els nins. Tota aquella flor del nadons que havien lliurat al mar per tal de fer-lo propici. Després li lliuraren, en la persona dels marxants tots els bens acumulat a canvi de miserioses mercaderies. Pensaven en aquelles collites i es torturaven amb la visió dels prats curulls de bestiar, amb els boscos altius... Miraven el mar, que batia la roca al cim de la qual els antics havien alçat la sepultura d'En Xanta per eternal escarment dels que amaven el mar. I amb tot, ells i els seus pares que els havien precedit en la folia, transportaren tota la riquesa de la muntanya i l'havien posada en la panxa grollera de les naus. Aquells boscos on mai no entrava el sol s'havien mutat en la terra erma d'ara, plena de llangardaixos que es dauraven l'espatlla sota el sol implacable. Recordaven aquella llana que penjava de les espines del bosc en flocs riquíssims i que deixaven com a testimoni d'opulència... I la fam ara, i res més que la fam.

I davant, el mar, aquella extensió que els feia embogir. A voltes els semblava que era com un camp verd de promences d'una collita enorme. Tornaven dels deliris de la febre a la realitat crua i veien aquella extensió inútil, aquella plana immensa que mai no podria ésser estripada amb el diví esvoranc de la rella. Aquella quantitat monstruosa d'aigua que no podia aquietar la seva set, ni fer revenir les fonts mudes, ni portar una guspira de vida a les terres resseques... I tenien fretura de qualsevol menja i cercaven adelerats tota mena d'animals immundes i ni allò era prou per a la seva gana. Tornaven al mar que cantava també el seu prec famolenc.

Jeien damunt la sorra lassos d'inanició i encara tenien els ulls fits en les planes inacabables del mar. I la fam els era l'única companyia. De prompte es sentí una gran cridòria. S'alçaren com esperitats. Més que crit era una mena de ronc:

—Naus, són les naus...

I miraven les naus i escoltaven el clapoteig dels punxuts vaixells que, de cop i volta, veieren davant seu. Costejaven tan a prop que es sentien les estrebades de les veles, inflades com ventre de dona fecunda. Els crits seguien. I els homes que anaven a coberta alçaven les mans. I no baixaven veles i les mans tenien una insistència de comiat. Compregueren clar que els navegants no s'aturarien mai més en la platja misteriosa... Ni els vells amics es recordaven d'ells... I el clapoteig seguia i les naus no amorraven a la sorra. I aquelles mans tenien un comiat etern... La fam els guià. Muntaren amunt les barques que els nautes deixaren inútils, mig estavellades de sol. En un instant foren a l'aigua. Aquells pobres bastiments feien aigua, navegaven de tort, s'entravessaven. Remaven amb trossos de fusta, mentre amb les mans anaven traient l'aigua que feien. Quan els navegants veieren aquelles cares famolenques, volgueren donar altre camí a les naus. Provaren d'internar-se. La

maniobra els féu perdre vent i les veles caigueren com lliurades a la fúria dels famolencs. Eren ja prop de les naus. Aquestes provaren de muntar els remes a tota pressa. Remaren uns instants desesperadament. Les naus semblaven monstres espaordits que volien volar i no podien. Els remes tenien una angúnia de deixar aquella aigua que els feia semblar les gavines en prendre el vol... Els encaçaren. Aquells homes flacs, d'ossos que semblaven esclatar a flor de pell, atüien amb la follia del seu desesper la fortitud dels nautes. Els remes voleiaven ara i els caps eren cruelment estavellats contra la borda. I com embogits per la menja que es dilatava, els camperols els atüiren de mort. Es tiraren sobre el forment brut de sang i el mastegaven tràgicament barrejat amb la sang enemiga... Les veles dels vaixells foren esquinçades i aquests portats a la platja en triomf. Les dones els esperaven amb els fills dalt les espatlles perquè veiessin l'alliberament. Amorraren les naus i goludament menjaren damunt d'elles fins a no poder més. Després tota provisió fou partida. Endinsaren més les naus i anaren a cercar llenya i com un repte al mar, davant seu, calaren foc a les carcasses. Pujaren les flames altíssimes i les boques dels monstres de les proes semblaven animals vivents que escopissin foc. Començaren de cantar tots ritmes bàrbars i la dansa de triomf

començà la seva estridència. El mar semblava haver emmudit i no es sentia altra cosa en la platja que el cant ferotge de guerra. Voltaven els homes la foguera on els enemics es consumien. Pujava alta la fortor de la carn cremada. Poc a poc les dones entraren en el cercle de la dansa. Queien les túniques a l'impuls del ball. Els pits de les dones, rojos del foc, ballaven lliures como cadells, i més tard atüides de cansament es deixaven anar sobre la platja. Els guerrers les miraven bleixar. Els pits anaven i venien... I els ritmes de la dansa guerrera naturalment es fongueren amb els ritmes de l'amor... Tota la nit la tribu baladrejà impúdicament els seus desigs sobre la platja ensagnada.

Les lívides resplendors del dia que naixia trobaren el poble desvetllat de cansaments. I en aquella hora matinal, blanca i freda, com un presagi es sentia el plany inacabable del mar. El poble s'havia extenuat en fer-lo callar. Ara mesuraven la tragèdia de la seva impotència. El mar es venjaria d'ells. Potser serien els compatricis dels nautes que arribarien del mar per occir-los en puniment. Potser seria la fam que tornaria altre cop sobre les terres esgotades pel mar... Miraven el seu enemic, que, en l'hora matinal, colpejava brutalment la platja amb les anelles dringants de la seva cadena d'onades infinites...

Paraísos perdidos de la ficción especulativa brasileña

*Traducción y nota introductoria de
Mariano Martín Rodríguez*

Es frecuente en las culturas humanas la nostalgia del paraíso perdido, de la Edad de Oro sustituida por las edades de otros metales de menos valor, hasta declinar en la de hierro actual, época de sufrimiento y violencia, de mal omnipresente e imperante. Esa nostalgia es la que mueve dos relatos de autores brasileños de lengua portuguesa que imaginan sendos lugares de felicidad que, en lugar de proceder de la tradición mítica o de las ensoñaciones utópicas, destacan por ser creaciones originales. Aunque pocos años separan cronológicamente su publicación, son también interesantes por ilustrar no solo la capacidad mitopoética de sus autores, sino también su elección de géneros distintos de escritura y de ficción.

El primero se titula «Paradísia» [*Paradisia*]¹ y figura en el sumario del libro de cuentos de Henrique Coelho Neto (1864-1934) titulado *Vesperal* [*Vesperal*] (1922). Coelho Neto, autor de algún relato ficcional como «Adão & C.» [*Adán y Cía.*] (*Lanterna mágica* [*Linterna mágica*], 1898), cultivó, dentro de la ficción especulativa, sobre todo el género de la fantasía simbólica

en prosa, y a veces rayana en la fantasía épica, en libros como *Rapsódias* [*Rapsodias*] (1891), *Fabulário* [*Fabulario*] (1907) y aquel mismo de *Vesperal*. Entre los cuentos de este tipo, «Paradísia» es, como otros de los suyos, una especie de parábola. En tiempo legendario o, al menos, antiguo si nos guiamos por la presencia de trirremes, Paradísia es una isla de nombre simbólico y clima perfecto, cuya naturaleza pone al abrigo de cualquier necesidad material a sus habitantes. La vida de estos transcurre con una sencillez pacífica, sin los odios y las pasiones que suscita la insatisfacción de los deseos, pues su ignorancia del exterior hace no que echen de menos lo que no conocen, y lo que conocen basta para hacerlos felices. Esta situación cambia al llegar un naufrago cuya mera existencia les permite saber que existen otras tierras. El anhelo por lo desconocido los embarga hasta el punto de suscitar rivalidades por alcanzarlo. El enfrentamiento mortal que sigue determina el definitivo final trágico. Tal desenlace parece merecido, porque su curiosidad ni siquiera había considerado siquiera que el naufrago les había avisado de los males físicos y morales

¹ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Coelho Neto, «Paradísia», *Vesperal*, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1922, pp. 89-91.

de ese mundo por el que estaban dispuestos a abandonar su isla feliz. ¿Invitaba así el autor a conformarse con lo que se tiene, si ello hace feliz, en vez de buscar una ilusoria felicidad más grande? Esta lectura conservadora es posible, como lo es también otra que vea en el cuento una parábola de la estupidez humana, que sabe que lo que persigue y desea es malo o le hará mal, y sin embargo no cesa en perseguirlo hasta autodestruirse a sí y a su entorno, como vemos en tantas personas que no paran mientes en lo nocivo de lo que persiguen, sea esto placeres que los consumen, o bien la lucha por unos ideales políticos o de otra índole que la realidad ha demostrado una y otra vez que no traen sino desgracias y muerte. Independientemente de la manera en que interpretemos la parábola, se puede disfrutar del cuento por su bello estilo finisecular o decadentista (*art nouveau*, si hablamos de arte). Su riqueza retórica no está reñida con la nitidez de la narración, y también podemos apreciar la sencillez de medios con que el autor pergeña, sin necesidad de engordar su relato con el número excesivo de páginas que se lleva en la *fantasy* corriente en la actualidad, un mundo secundario integral y coherente, amén de original, si consideramos que no parece inspirarse concretamente en mito patrimonial alguno.

No es tan original en su concepción el paraíso pergeñado por Humberto de Campos (1886-1934), un reputado periodista que escribió numerosas crónicas para la prensa carioca, la mayoría en forma de ensayos, aunque también escribió bastantes en forma de narraciones, generalmente agradables de leer gracias a su escritura fluida, pero que no rehúye la complejidad sintáctica y una sobria ornamentación retórica de estilo novecentista, equivalente en las bellas artes a lo que se da

en llamar *art deco*. Un buen ejemplo de estas características de escritura es su crónica-cuento «O país das sombras felices» [*El país de las sombras felices*]², que recogió en el volumen titulado *Sombras que sofrem* [Sombras que sufren] (1934). Tal país es realmente un planeta gigantesco en que se reencarnarían los seres previamente desencarnados como premio a sus méritos durante su vida o como compensación por el sufrimiento experimentado en las distintas existencias transcurridas en varios planetas, según un esquema universal dirigido por un Omnipotente inspirado en el Dios de los monoteísmos abrahámicos, pero que parece más bien un gestor o administrador dotado de poderes dictatoriales en su calidad de instancia suprema y de último recurso. Este sistema no se basa tanto en los conceptos de reencarnación de las religiones kármicas, sino en el espiritismo del astrónomo y narrador francés Camille Flammarion (1842-1925), cuyo libro de ficción *Lumen* [*Lumen*] (1873) se basa en la idea de las reencarnaciones sucesivas en los planetas que adopta Campos en su cuento. Sin embargo, lo que en Flammarion es motivo de esperanza optimista, es en el brasileño la explicación del desasosiego que naturalmente nos producen a los seres humanos los males del lugar donde vivimos.

Tras una exposición de aire objetivamente ficcional, con cifras inclusive, Campos adopta la perspectiva de un alma individual, con la que los lectores son invitados implícitamente a identificarse emocional e intelectualmente. Esta alma por fin reencarnada en el planeta feliz es obligada por el Omnipotente, junto con muchas otras, a reencarnarse en la Tierra, porque las matanzas y catástrofes que no cesan de producirse allí obligan a la administración a compensarlas mediante la reencarnación de los

² La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Humberto de Campos, «O país das sombras felices», *Sombras que sofrem*, São Paulo, José Olímpio, 1934, pp. 169-176.

seres de otros planetas, incluso de aquellos que no merecen el castigo del destierro a un mundo tan desgraciado como el nuestro. Las protestas no sirven, por muy fundadas que estén, tal y como se muestra en una escena tragicocómica en que se reconocerá cualquier víctima de la arbitrariedad gubernamental y administrativa pública y privada. Solo les queda resignarse y sufrir como cuerpos infelices por un tiempo indefinido, lejos del mundo de las sombras felices.

Esta explicación de nuestra infelicidad es, pese o gracias a su origen espiritista, lógica atendiendo a los parámetros del universo ficticio inventado y construido literariamente por Campos. Por esta razón podemos considerarlo el fruto de una fantasía racionalizada propia de la ciencia ficción, género temático al que también remite la ambientación cósmica

o galáctica *sui generis*. Como su maestro Flammarion, Campos demuestra que elementos que se creerían religiosos pueden concebirse y leerse a la manera fictocientífica, también si recordamos que el Dios del cuento no es el de ninguna fe religiosa, sino un ente kafkiano cuyo proceder es terroríficamente racional. Así se justifica el moderno pesimismo de Campos, testigo de unos horrores de la guerra total de 1914 y lúcido analista de una inquietud colectiva exacerbada que pronto daría lugar a otra contienda aún más sangrienta. En estas circunstancias, se entiende que la visión de «O país das sombras felices» parezca menos ingenuamente optimista que la visión cósmica de *Lumen*. Queda al arbitrio de los lectores decidir cuál de las dos visiones se ajusta mejor al espíritu y las circunstancias de nuestros días.

HENRIQUE COELHO NETO

PARADISIA

De una estrella había hecho Dios esa isla y en ella permaneció mientras creaba el mundo. ¿Dónde había suelo más rico, aire más fino y puro, aguas más claras y frescas, arboleda más verde, aves de plumaje tan abigarrado y canto tan armonioso, flores más aromáticas y animales tan mansos?

Las cosechas brotaban ricas, sin trabajo del hombre; el oro brillaba a flor de tierra, el diamante forraba el lecho poco profundo de los arroyos; había rocas de esmeralda, cuevas iluminadas por berilos y tantos eran los rubíes en las montañas que formaban por ellas como torrentes de sangre.

No hacía ni frío ni calor, sino una temperatura equilibrada que permitía caminar al sol y dormir, sin abrigo, a la luz de la luna.

Paradisia se llamaba la isla feliz.

Una tarde, mientras varios isleños paseaban por la playa, oyeron gritos procedentes del mar.

En el puerto, sujetos por anclas doradas, se balanceaban barcos de diversos tamaños. Los isleños se lanzaron en ligeras embarcaciones y, zarpando, recogieron a un náufrago que, durante tres días y tres noches, había rodado entre grandes olas de tormenta, agarrado a un remo. Le dieron abrigo, lo vistieron, lo alimentaron. Y el hombre, descansado y contento, les contó su historia: era pescador de un pueblo miserable entre dunas y acantilados, donde las mujeres enlutadas maldecían el mar.

Y también describió las tierras de más allá, asoladas por el mal, abrasadas en verano,

heladas en invierno, y en las que los hombres se enfrentaban por el oro y el placer.

Y habló de la miseria y de la muerte, de las angustias del hambre y de los dolores lancinantes, de las enfermedades que deforman, del abandono en que yacen los pobres, de la soberbia de los ricos, de la humildad de los débiles, de la arrogancia de los fuertes, aludiendo también a la traición, al vicio, a la impiedad y al crimen.

Y los isleños lo escucharon asombrados.

A la mañana siguiente (y esta fue la causa de la gran guerra que trabaron los habitantes de Paradisia), al afirmar el náufrago que se guiaría por las estrellas derecho hacia las tierras de más allá, se afanaron en aparejar y aprovisionar trirremes y, como todos lo querían de piloto, se libró lucha armada.

La tierra se tiñó de sangre y el fuego se propagó de las casas al bosque.

Fue entonces cuando, en las alturas, estalló la ira de Dios contra aquellos hombres de su elección que, aun viviendo en completa felicidad, habían deseado lo descrito por el pescador.

Y, por el crimen de esa ambición, Dios excitó los elementos: quebró e hizo añicos la isla, encrespó los mares, desató los vientos, inflamó los rayos y hundió Paradisia en el abismo, haciendo desaparecer con ella la única morada de dicha que había dejado en el mundo.

HUMBERTO DE CAMPOS

EL PAÍS DE LAS SOMBRAS FELICES

En una de las estrellas de la Vía Láctea, apenas visible, en el hemisferio austral, por detrás de la constelación de la Escudra, se sitúa una de las numerosas aglomeraciones de la raza humana que existen en el Universo. Es un mundo como la Tierra, en el que el espíritu, en su viaje a través del Tiempo y del Espacio, retoma la figura que tiene en nuestro planeta. Es ahí donde van a parar, por estar más cerca, revistiéndose de una forma palpable, los antiguos habitantes de Antares y de la constelación del Lobo, y reciben allí el premio, o el castigo, por sus actos en las existencias anteriores.

Camille Flammarion parece que no incluyó esa estrella en su galería de mundos habitados. La vida en ese astro es, con todo, la que más se asemeja a la que se desarrolla en la Tierra, aunque se trate de un cuerpo celeste unas 900.000.000.000 veces mayor que aquel en el que nos encontramos. Miles de fenómenos que aún nos inquietan aquí, ya les han sido revelados, de modo que los espíritus llegados allí se sienten más o menos consolados y satisfechos, y hacen lo posible para que no se los vuelva a trasladar. De ahí procede el nombre que tiene esa estrella, que es el de Ptschalstockiora, que significa sencillamente en la lengua universal o estelar allí adoptada «país de las sombras felices».

Según es normal allí, dirige el mundo un Ser que tiene figura humana y que gobierna

sus inmensos dominios celestes desde una estrella enorme, situada en el hemisferio boreal. Capital del Universo, habitan esa estrella únicamente entidades superiores que han alcanzado, por el sufrimiento o por la cristalización de la inteligencia, la inmortalidad. Esos habitantes componen el cuerpo de auxiliares del Omnipotente y cumplen sus órdenes, de forma que fijan el ritmo de la vida en toda la inmensidad celeste. Son ellos quienes promueven, por medio de guerras, epidemias y otras calamidades, la remoción en masa de los espíritus de unos mundos a otros, e incluso las convocatorias individuales, con las muertes aisladas. En virtud de circunstancias especiales y que tienen su causa en el perfeccionamiento de los espíritus que llegan allí, los habitantes de Ptschalstockiora conocen, más o menos, su pasado y su futuro. En la enseñanza hay incluso una cátedra en que se imparte el conocimiento de los mundos recorridos por el espíritu en su marcha hacia la perfección y de la existencia de los mundos que aún puede recorrer.

Ptschalstockiora no es, sin embargo, una estancia desde donde no se regrese a mundos inferiores, en virtud, podría decirse, de una revisión del proceso o incluso por simple resolución del Omnipotente, en pro del equilibrio de la vida universal. Hay espíritus que, ya en las proximidades de la perfección y, en consecuencia, de la paz y felicidad eternas,

reciben la orden de retroceder y vuelven a Saturno, Urano, Marte, a las estrellas de la constelación del Lagarto o del Dragón, e incluso a la Tierra. El Omnipotente tiene derechos cuyos límites solo están trazados por la extensión de su nombre.

Yo había pasado algunos milenios encarnándome y reencarnándome en una de las estrellas de la constelación de la Jirafa cuando sentí, en la debilidad de la materia que me envolvía, que había llegado el momento de desencarnarme otra vez. La desencarnación se produce allí sin sufrimiento alguno. Se desviste uno de la envoltura como se quita uno, en el planeta donde ahora me encuentro, una túnica romana o un peplo griego. No hago la comparación con unos pantalones o unos calzoncillos modernos, porque a veces estorban los botones al quitarse uno esas dos prendas de ropa. En la constelación de la Jirafa, el espíritu abandona en suma la carne y los huesos como quien deja el ropón a la orilla del río y se zambulla en él con voluptuosidad y avidez. Y fui a reaparecer poco después, como recompensa de mis padecimientos y, sobre todo, mi resignación, en Ptschalstockiora.

Me hallaba yo allá desde hacía doscientos veintisiete años del calendario terrestre cuando se produjo allí la mayor revolución o, mejor dicho, la única revolución de la que se tiene memoria en aquella estrella. Vivían las sombras felices en la más absoluta y angelical tranquilidad cuando llegó, procedente de la estrella del hemisferio boreal en que reside el Omnipotente, la orden más arbitraria que hubiera emanado nunca de su voluntad poderosa.

—¡No es posible! ¡Mentira, mentira! — clamaban las sombras felices afectadas por la determinación prepotente.

—¡No iremos, no iremos! —exclamaban otras, como si ignorasen su fragilidad ante la voluntad inflexible del Señor de los mundos.

La orden era realmente algo clamoroso. Se trataba del traslado, a la mayor brevedad, de algunos millones de espíritus felices al lejano presidio de la Tierra, en el cual había incontables plazas a consecuencia de la remoción, por medio de guerras, de otros tantos espíritus a otras estrellas y planetas. Un edicto del Omnipotente había motivado aquellas catástrofes y hete aquí que él mismo iba a reparar el inconveniente que había causado haciendo encarnar otros tantos millones de espíritus procedentes de diversos puntos del Universo. El tributo de Ptschalstockiora consistía en ciento veinte millones de sombras que debían reencarnarse en la Tierra, en tramos anuales de veinte millones.


La remoción de una estrella de primera categoría a un planeta de tercera era en verdad una especie de castigo, de punición abominable. Y razón tenían, y de sobra, las sombras felices al protestar contra la resolución divina, que las rebajaba de condición. Los dioses, creadores de los hombres, son, con todo, tan obstinados como ellos. Y se cumplió la voluntad del Omnipotente: millones de espíritus desencarnados en Ptschalstockiora reencarnándose en la Tierra. Y aquí se encuentran en gran número, al mismo tiempo que llegan otros de la misma procedencia.

Es a esa resolución del Omnipotente a la que se debe la agitación que se observa actualmente en el planeta que habitamos en este momento. Traídas de un mundo mejor, rebajadas de categoría, apartadas de su camino en la marcha hacia la inmortalidad, las sombras felices, hoy prisioneras en la Tierra, tienen aquí una reminiscencia vaga de lo que fueron un día. La Tierra es un destierro, un presidio, una penitenciaría a la que los espíritus que por

aquí han pasado no desean regresar. Es por eso por lo que el bebé, cuando nace, grita, llora, se debate, patalea. Y también es por eso por lo que la gente se siente ahora disgustada con la vida y se arrepiente de haber venido al mundo, donde todo parece mezquino y rastroso.

El desasosiego que se observa hoy en todo el mundo tiene por fin una explicación. Simplemente delata la añoranza que sienten aquí las sombras felices de su paso por Ptschalstockiora.





Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905

Editorial
**Gaspar
& Rimbau**

www.gaspar-rimbau.com