

Hélice 39

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

Miscelánea / *Miscellany*

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Reflexiones / *Reflections*

Gerard BIBILONI ISERN
Roger GONZÀLEZ MERCADER
Marcelo SÁNCHEZ
Mariano VILLARREAL

Reseñas / *Reviews*

Ciencia ficción capitalista: cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo

Historia de la ciencia ficción española, vol. 1. La Era de los Pioneros (1939-1969)

Hablando de literatura con... /

Talking literature with...

Richard MORGAN

Obras / *Works*

Ludwik Adam JUCEWICZ
Antonio de HOYOS Y VINENT
Karl IMMERMANN
Giosuè CARDUCCI
Niccolò TOMMASEO
Edoardo Giacomo BONER
Arturo GRAF
Giorgio CICOGNA
Joaquim RUYRA
Jean-Eugène VERHASSELT
Toni HALTER

Hélice 39

Vol. 11, n.º 2 (otoño-invierno 2025-2026) /

Vol. 11, n. 2 (Fall-Winter 2025-2026)

IN LOVING MEMORY OF DAVID PREECE



ISSN: 1887-2905

Depósito Legal: V-2139-2023

Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa. Volumen 11, n.º 2 (otoño-invierno 2025-2026)

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

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

Comité científico: Carleton Bulkin, Isabel Clúa, Jonathan Hay, Juan Herrero Senés, Fernando Ángel Moreno, Noemí Novell, Mikel Peregrina.

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

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.

Webmaster: Ismael Osorio Martín.

Sede actual: Barcelona & Bruselas

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

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados.

Disposiciones legales en www.revistahelice.com

COLABORADORES / CONTRIBUTORS

Autores / Authors

Gerard BIBILONI ISERN

Fernando CASTELLANO-BANULS

Roger GONZÀLEZ MERCADER

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Sara MARTÍN

David PREECE

Marcelo SÁNCHEZ

Mariano VILLARREAL

Traductores y editores / Translators and editors

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

David PREECE

Álvaro PIÑERO GONZÁLEZ



ÍNDICE / CONTENTS

Miscelánea / *Miscellany*

- Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ. La literatura lamanita y la historia sagrada mormona 9

Reflexiones / *Reflections*

- Gerard BIBILONI ISERN. La pugna entre lo racional e irracional
en «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno 27

- Roger GONZÀLEZ MERCADER, ¿*Miracleworld?* (la ucronía distópica del superhéroe):
una aproximación al género superheroico desde la ficción especulativa y
sus implicaciones sociopolíticas a través de las obras de Alan Moore y Mark Millar 38

- Marcelo SÁNCHEZ, «¿Qué opinaba Borges de Lovecraft?: nueva revisión de argumentos» . . 53

- Mariano VILLARREAL, Los vascos y la ciencia ficción:
narraciones fictocientíficas de autores vascos anteriores a la Guerra Civil de 1936 70

Reseñas / *Reviews*

- Fernando CASTELLANO-BANULS, «Ciencia ficción capitalista: cómo Michel Nieve nos salva-
rá del fin del mundo» 87

- Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ, «Una historia exhaustiva de la literatura española de ciencia
ficción entre 1939 y 1969» 92

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

- Sara MARTÍN, «The Wilderness and the Wild Hero
(Richard K. Morgan, *No Man's Land*, 2026) 99

Obras / Works

- Ludwik Adam JUCEWICZ, «Queen of the Baltic Sea»
(translation and introduction by David Preece) 111
- Antonio de HOYOS Y VINENT, «On the Other Side of the Insurmountable Wall»
(translation by Álvaro Piñero González and introduction by Mariano Martín Rodríguez) . . . 115
- Karl IMMERMANN, «Cuento del claro de luna»
(traducción de Álvaro Piñero González e introducción de Mariano Martín Rodríguez) 121
- Otras humanidades de la ficción especulativa italiana
(traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) 129
- Giosuè CARDUCCI, «La selva primitiva 137
- Niccolò TOMMASEO, «Otro mundo» 138
- Edoardo Giacomo BONER, «Los hiperbóreos 139
- Arturo GRAF, «Una aventura de Alejandro Magno y de los suyos» 141
- Giorgio CICOGNA, «El ovigdoy» 143
- «“El chubasco”, una ficción especulativa inédita de Joaquim Ruyra»
(edición e introducción de Mariano Martín Rodríguez) 151
- J. RUYRA, «El chubasco» 155
- Jean-Eugène VERHASSELT, «El final de una ciudad lacustre»
(traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) 157
- «“Sils fastitgs dil bronz”, un capítulo inédito de *Culan da Crestaulta* (1955)
de Toni Halter, obra señera de la ficción especulativa romanche»
(edición, traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) 163
- Toni HALTER, «Sobre las huellas del bronce» 174
- Toni HALTER, «Sils fastitgs dil bronz» 197

Miscelánea / *Miscellany*





© Mariano Martín Rodríguez

La literatura lamanita y la historia sagrada mormona

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Investigador independiente

La literatura lamanita

Hoy en día existen dos grandes conjuntos de religiones, con millones e incluso miles de millones de creyentes, que han determinado una gran parte de la cultura de las regiones donde son mayoritarias, también entre quienes allí ya no las profesan. Por un lado, están aquellas que tienen su origen en el antiguo paganismo indoario, como el hinduismo, el jainismo, el budismo y el sijismo; por otro, las que proceden del antiguo paganismo cananeo, como el judaísmo, el cristianismo, el islamismo y el mormonismo. Todas ellas se caracterizan por fundar su autoridad en determinadas escrituras sagradas, unas escrituras que se han venido

glosando incesantemente desde los inicios de las religiones que en ellas fundan su autoridad. Tales glosas adoptan diversos moldes genéricos. Por ejemplo, los tratados teológicos se esfuerzan por explicar racionalmente las enseñanzas escriturarias y deducir metódicamente de ellas enseñanzas espirituales. Los himnos y otras formas de poesía sacra expresan líricamente las emociones de la fe. Narraciones en prosa y verso cuentan los orígenes del mundo y de la propia religión, o anticipan proféticamente lo que ha de venir, en el marco de una historia sagrada que es a grandes rasgos común en cada uno de aquellos dos conjuntos.

Concretamente en el grupo occidental al que nos referiremos exclusivamente en este

ensayo, los primeros libros de la Biblia hebrea aportaron los grandes relatos comunes a sus cuatro religiones mayores de ella derivadas, desde la creación del universo por un dios único hasta las aventuras de sus grandes héroes legendarios como Adán y Eva, Noé, los reyes David y Salomón, etc. Naturalmente, existen diferencias en sus visiones de la historia sagrada, en particular cuando aquella alcanza al período histórico de los reformadores en el origen de sus cuatro grandes ramas, si bien la comunidad de origen permite relativizar esas diferencias. Todas provienen de Adán, esto es, todas parten de la materia legendaria cananea en su manifestación hebrea tardía, mientras que las religiones del otro gran grupo mundial tienen en común su materia legendaria indoaria, con su propia idea de creación y sus propios dioses y héroes.

Todas estas historias sagradas, coincidan o no a grandes rasgos, sí tienen en común que su expresión literaria no es autónoma, pues la narración de sus diversos episodios, independientemente de que se ajusten con mayor o menor fidelidad a sus fuentes escriturarias, se presenta de acuerdo con los esquemas formales de la literatura contemporánea, entre otras cosas porque se trata de divulgar la palabra sagrada empleando los recursos de la ficción y de la retórica, que dictan sus propias leyes al texto narrativo, desde su producción hasta su recepción, y que permiten estudiar las obras correspondientes con las herramientas hermenéuticas de la crítica literaria, poniendo entre paréntesis a efectos de estudio la sacralidad de su contenido, aunque no la religión a la que pertenecen. Una misma métrica, una misma retórica, unos mismos moldes genéricos pueden servir para contar la misma historia sagrada, pero esta no será igual si se cuenta desde una perspectiva judía, cristiana o islámica, ni desde dentro de cada una de esas

confesiones. Un ejemplo de ello lo tenemos en uno de los escasos idiomas que pueden jactarse de haber sido vehículo de una notable producción de literatura religiosa no solo de la religión predominante en su área cultural, el cristianismo, sino también de las otras arriba recordadas: el castellano.

En esta lengua existe no solo una magna producción literaria religiosa cristiana, sino también otra judía y otra islámica, cada una de ellas nutrida, creada y recibida en el seno de sendas comunidades religiosas minoritarias, pero tan organizadas y literariamente productivas que han merecido recibir su propio nombre e identidad en la hispanosfera o conjunto de regiones cuya cultura se expresa en castellano y, en menor medida, también en otros idiomas derivados del latín practicado en la Hispania romana. Por una parte, tendríamos la *literatura sefardí*, escrita sobre temas judíos por judíos hispanos, tanto en el país como en el exilio, donde constituyeron comunidades culturalmente autónomas, por ejemplo, en Ámsterdam y otras ciudades europeas, en la Edad de Oro vivida por la literatura hispánica entre finales del siglo xv y principios del siglo xviii. Fue entonces cuando poetas de esa religión publicaron epopeyas sobre personajes bíblicos hebreos como el *Poema de la reina Ester* (1627) en sextinas de João Pinto Delgado, ajustándose en todo a la retórica y la lengua cultas castellanadas de la literatura cristiana de su tiempo. Por otra, tendríamos en la misma época la *literatura morisca*, escrita sobre temas islámicos por los musulmanes de los reinos cristianos de la península ibérica antes y después de su expulsión por parte de la Monarquía de España ultimada en 1613. Tras este forzado exilio, los moriscos solo consiguieron mantenerse como comunidad cultural hispánica en la región de Túnez, al menos hasta su desaparición al integrarse completamente en

su medio en el siglo XVIII. En esa comunidad morisca destacó el poeta Muhamad Rabadán, el cual ofreció en castellano a sus correligionarios su *Discurso de la luz* [1603] sobre las vidas de los profetas según la historia sagrada islámica. Para tal fin recurrió al romance, un metro ampliamente cultivado por los autores cristianos de su país de origen, pero que él adoptó para escribir sobre temas de su religión, igual que Pinto Delgado y otros lo hicieron con ese y otros metros para asuntos de la suya judía.

Siglos más tarde, un fenómeno similar se produciría con la más reciente de las religiones de su grupo de origen cananeo, el mormonismo, de modo que ya podemos hablar de *literatura lamanita* o mormona hispánica, cuyo desarrollo ha tenido lugar sobre todo en las regiones mexicana y rioplatense, en la segunda Edad de Oro de las letras hispanas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XXI. No en vano reside al sur del Río Bravo o Grande la mayor población hispanoparlante mormona, la cual rivaliza en tamaño con la anglófona centrada en el llamado *corredor mormón* de los estados americanos de Idaho e Utah. En este último es donde se encuentra Salt Lake City, la sede de la principal confesión mormona, la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Esa es la única región del mundo donde el mormonismo es mayoritario, contando allí con su propia infraestructura cultural, incluidas las editoriales que publican la inmensa mayoría de la literatura religiosa mormona. Desde ese centro irradia hacia el resto de mundo un mormonismo anglófono avasallador en forma de numerosas traducciones. Por ello, y pese al esfuerzo misionero internacional de esta religión, la estructura fuertemente jerárquica y centralizada de los Santos de los Últimos Días ha impedido hasta ahora la aparición de literaturas mormonas cuajadas en idiomas distintos al inglés, con

la excepción del castellano. En este idioma, Margarito Bautista escribió ya en la década de 1930 un tratado que fundía mormonismo y nacionalismo mexicano al desarrollar la idea de que los amerindios y, por extensión, los latinoamericanos eran descendientes de los lamanitas, de acuerdo con su historia contada en *The Book of Mormon* [*El libro de Mormón*], el libro sagrado de los mormones. El historiador indígena del mormonismo mexicano Agricol Lozano retomaría en la década de 1980 una reivindicación semejante de la identidad lamanita.

Aunque controvertido, este uso del etnónimo *lamanita* se ha ido generalizando, habiendo sido incluso empleado en ocasiones por la iglesia mormona mayoritaria para designar a los hispanoparlantes no estadounidenses, por lo que creemos justificado aplicarlo también a la literatura hispánica mormona, entendiendo por tal no la escrita por mormones sobre cualquier asunto, sino concretamente aquella que alberga contenidos mormones, especialmente la que recrea episodios de su historia sagrada en nuestra edad contemporánea como lo hicieron Pinto Delgado y Rabadán en la suya. Estos autores en castellano han contribuido así al desarrollo literario de una materia sacra que tiene numerosos puntos en común con lo que hoy entendemos por fantasía heroica. Esta afirmación no debe entenderse como hecha con ánimo blasfematorio. La verdad histórica y el valor religioso de *The Book of Mormon* no se ponen aquí en duda, como tampoco nos permitiríamos poner en duda la historia sagrada y las enseñanzas de las escrituras judías, cristianas y musulmanas. Simplemente le aplicaremos el mismo criterio que los exégetas literarios de la Biblia hebrea cuando abordan su texto con los métodos de la narratología, la retórica y el comparatismo, y lo explican en consecuencia según las prácticas literarias del

lugar y la época aproximada de su redacción en hebreo, en relación con las literaturas antiguas conocidas de los pueblos vecinos de la región del llamado Creciente Fértil, de Egipto a Persia. De forma análoga, cabe abordar la historia sagrada de *The Book of Mormon* situándola históricamente en su contexto literario.

La materia legendaria y protoépico-fantástica de la historia sagrada mormona

The Book of Mormon se publicó en 1830 como la traducción a un inglés arcaizante de un conjunto de libros distintos, a la manera de la Biblia. Según los paratextos de *The Book of Mormon*, tales libros, escritos en egipcio reformado, figuraban inscritos en unas planchas metálicas. Según el mormonismo, su traductor, el profeta estadounidense Joseph Smith, realizó su cometido gracias a un instrumento pétreo dotado de poderes sobrenaturales que le permitió dictar a unos amanuenses su versión de las leyendas de las planchas. Tanto estas como la manera de traducirlas le habían sido reveladas por la versión angélica póstuma de Moroni, hijo de Mormón, el autor del texto original. Por desgracia, tras la realización de la traducción al inglés, tanto el instrumento como las planchas desaparecieron, privando así a futuros lingüistas de un método sin duda más seguro y fidedigno que la moderna traducción automática, y a los filólogos de un texto a partir del cual podrían estudiar la gramática y la estilística del egipcio reformado, que sería probablemente el resultado de la evolución de la lengua hablada por los judíos exiliados a América para escapar a la invasión de su reino y a la destrucción de Jerusalén a manos de los imperios de Asiria y Babilonia.

Según *The Book of Mormon*, aquellos exiliados, guiados por el profeta Lehi, habrían escapado a la deportación a Babilonia marchándose, por mandato divino, de Jerusalén en un periplo terrestre y marítimo que los llevará, gracias a la asistencia divina, a América, justo en la época en que se estaban extinguiendo como pueblo los jareditas, los cuales habían llegado al Nuevo Mundo a raíz de la dispersión étnica impuesta por el Dios bíblico como castigo por la construcción de la torre de Babel. Ya en el Nuevo Mundo se agravaron las divisiones internas de los exiliados de Jerusalén, hasta el punto de que sus descendientes se constituirían en dos pueblos distintos, los nefitas, cuyo héroe fundador era el patriarca Nefi, hijo de Lehi, y los lamanitas, herederos del hermano de este, Lamán. Ambos pueblos crearon civilizaciones insignes, con ciudades grandiosas como Zarahemla; fueron fieles unas veces y otras no tanto a las enseñanzas de sus antepasados y reafirmadas por Jesús, el fundador del cristianismo, que se les apareció a poco de resucitar en Jerusalén, y sobre todo guerrearon entre sí hasta que los lamanitas vencieron y exterminaron a los nefitas como los judíos hicieron lo propio con los amalecitas, según la Biblia. En consecuencia, siendo más impíos los lamanitas en ese momento, dieron al olvido la historia de sus antepasados, cuyo conocimiento salvaría Mormón, uno de los últimos nefitas, mediante el expediente de inscribirla en unas planchas que, por su material, pudieron atravesar los siglos y alcanzar a ser traducidas por Joseph Smith, tras lo cual podían desaparecer, una vez cumplido su cometido. *The Book of Mormon* se había recuperado, aunque solo fuera en versión inglesa, y con ello había vuelto a ser operativa una fe que Brigham Young, el primer dirigente de los Santos de los Últimos Días tras el linchamiento de Smith en 1844 por cristianos fanáticos, pudo consolidar en la región en torno

al Gran Lago Salado en un estado teocrático semiindependiente llamado Deseret, antes de su transformación en el territorio estadounidense de Utah, mientras el mormonismo se convertía en una religión misionera basada en la difusión de numerosas (re)traducciones de *The Book of Mormon*.

En 1830, la existencia de libros antiguos desconocidos que ampliaban lo contado en la Biblia era de dominio público desde la publicación en 1821 de la primera versión inglesa del primer libro de Enoc, el cual formaba parte del canon escriturario de la iglesia cristiana etíope desde su traducción directa o indirecta a su lengua litúrgica de unos originales hebreos hoy perdidos en su mayor parte. *The Book of Mormon* contaba, pues, con un precedente que había demostrado que podían aparecer aún nuevos libros bíblicos, con una historia sagrada ampliada con respecto a la tradicional. Entre otras cosas, aquel Enoc etíope ofrecía una angelología mucho más desarrollada que la de la Biblia judía oficial en el contexto de los tiempos anteriores al Diluvio Universal, lo que en aquellos momentos coincidió con una verdadera moda literaria europea de ficciones antediluvianas en el primer tercio del siglo XIX.

La grandiosa amplificación por parte de John Milton en su epopeya *Paradise Lost* [El paraíso perdido] (1667) de unos escasos versículos del Génesis sobre la rebelión contra Dios de Satán y de su lograda seducción de Adán y Eva sirvió de ejemplo a otros escritores para amplificar también otros episodios brevemente aludidos en aquel primer libro de la Biblia hebrea. Así lo hicieron, entre otros, James Montgomery en *The World Before the Flood* [El mundo antes del diluvio] (1813) y Willem Bilderdijk en *De ondergang der eerste wereld* [La caída del primer mundo] (1820). En estos poemas narrativos ambientados en la Tierra antediluviana, la presencia de personajes

tomados de la Biblia se combina con un proceso de subcreación ficcional y especulativa de culturas extinguidas dotadas de su propio ordenamiento social y ontológico distinto al de cualquier cultura histórica (por ejemplo, la existencia de gigantes), pero presentado como existente de verdad, de acuerdo con la interpretación entonces más común de la Biblia como relación de una historia realmente acaecida. Pese a ello, leídas desde una perspectiva laica, se trataba más bien de obras protoépico-fantásticas por ser el resultado de un proceso de subcreación, al modo tolkieniano, de un mundo secundario ficticio e inventado, situado en un pasado cerrado y dotado de un ordenamiento peculiar que lo distinguía de cualquier otro documentado en nuestro universo material, mientras que el prefijo proto- se justifica por su posición meramente precursora de la fantasía épica, ya que aún no eran subcreaciones integrales, al figurar todavía en ellas personajes y sucesos procedentes de la materia legendaria del antiguo Israel. En esta línea, y tan solo unos pocos años después, obras de ambientación antediluviana como las novelas cortas de Edward Bulwer-Lytton tituladas «Arasmanes or the Seeker» [Arasmanes o el buscador] (1833; *The Student* [El estudiante], 1835) y «The Fallen Star, or the History of a False Religion» [El lucero caído o historia de una falsa religión] (*The Pilgrims of the Rhine* [Los peregrinos del Rin], 1834), así como las epopeyas «Le Poème de Myrza» [Poema de Myrza] (1835) de George Sand, en prosa, y *La Chute d'un ange* [La caída de un ángel] (1838) de Alphonse de Lamartine, en verso, ya pueden considerarse prácticamente épico-fantásticas, pues el hipotexto bíblico desaparece del mundo ficticio subcreado en ellas, salvo por su ambientación general o meras alusiones.

En este contexto, la historia de los pueblos de *The Book of Mormon* se sitúa a medio camino

entre el planteamiento subcreativo incipiente de Montgomery y el pleno de Bulwer-Lytton, como corresponde a su fecha de 1830. Por una parte, el primer libro de *The Book of Mormon*, el primero de Nefí, cuenta el exilio de los nefitas y lamanitas desde el reino de Judá hasta su embarque y viaje al Nuevo Mundo. Por otra, los libros que siguen, ya ambientados en el nuevo continente, describen civilizaciones e historias sagradas, milagros inclusive, que ya nada le deben a la Biblia hebrea. Incluso su lengua, el egipcio reformado y los escasos testimonios de ella legados por Smith y su entorno en su propia escritura aún indescifrada no corresponden a ninguna realidad filológica antes conocida y podrían atribuirse a una (sub) creatividad lingüística lejanamente precursora, además de pionera, de la labor de invención por J. R. R. Tolkien de idiomas, alfabetos y textos poéticos escritos en ellos, por ejemplo, los cantos élficos incluidos en *The Lord of the Rings [El Señor de los Anillos]* (1954-1955). Asimismo, la toponimia y la onomástica de *The Book of Mormon*, no atestiguadas en su mayor parte antes de su publicación, ofrecen una riqueza y variedad tales que superan incluso las demostradas en esta materia por grandes autores de fantasía épica, empezando por el muy inventivo Lord Dunsany. Todo ello sugiere la cercanía de aquel libro sagrado a ese género de ficción, ya que la invención lingüística aplicada a una realidad que se ofrece como histórica, aunque se limite a los nombres propios, suele ser un elemento importante y distintivo de la ficción épico-fantástica.

Nombres inventados también figuran en una de las primeras obras protoépico-fantástica de origen estadounidense. Salomon Spaulding dejó inconclusa a su muerte en 1816 una narración titulada *Manuscript Found [Manuscrito encontrado]*, en la que contó el exilio de unos cristianos del imperio romano

a tierras de Norteamérica, donde encontraron pueblos dotados de una civilización propia, cuyo ordenamiento económico, político, económico, militar y social describió el autor recurriendo en varios pasajes a una escritura expositiva de carácter historiográfico. Esta civilización era del todo imaginaria, a juzgar por la invención de nombres como los del pueblo Ohon, la ciudad de Golanga, etc. No tenía nada que ver, pues, con las naciones precolombinas conocidas gracias a los cronistas, ni con las sociedades indígenas contemporáneas de Norteamérica, sino que su (sub)creación se basaba en las teorías sobre la existencia de naciones avanzadas no amerindias ya desaparecidas que habrían construido los montículos que los anticuarios y protoarqueólogos de la joven Federación americana se complacían en excavar en aquella época. Tales naciones se ligaron a veces a leyendas antiguas europeas como la de la Atlántida, tal como hizo John Galt primero en su drama *The Apostate; or, Atlantis Destroyed [El apóstata o Atlántida destruida]* (1815) y después en su cuento «The New Atlantis» [La nueva Atlántida] (1831). En ambas obras, los nombres (Oroon, Icab, Arak, etc.) son también tan inventados como las sociedades allí descritas. Si bien Smith no pudo conocer la obra de Spaulding, que no se editó hasta 1885, ni es probable que hubiera podido leer el drama de Galt, publicado en Londres, *The Book of Mormon* guarda por su ambientación e historia notables semejanzas con esta literatura en torno a los *Mound Builders* o constructores de montículos que se prolongó bastantes años en el siglo XIX, contando entre sus obras principales la novela *Behemoth [Behemot]* (1839) de Cornelius Matthews, con su héroe de valor y fuerza extraordinarias como prefigura del Conan de Robert E. Howard.

Todas estas semejanzas no implican que las escrituras mormonas deban interpretarse

como una versión religiosa del tema de los constructores de montículos, ni tampoco de las amplificaciones poéticas de John Milton y de sus émulos más o menos afortunados, algunos de los cuales también recurrieron en la década de 1830 a una prosa poética de aire bíblico para proponer nuevas historias proféticas, por ejemplo, Pierre-Simon Ballanche en *Vision d'Hébal, chef d'un clan écossais* [Visión de Hebal, jefe de un clan escocés] (1831) y el portugués Alexandre Herculano en la parábola del reino de Cethim de *A Voz do Profeta* [La voz del profeta] (1836).

Sin embargo, todos estos escritos de aquella época pueden contribuir a la contextualización literaria de la materia mormona. También pueden servir para calcular la posible posición de esa materia en la historia específica de la fantasía épica, desde el punto de vista de la interpretación aquí adoptada de *The Book of Mormon* como obra literaria clasificable en ese género de ficción, al menos como precursora más afortunada en su destino público que las demás arriba citadas o que libros poético-proféticos de William Blake como *The Book of Urizen* [*El libro de Urizen*] (1794/1818), los cuales también ofrecen, entre otras cosas, historias sagradas que se desarrollan en mundos secundarios, sin desprenderse aún del todo tampoco del hipotexto bíblico. Sin embargo, a diferencia de la inspiración puramente visionaria y tendente a la alegoría de la poesía narrativa neomítica de Blake, el libro sagrado de los mormones avanzó más en la senda de la fantasía épica, al menos si entendemos esta como la ficción especulativa relacionada con las Humanidades, por el hecho de que sus civilizaciones imaginarias y su descripción guardan una analogía esencial con las civilizaciones reales estudiadas por la Arqueología, la Filología, la Etnología y otras ciencias humanas.

Desde este punto de vista, puede ser significativo el interés de Smith por ligar la verosimilitud de la historia sagrada mormona al método moderno de aquellas ciencias, especialmente la Filología, que en su época estaba contribuyendo tanto al desciframiento y difusión de lenguas y documentos antiguos del Creciente Fértil y regiones cercanas, de lo que daba testimonio aquella reciente traducción inglesa del primer libro de Enoc. De hecho, la alusión al egipcio reformado remitía a una realidad histórica objeto de estudio de las modernas Humanidades, al tiempo que indicaba la originalidad como nueva realidad específica, al menos en el libro, de la civilización presentada en *The Book of Mormon*, cuyos paratextos desempeñaban claramente la función de dotarlo de verosimilitud científica, pues la visión sobrenatural se conjuga con la insistencia en la materialidad del documento traducido y en la fidelidad de la traducción. No es Moroni quien le había dictado las escrituras sacras a Joseph Smith oral y directamente en sucesivas visiones, como el ángel Gabriel había revelado el Corán a Mahoma, según el islamismo. El conocimiento de los libros de Mormón está mediado por objetos tangibles y la traducción sin original positivamente conocido puede recordar el notorio procedimiento de James Macpherson al hacer pasar por documentos genuinos del pasado sus cantos en prosa poemática inglesa atribuidos al bardo Ossian, salvadas las diferencias de género y de intención.

Si ponemos entre paréntesis toda dimensión religiosa, Ossian y Mormón tienen en común que su procedimiento de obtención de la verosimilitud tuvo tal éxito que los textos a ellos atribuidos fueron considerados auténticos durante muchos años e incluso dieron lugar a varias obras literarias derivadas que recrearon el universo revelado respectivamente por Macpherson y Smith. Así se constituyeron

sendas materias legendarias y protoépico-fantásticas. En la de Ossian se clasifican poemas narrativos como «Óscar y Malvina» (1837) de José de Espronceda y *Kung Fjalar* [El rey Fialar] (1844) de Johan Ludvig Runeberg. La de Mormón dio lugar a narraciones en prosa muy estimables como *Corianton* [Coriantón] (1889) de Brigham Henry Roberts, el cual amplió, enriqueciéndolo novelísticamente, un versículo del libro de Alma acerca de los amores del joven e ingenuo protagonista con Isabel, una mujer de mala vida, cuyo carácter fuerte y bien trazado la convierte en esa breve novela en una interesante manifestación mormona del tipo decadentista de la mujer fatal, equivalente en su religión a la Dalila del judaísmo, la Salomé del cristianismo y la Zuleica del islamismo.

Corianton fue durante décadas un modelo para nuevas recreaciones literarias de la historia sagrada mormona, habiendo sido la obra incluso dramatizada y llevada al cine por los propios mormones. Sin embargo, no logró superar las fronteras invisibles de su comunidad. Aún hoy, es un clásico de la literatura mormona, pero no ha suscitado desgraciadamente atención crítica alguna fuera del mundo académico ligado directamente al mormonismo. Escritores mormones practicantes actuales como Orson Scott Card, Stephenie Meyer y Brandon Sanderson sí han conseguido franquear esas fronteras y cosechar un amplio éxito, al menos de público, pero sus obras más conocidas no pertenecen a la literatura mormona en la medida en que no expresan directamente ni la teología ni la historia sagrada de su religión. La materia legendaria mormona sigue siendo *terra incognita* para la inmensa mayoría de los lectores y estudiosos *gentiles*, esto es, no mormones.

Se podría alegar como excusa de esta lamentable ignorancia el hecho de que las narraciones que desarrollan aquella materia, aparte de *Corianton* de Roberts, no se suelen

distinguir por su sofisticación literaria, al tiempo que los propios mormones no parecen apreciar en su justa medida varias de aquellas que demuestran que sus autores se han esforzado por ofrecer una escritura que se salga de los caminos trillados de la novelística producida según el modelo consagrado de los *best-sellers* de la angloesfera, con su narrativa lineal, su exclusión de cualquier excursión en otras formas de escritura (poemas, escenas dramáticas, documentos de apariencia no ficticia, etc.), sus diálogos a menudo triviales, su práctica carencia de tropos y de figuras de estilo, y su atención a la acción más que a la introspección y a la exposición directa más que a la sutileza de lo implícito. Un indicio de este menosprecio interno a la comunidad lectora mormona es que no figura en la lista en línea «100 Works of Significant Mormon Literature» [100 obras importantes de la literatura mormona] de la Association for Mormon Letters [Asociación de las Letras Mormonas] (AML) una obra tan ambiciosa como el poema épico en doce libros de Michael R. Collings sobre la salida y primeras aventuras de los exiliados de Jerusalén titulado *The Nephiad* [Nefiada] (1996), cuyo verso blanco y estilo miltónico puesto conceptualmente al día permiten situarlo junto a varias notables epopeyas de historia sagrada en metro regular del último cuarto del siglo xx, tales como la dedicada a las hazañas del legendario fundador del judaísmo *Moses* [Moisés] (1976) de Anthony Burgess y *Poemo de Utnoa* (1993), la versión paleoastronáutica del mito de Noé escrita en esperanto por Abel Montagut y traducida por él mismo en prosa poética al catalán (*La gesta d'Utnoa*, 1996) y en verso al castellano (*Utnoa*, 2018).

Pese a no estar escrito en inglés, que es el idioma de casi todas las obras mencionadas en ella salvo una autobiografía alemana de Gerd Skibbe y una moderna novela de costumbres

mormonas en México titulada *Eleusis* (2016) de R. de la Lanza, sí figura en aquella lista de la AML un libro tan decididamente literario como *Estampas del Libro de Mormón* (2018) del uruguayo Gabriel González Núñez, que evoca figuras de su historia sagrada de forma narrativamente poco convencional. En vez de una novela al uso, nos hallamos ante una obra compuesta de breves monólogos narrativos y que obedece a una estética muy distinta, una estética que tiene su origen en la propia hispanosfera, enmarcándose por ello en la literatura lamanita como ejemplo señero de la misma, tal como indican su excepcional inclusión en aquella lista y el hecho de que se haya vertido al portugués y al inglés, mediante autotraducción en este último caso (*Book of Mormon Sketches*, 2023). Tras esta buena recepción, puede afirmarse que la literatura lamanita ha alcanzado un primer reconocimiento de su valía, al menos en la esfera cultura mormona, tras unos inicios poco prometedores.

***Estampas del Libro de Mormón* en su contexto histórico-literario**

La literatura lamanita arranca a inicios del siglo xx, cuando se publicaron varios himnos religiosos mormones originales en castellano, entre los cuales destacan por su carácter translíngüe los traducidos y originales que figuran en el libro de la estadounidense Samantha T. Brimhall de Foley editado en Salt Lake City en 1911 con el título de *Canciones de Sion o del culto mormón*. Por desgracia, los himnos originales hispánicos de ese y otros himnarios en castellano fueron pronto sustituidos por meras traducciones del himnario oficial en inglés de los Santos de los Últimos Días y, en cualquier caso, esta lírica devocional no tenía grandes pretensiones

literarias. Aunque la producción poética mormona en español prosiguió de manera dispersa a lo largo del siglo xx, la literatura lamanita como tal es más bien un fenómeno bastante reciente. Podría decirse incluso que tuvo su inicio en 2018, cuando se produjeron dos hitos fundacionales. Por una parte, Gabriel González Núñez publicó sus *Estampas del Libro de Mormón*. Por otra, él mismo y otro escritor de origen rioplatense, el argentino Mario R. Montani, fundaron, junto con otros colaboradores, la revista literaria electrónica *El Pregonero de Deseret*, cuyo primer número corresponde al primer trimestre de aquel año y que sigue publicándose hoy en día como órgano de la Cofradía de Letras Mormonas, una organización informal de autores mormones de la hispanosfera. En el artículo programático que abría aquel primer número, se declaraba que la función principal de la revista era la de servir de enlace y portavoz de aquellos autores, quienes antes se veían obligados, a falta de una base editorial mormona hispánica, a difundir sus escritos normalmente de manera informal, en bitácoras u otras páginas de internet, o realizar autoediciones aprovechando las facilidades ofrecidas por los nuevos procedimientos de publicación electrónica y en papel ofrecidos por algunas grandes plataformas de comercio en línea. El mismo González Núñez autopublicó de esta manera las dos ediciones de sus estampas mormonas (2018 y 2022), ya que entonces difícilmente podía acceder una obra en castellano a la edición profesional mormona en Utah, cuyo público era y es anglófono. En estas circunstancias, pese a las limitaciones de extensión que supone el formato de revista, *El Pregonero de Deseret* representa para la literatura mormona en castellano un medio de difusión profesional y legítimo desde el punto de vista del funcionamiento de la literatura moderna, uno de cuyos puentes han sido

tradicionalmente las publicaciones periódicas, y equivalía para la hispanosfera a una revista electrónica mormona similar muy prestigiosa de la anglosfera mormona, *Irréantum*, aunque esta se ha abierto ocasionalmente en los últimos años a contenidos en castellano y otras lenguas, en edición bilingüe. *El Pregonero de Deseret* venía a aportar una legitimidad literaria semejante a la ofrecida por *Irréantum*, con la diferencia de que la revista hispánica está mucho más cuidada desde el punto de vista visual y gráfico, con una maquetación variada y numerosas fotografías, ilustraciones y reproducciones de pinturas y otras obras de arte.

Además, *El Pregonero de Deseret* no limitaba su propósito la difusión de nuevos escritores. También se fijó por objeto el estudio y el rescate de sus precedentes literarios. En aquel artículo programático del primer número de la revista se aludía a la existencia en el pasado de revistas hispánicas de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días en las que aparecían a veces textos literarios originales, pero que dicha Iglesia había puesto fin a esa práctica al unificar sus publicaciones en idiomas distintos al inglés y alimentarlas casi exclusivamente de traducciones a partir de esa lengua, al tiempo que la literatura fue desapareciendo de los boletines eclesiásticos en general, coincidiendo con el desarrollo de publicaciones literarias especializadas en el *corredor mormón*. Estas no podían sostenerse en otros lugares por la falta de una masa suficiente de lectores capaces de sostener una publicación en papel, antes de que Internet permitiera la publicación de revistas electrónicas por un importe muy inferior al de la edición física tradicional. Entonces pudo *El Pregonero de Deseret* reanudar el curso interrumpido de la literatura lamanita e intentar salvar del olvido más completo, salvo el caso particular del heterodoxo Margarito Bautista, los primeros escritores creativos mormones

en castellano. Gracias a la labor de rescate de textos en la revista y al trabajo filológico, entre otros, de González Núñez, se ha sabido de poetas como la mexicana Consuelo Gómez, autora entre 1937 y 1965 de poemas líricos en los que cantó sus creencias y expresó su fe en versos más bien ingenuos y estéticamente ligados a un tardío romanticismo. Lo mismo puede decirse de la poesía del argentino Máximo Corte, que apareció en las páginas de una revista eclesial, *El Mensajero Deseret*, en los años anteriores a su fallecimiento en 1950. Allí empezó a publicarse en 1948 su correcta versificación capítulo a capítulo del primer libro de *The Book of Mormon*, con el título general de «1 Nefi», de la que se han reeditado en línea algunos capítulos, faltando aún una reedición completa y filológicamente fiable del conjunto. Esta reedición se justificaría sobre todo por razones de arqueología literaria, ya que se trata del primer tratamiento literario hispánico relativamente extenso de la materia legendaria mormona, concretamente de los preliminares en torno a Jerusalén del exilio al Nuevo Mundo y a la difícil obtención de las planchas en que figuraban inscritas las gestas de sus antepasados. Este tema es también el de *The Nephiah* de Collings, de la que el poema truncado de Corte es un modesto precedente, igual que lo puede ser un sencillo romance sobre el mismo asunto de Consuelo Gómez titulado «En busca del tesoro» (1937).

«En busca del tesoro» y «1 Nefi» son ejemplos excepcionales por su carácter narrativo y su tema sacrohistórico en la literatura lamanita temprana, pero la recreación de episodios de la historia sagrada mormona dejó de serlo como mínimo a partir de las estampas de González Núñez. Por ejemplo, Montani, su colega de *El Pregonero de Deseret*, publicó en esa revista, tras darlo a conocer en 2023 en una página web, un «Romance de Abinadí» acerca de

un profeta quemado en la hoguera por haber dado testimonio de su fe y haber anunciado el ministerio de Jesucristo en las tierras del Nuevo Mundo. Por su estilo y versificación, recuerda los precedentes de Gómez y de Corte, con los cuales coincide enteramente en cuanto a su estética. En cambio, Montani se muestra más actual, e incluso posmoderno si atendemos a su explotación lúdica del anacronismo voluntario, en microrrelatos como «La esfera» (2017), que confronta a Nefi con un objeto de bronce en el que lee la palabra ininteligible «recalcando», y, sobre todo, en sus «Tres jornadas intertextuales de Nefi» (2025), que es una reescritura bastante heterodoxa del viaje oceánico de Lehi, Nefi, Lamán y su familia hacia el Nuevo Mundo, durante el cual se encuentran con las sirenas de la *Odisea* homérica, King Kong, el verniano capital Nemo, Peter Pan y otros personajes ficticios de la literatura y el cine, e incluso visitan Númenor, una isla de la Tierra Media tolkieniana, si bien Nefi, el narrado homodiegético se pregunta al final si todo ello ocurrió o si no fue más bien un sueño o una visión de un futuro incomprensible...

Estas ficciones posmodernas de Montani están escritas en una correcta prosa narrativa, muy alejada en su concepción de la escritura típica de los *best-sellers*, pues huye siempre de la trivialidad estilística y se abre, en cambio, a un empleo discreto y eficaz de las figuras retóricas a fin de intensificar la fuerza expresiva emocional, en un registro levemente paródico, de lo contado. Estas características ya aparecían, en un registro serio y más tradicional en cuanto a su planteamiento narrativo, por ejemplo, en un cuento suyo publicado en *El Pregonero de Deseret* en el verano de 2021 y también en *Irreantum*. Su título, «Mahor y la cureloma perdida» intriga por su extrañeza. ¿Quién es Mahor y qué es una «cureloma»? Su lectura nos sitúa en un mundo secundario

con características propias sugeridas por esa cureloma, que no es sino un animal tan fabuloso como el Leviatán bíblico que habría prosperado en las tierras de América en aquel pasado legendario posterior a la dispersión de los constructores de la torre de Babel. Mahor es un joven granjero que va a buscarla, porque sin la cureloma, que es un animal de labor, su familia difícilmente podría labrar su heredad. Toda la historia, que se desarrolla en un medio modesto alejado de las luchas e intrigas de los poderosos, se tiñe de un sentimiento de melancolía ante el barruntado final de un mundo, final sugerido por el hecho de que aquellos animales imaginarios han dejado de reproducirse. Su subsiguiente extinción, aunque el desenlace del cuento abre una rendija a la esperanza, es sinédoque del de toda la civilización jaredita, que es la de Mahor y su familia, según indican algunas breves alusiones que sirven para localizar la acción en el curso de la historia sagrada mormona, pero sin alterar por ello la plena autonomía ficcional de la invención de Montani. De hecho, puesto que tan solo la cureloma indica que no se trata del mundo conocido de la historia profana y la atmósfera es cotidianamente verosímil, el universo evocado por él en este cuento puede leerse como análogo a los secundarios de la fantasía épica, al menos en aquellos, más comunes en las literaturas latinas, que prescinden de la magia y otros elementos sobrenaturales, prefiriendo en su lugar el cuidado de una ambientación material y humanamente creíble del mundo creado a la búsqueda de una honda atmósfera emocional y al servicio de una honda reflexión sobre el tenor y el destino de las civilizaciones. Así puede observarse, por ejemplo, en ficciones escritas por compatriotas de Montani como *Kalpa imperial* (1983-1984) de Angélica Gorodischer y *Los zumitas* (1999) de Federico Jeanmaire.

Si bien esta ubicación genérica de «Mahor y la cureloma perdida» no es directa, sino derivada lógicamente del carácter proto- o paraépico-fantástico al que nos referimos del propio *The Book of Mormon* y de la materia legendaria en él originada, Montani la limitó a mero fondo de la narración, de forma que la dimensión subcreativa de aquel cuento, en el sentido tolkieniano, es mayor que en otras obras sobre la misma materia del grupo de escritores ligado a *El Pregonero de Deseret*, en las cuales la relación con el hipotexto sagrado es de mayor dependencia. Así ocurre, por ejemplo, en el breve drama publicado en esa revista «La liberación del pueblo de Limhi» (2020) de la argentina Débora Loiza, sobre el difícil escape de ese pueblo derrotado por sus pecados hacia Zarahemla, una vez arrepentido. También recrean hechos y figuras de *The Book of Mormon*, con fidelidad casi completa al libro sagrado, las *Estampas del Libro de Mormón* de González Núñez, cuya escritura, en cambio, está aún más ligada que la de Montani a la tradición literaria de su lengua, pues su hipotexto formal y discursivo reconocido por el autor es, igual que su género, singularmente hispánico.

Estampas del Libro de Mormón y el género del monólogo histórico

En la primera edición de 2018 de estas estampas de González Núñez figuraba una nota introductoria que el autor reprodujo en 2022 en la segunda edición ligeramente modificada del libro. El autor indicó en ella la obra a la que había pretendido emular con su volumen, hasta en el propio título y en el número de textos incluidos, que son cuarenta en ambos casos. Se trata de *Estampas de la Biblia* (1934) de su compatriota Juana de Ibarbourou, cada una de las cuales se divide en su título, que es

un personaje del Antiguo Testamento de la Biblia cristiana, desde Adán hasta la madre de los Macabeos en orden aproximadamente cronológico, y un monólogo en prosa. En cada uno de estos, la voz en primera persona alude a elementos de su biografía según la historia sagrada, desde su propia perspectiva, tanto en lo que se refiere a la elección de los recuerdos evocados como en su función a efectos de la descripción interna de su personalidad, con sus móviles y relación con el papel a ella asignado por la divinidad suprema hebrea en la historia sagrada de Israel y de la humanidad. De esta forma, las figuras que en la Biblia están sometidas a la perspectiva exterior y ajena de un narrador-historiador que las cuenta y juzga, toman la palabra para ofrecer su propia versión de los hechos. Aunque esta versión coincide generalmente con la bíblica, el hecho mismo de dar voz a esos personajes, con profusión de detalles expresivos tanto psicológicos como de ambiente, representa una innovación que enriquece en alto grado nuestra visión de la materia legendaria hebrea como literatura.

Esta innovación se inscribe en la tendencia moderna a ahondar en el alma y el pensamiento de los personajes, de lo que es indicio manifiesto el amplio uso del monólogo interior o, al menos, la exposición directa del yo en forma de soliloquios, dentro de novelas o como textos autónomos clasificables en la ficción breve en prosa. A esta inmersión novelística directa en la psique habría que añadir un procedimiento similar en la poesía en verso que ha dado lugar a lo que se suele denominar «monólogo dramático», esto es, el género cuyos grandes pioneros fueron Maurice de Guerin con «Le centaure» [*El centauro*] (1840), en prosa, y Alfred Tennyson con «Ulysses» [*Ulises*] (*Poems* [Poemas], 1842), en verso. El monólogo dramático consiste en hacer confesar a un personaje, normalmente histórico o legendario,

sus sentimientos y su versión de sí mismo ante un interlocutor mudo, unas veces explícito (por ejemplo, cuando el personaje que monologa apela a la atención de quien lo escucha en una situación específica) y otras veces implícito, cuando no se sabe muy bien a quien se dirige el hablante, ni en qué situación se produce la elocución, aparte de la general de la época de que se trate.

Ambos géneros de monólogo, el interior y el dramático, se han aplicado a las tradiciones religiosas. Por ejemplo, Giovanni Papini publicó en 1935 nueve *Soliloqui di Bellemme* [*Soliloquios de Belén*], que son monólogos autónomos en prosa de testigos del nacimiento de Jesús de Nazaret, incluso de animales como el buey y el asno del portal de Belén. Papini no se atrevió en ellos a aplicar la técnica joyceana de la corriente de conciencia, pues el monólogo interior es ahí gramática y textualmente articulado, lo que no obsta a que sea indudablemente interior, al presentarse como una plasmación no mediada de pensamientos y reflexiones en un sitio y momento concretos. En cuanto al monólogo dramático de historia sagrada, se puede recordar «Lázaro» (*Las nubes*, 1940) de Luis Cernuda, en el que el resucitado por Jesús de Nazaret según los Evangelios canónicos cristianos describe en verso su experiencia del milagro a un auditorio implícito e impreciso, aunque se trata de un momento posterior al propio prodigo, pues el monólogo es realmente una rememoración de lo sentido por él a raíz de su regreso de entre los muertos.

Entre ambos polos, novelístico y lírico, del monólogo se pueden situar las estampas de Ibarbourou. A veces, como en la dedicada a Agar, incluso figuran réplicas de diálogo directo, como en la novela. En otras, un lenguaje emocional realza la exposición de los sentimientos propios de cada personaje

monologante. Sin embargo, estas son diferencias de matiz, pues todas ellas presentan una estructura textual semejante que funde la expresividad entre lírica y descriptiva del poema en prosa y la narratividad sintética del microrrelato. Cada una de estas semblanzas interiores es muy breve, ya que rara vez superan la extensión de una página de texto normal y, lo que es más importante, cada monólogo autobiográfico se presenta como una obra coherente y consciente, como si el personaje presentara un informe sobre sí mismo, alejándose en consecuencia tanto del monólogo interior como del dramático. Este tono tendente a la objetividad puede recordar las ficciones homodiegéticas, también entre el poema en prosa y la narración hiperbreve, que abundan en la obra del venezolano José Antonio Ramos Sucre, especialmente en su libro *Las formas del fuego* (1929). Pueden recordarse al respecto las tituladas «El mandarín», «El nómada» y «El guía», entre otras muchas en los que el personaje que se presenta a sí mismo es anónimo. En cambio, las figuras de las estampas de Ibarbourou son todas personalidades individualizadas del Antiguo Testamento, de manera que a la vaguedad de los tipos sin nombre propio de Ramos Sucre se contrapone la concreción histórico-legendaria de los de Ibarbourou y, posteriormente, la de los personajes patrimoniales de *Criaturas del aire* (1979), libro del español Fernando Savater enteramente compuesto de monólogos históricos en prosa, uno de los cuales, «Habla Job», evoca este personaje bíblico en estilo más ensayístico que lírico o narrativo, al igual que los «monólogos de Navidad y Resurrección» que constituyen la obra de su compatriota Joaquín L. Ortega titulada *Una y otra Pascua* (1982/2000).

Aquella concreción también caracteriza «Lázaro» de Luis Cernuda y otros monólogos

en verso, también de autores españoles, puestos en boca de figuras de la historia sagrada cristiana como «Verónica» (*Mientas cantan los pájaros*, 1948) de Pablo García Baena, de la islámica como «Bilal (el primer muslim que hizo de almuédano)» (*Amadís y el explorador*, 1996) de Ángel Crespo, y de la judía como uno de Álvaro Cunqueiro escrito en gallego y titulado «Eu son Paltiel» [*Yo soy Paltiel*] (*Herba aquí ou acolá [Hierba aquí o allá]*, 1980). En este último, la declaración expresa de su nombre por parte del monologante subraya su identidad y la reivindica, como si apelara a una posteridad implícita mediante un alegato que funde su personalidad privada con la pública transmitida por la escritura sagrada. El monólogo adopta ahí un planteamiento que se acerca funcionalmente a lo historiográfico, aspecto que queda indicado por el hecho de que Paltiel haga referencia explícita a la fuente documental de su historia («II Samuel, 3, 14»), al efecto de defender su actuación frente a su calificación tradicional de cornudo. Aquí es expresa, pues, la intención apologética que también parece existir, aunque de forma normalmente menos directa, en esta clase de monólogos, incluidos los de las estampas de Ibarbourou y, aún más claramente que en estas, en las de González Núñez. Todas ellas pueden considerarse ejemplos de un género de ficción breve que denominaremos «monólogo histórico» y que definiremos, a la luz de los ejemplos que estamos trayendo a colación, como monólogo autónomo autobiográfico de una figura patrimonial, con un planteamiento que es a la vez personal e histórico, implícita o explícitamente autojustificativo ante su destinatario virtual, que es la posteridad.

No afirmamos, con todo, que González Núñez haya sido consciente de esta posible clasificación y caracterización genéricas, sino que pretendemos únicamente señalar su vínculo

con una tradición discursiva que ha gozado de especial vigor en las literaturas hispánicas, aunque monólogos históricos muy notables, incluso de historia sagrada, existen también en otras regiones culturales, por ejemplo, *Sodome, ma douce* [Sodoma, dulce mía] (2009) de Laurent Gaudé. Sin embargo, es en castellano en que el género que proponemos parece haber dado más granados frutos desde el que podría considerarse su ancestro, el titulado «Mi delirio sobre el Chimborazo», que se ha atribuido desde su publicación en 1833 nada menos que a Simón Bolívar, el caudillo Libertador de la historia oficial, aunque bien podría ser una invención póstuma semejante hasta cierto punto por su intención a la antigua literatura *nuru* sumero-acádica. Esta consistía en supuestas autobiografías políticas celebrativas de reyes-héroes mesopotámicos, pero que fueron al parecer escritas bastantes años después del fallecimiento del monarca correspondiente. Textos semejantes figuran en la Biblia hebrea, como el cántico de liberación de David que puede leerse en el capítulo veintidós del segundo libro de Samuel. Su presencia en el libro sagrado pudo estimular la publicación de otros nuevos según un patrón análogo, incluso entre los mormones, pudiéndose recordar a este respecto el poema en primera persona «Moroni sobre Cumorah», una de las *Canciones de Sion* de Brimhall de Foley.

Estos precedentes dotados del prestigio de lo sacro autorizaban a concebir el monólogo histórico como una forma admisible para evocar los héroes legendarios de la religión, cosa que Ibarbourou hizo poniendo al día el género mediante cierta hibridación de su escritura con la del poema en prosa y la narración breve poemática, tal como la habían practicado con notorio acierto, entre otros, el nicaragüense Rubén Darío y el mencionado Ramos Sucre. Ahí radicaría una de las grandes

novedades de sus *Estampas de la Biblia* frente a su hipotexto y, al adoptarlas como modelo, González Núñez recurrió naturalmente a un procedimiento literario similar, pero sin caer en el mero pastiche. Sus estampas mormonas rebajan el peso de lo lírico en favor de una narratividad historiográfica más marcada, como si la literatura *nuru* se hubiera reencarnado inconscientemente en el mundo legendario mormón, cosa que no tiene por qué resultar extraña si consideramos que las civilizaciones creadas por los exiliados judíos según *The Book of Mormon* habían trasladado a América los usos políticos y morales del antiguo Creciente Fértil, conocidos a través de la Biblia. De acuerdo con este espíritu, González Núñez adoptó en sus estampas una forma fija que, en contraste con la poética diversidad preferida por Ibarbourou, da una impresión de hieratismo solemne de monumento antiguo. Al mismo tiempo, el contenido de cada historia refleja la variedad de las biografías individuales, con lo que se alcanza cada vez un equilibrio dinámico muy logrado entre la rigurosa rigidez inalterada de la ley divina, tal como se manifiesta a través de la historia sagrada, y la subjetividad individual de las figuras destinadas a realizar esa historia en el seno de comunidades terrenales a menudo enfrentadas entre sí y con la providencia.

Las cuarenta estampas mormonas tienen todas, en efecto, la misma estructura y casi la misma extensión de algo menos de una página. En el título figura el nombre del personaje monologante extraído de *The Book of Mormon*. Sigue un párrafo de una sola frase en primera persona que sintetiza un aspecto importante de su vida y destino. A continuación, tenemos el monólogo propiamente dicho, escrito mediante frases breves de aire lapidario, a veces repetidas con variantes como si se tratara de paralelismos bíblicos adaptados a una escritura contemporánea de la desnudez. Frente a la

abundancia de figuras retóricas en las estampas de Ibarbourou, las de González Núñez se caracterizan por su sobriedad estilística, con frases muy breves separadas por puntos que delatan una estética de la concisión y de la transparencia narrativas. Incluso la descripción de las emociones rehúye toda vehemencia, prefiriéndose en su lugar un tono expositivo, como si cada monólogo fuera un autoanálisis, más que un desahogo emocional. De hecho, su estilo es a menudo casi el típico de un informe historiográfico, lo cual resulta coherente con la atracción que parece sentir el autor por la escritura documental como vehículo de la ficción. Así lo indican, por ejemplo, los propios títulos de obras breves suyas también lamanitas, pero de carácter plenamente especulativo, como son «Documentos artículo Norteamérica» (2017) y «Anexo documental I» (2019), que son ucronías o historias alternativas de un mormonismo que habría nacido en la América mestiza hispana, esto es, entre los lamanitas, en vez de haberlo hecho en los Estados Unidos. No obstante esa nitidez retórica, no faltan ni símiles ni metáforas en las estampas de González Núñez, con la ventaja con respecto a las de Ibarbourou de que su relativa escasez tiene el efecto de conferirles singular relieve cuando aparecen, de manera que no traicionan el parentesco retórico de su clase de monólogo con el poema en prosa, si bien ese parentesco parece ser mayor ahí con el microrrelato, dado el predominio relativo de la narración, al menos en esta parte central de su estructura.

La dimensión narrativa de cada estampa es la que permite situarla en algún punto de la historia sagrada mormona, de manera que los lectores conocedores de la misma pueden relacionarla con sus escrituras canónicas y apreciar el trabajo del autor en su constante tensión creativa entre la fidelidad al hipotexto sacro y la propia inspiración literaria individual

en su recreación, al aportar detalles nuevos que humanizan, dotándolas de una subjetividad creíble, las figuras que en *The Book of Mormon* se presentaban sobre todo en su dimensión pública, en el marco de un libro cuya función no era tanto la de ofrecer una historia como tal, aunque lo hiciera, sino más bien la de comunicar la voluntad divina como fundamento de la teología y la ética de una religión.

Esta subjetivización literaria realizada por González Núñez siguiendo el procedimiento brillantemente practicado por Ibarbourou se distingue por su mayor claridad también para los lectores ignorantes de la materia tratada. Mientras que las *Estampas de la Biblia* exigen un conocimiento previo del Antiguo Testamento para entender por completo el sentido y las circunstancias de las aseveraciones personales de los monologantes, los de las *Estampas del Libro de Mormón* ofrecen los suficientes datos como para hacerse una idea de las peripecias a las que se refieren y entender, en consecuencia, el tenor de la generación textual del universo histórico (desde un punto de vista confesional) y legendario y protoépico-fantástico (desde un punto de vista literario), universo del que cada monólogo representa una viñeta o, como afirma el título, una *estampa*. La obra de González Núñez es así más marcadamente narrativa, o ficticia, que la correspondiente de Ibarbourou, en cuyas estampas el lirismo tiene más peso, seguramente porque la escritora creía que el conocimiento general de la Biblia, la escritura de la religión mayoritaria entre sus lectores hispanos, así se lo permitía, cosa que González Núñez no podía permitirse en la misma medida si deseaba poder ser entendido también por los *gentiles* de su lengua, aun sin perder nunca de vista la firme identidad cultural y religiosa mormona de su obra.

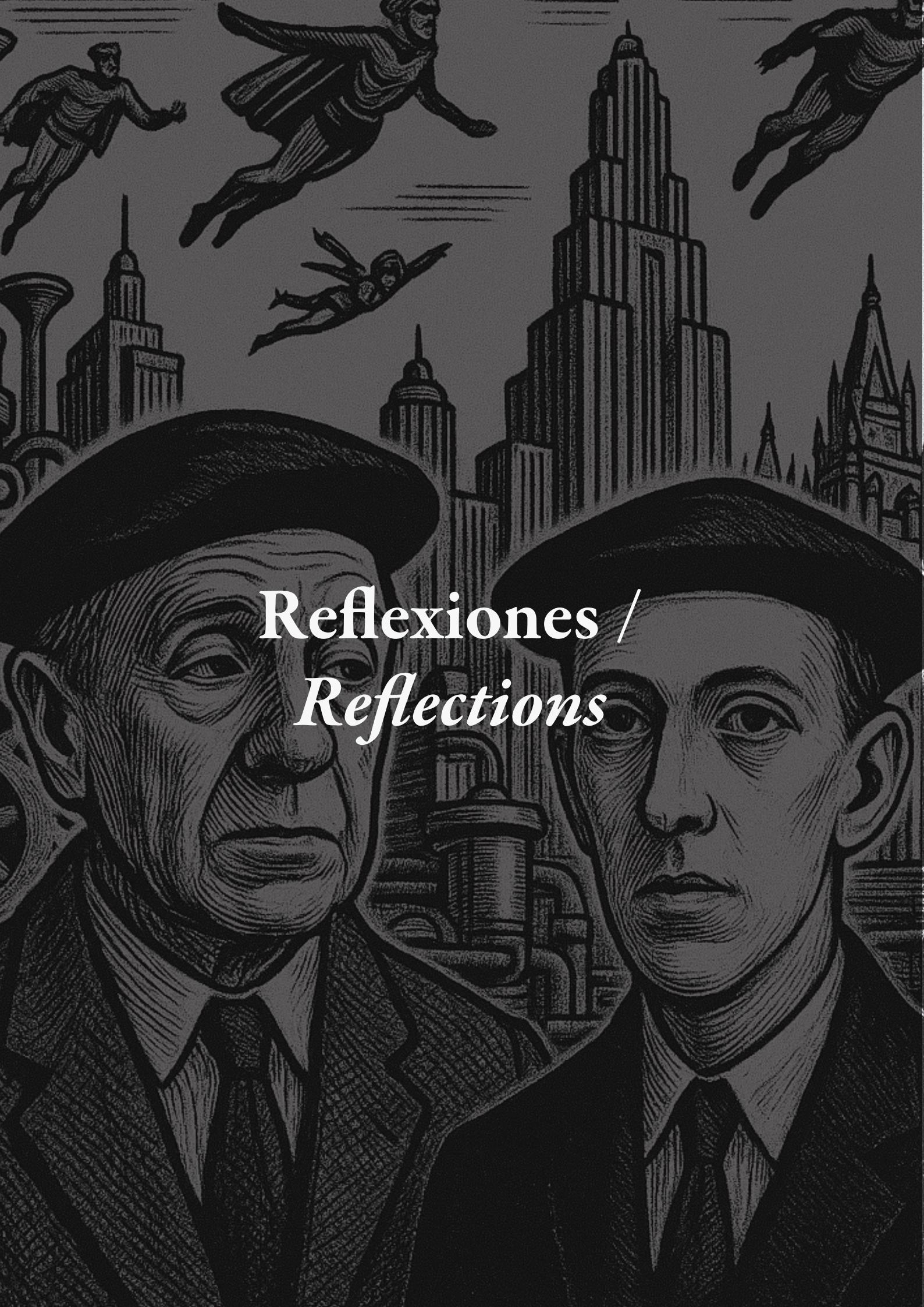
Esta identidad queda semióticamente marcada al final de cada estampa suya. Tras

un tercer párrafo de una sola frase en el que se reafirma la propia persona y su responsabilidad como una voz, apologeticamente asumida en la narración literaria y en la historia sagrada, mediante la construcción «Yo soy», seguida del nombre propio y de un atributo (adjetivo o sustantivo) que resume en una sola palabra su papel en esta versión literaria de la historia sagrada mormona desde Lei «el visionario» hasta Moroni «el último», se repite el nombre propio de cada título, pero esta vez escrito en el alfabeto de Deseret, que se había utilizado durante unos años a mediados del siglo XIX por la comunidad mormona de Utah como forma de escritura propia, antes de su abandono definitivo al producirse su integración total en la sociedad estadounidense. Este alfabeto, cuyas letras tienen una forma que recuerda las de alfabetos como el georgiano o el etíope, confiere a las *Estampas del Libro de Mormón* un aspecto exótico de testimonio de alguna civilización antigua que cuadra muy bien con su materia legendaria, con un ánimo que se podría considerar análogo al de Tolkien cuando este emplea varios alfabetos fabulosos en su narrativa. Sin embargo, los de ese maestro inglés de la fantasía épica son de invención suya, mientras que González Núñez adaptó a su idioma el ya existente alfabeto mormón, que se había concebido para el inglés. No lo hizo ciertamente a la misma escala que el español Josep Carles Laínez en su poemario mormón en asturiano *La piedra ente la ñeve* [La piedra entre la nieve] (2010), cada uno de cuyos componentes aparece en alfabeto latino y en el de Deseret, pero en ambos casos nos encontramos con un curioso empleo literario de esa última escritura que resucita un fenómeno peculiar de la hispanosfera, la aljamía.

Si los antiguos sefardíes y moriscos solían escribir textos en castellano u otros romances hispanos en las letras árabes o hebreas de sus

respectivas religiones, además de escribir otros en el alfabeto latino propio de unos idiomas que del latín proceden, la aljamía mormona subraya la identidad lamanita mediante unas señales gráficas distintivas en una hispanosfera en las que los mormones están dispersos y no constituyen en ninguna parte la comunidad mayoritaria y culturalmente dominante, pero a cuya diversidad secular aspiran a contribuir mediante la integración en su tradición autóctona de su bagaje mormón, el cual se había expresado hasta entonces literariamente de forma casi exclusiva en inglés, según los moldes literarios y culturales comunes en la anglosfera. En este contexto, y aparte de lo anecdótico de su uso puntual y limitado del alfabeto de Deseret, González Núñez aportó con sus *Estampas del Libro de Mormón* una prueba fehaciente de que su materia podía tratarse adoptando formas de escritura y géneros que, como el monólogo histórico en prosa, habían ilustrado sobre todo escritores hispanos no mormones. González Núñez se sumaba así a ellos y demostraba

mediante esa obra, y alguna otra posterior semejante como el microrrelato cosmogónico según la teología mormona titulado «El principio» (2023), la madurez alcanzada por la literatura que llamamos lamanita, cuya existencia ya no cabe negar. Otra cuestión es si podrá mantenerse en el tiempo, esto es, si durará tanto como la literatura sefardí o si será tan efímera a escala histórica como la morisca. Las perspectivas no parecen sonreírle en un mundo cada vez más globalizado y uniforme. Sin embargo, una vez que se reconozca más ampliamente su valor, podrían surgir otros escritores que, como aquel emuló con éxito la maestría de la prosa sacrohistórica de Juana de Ibarbourou, deseen emularlo a él y recrear de nuevo, recurriendo a formas de escritura hispánicas o no, pero en su misma lengua y con un grado semejante de compromiso literario, las fabulosas civilizaciones de aire épico-fantástico de las que *The Book of Mormon* nos dio las primeras noticias.



Reflexiones / *Reflections*



© Gerard Bibiloni Isern

La pugna entre lo racional e irracional en «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno

GERARD BIBILONI ISERN

Universitat de les Illes Balears

Resumen: El presente artículo estudia la pugna entre lo racional e irracional en el relato «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno. A lo largo de este escrito, sostendemos que entre relato y autor hay una relación que trasciende los límites usuales de la ficción al proponer «Mecanópolis» como una representación ficcional del camino personal que transitó Unamuno en lo que respecta a su relación con la ciencia y la fe. De esta manera, acudiremos a los textos del propio Unamuno, para así incidir en su particular forma de pensar, y en artículos circundantes a

la figura del autor bilbaíno que abordan tanto su producción literaria como su biografía desde una perspectiva crítica.

Palabras clave: Unamuno, «Mecanópolis», ciencia, fe, racionalismo, irracional.

Abstract: This article examines the conflict between the rational and the irrational in Miguel de Unamuno's short story «Mecanópolis» (1913). Throughout this paper, I argue that there is a relationship between story and author that transcends

the usual limits of fiction by proposing that «Mecanópolis» is a fictional representation of Unamuno's personal journey with science and faith. I will therefore turn to Unamuno's own texts to explore his unique way of thinking, as well as to articles surrounding the writer's figure that address both his literary output and his biography from a critical perspective.

Keywords: Unamuno, «Mecanópolis», science, faith, rationalism, irrational.

1. Introducción

La frontera que mediaba entre el siglo XIX y el XX la franqueó Miguel de Unamuno sumido en una crisis personal de hondo calado. Esta crisis quizá respondiera a la exacerbación de un estado de conciencia que el autor bilbaíno arrastraba desde su adolescencia (Aulestia, 2018: 471), pero en la fecha establecida, especialmente en 1897, tomaba forma espiritual y pasaba a localizarse en un rampante mal de siglo tan extendido en espacio y tiempo alrededor del mundo. Fue «la colisión entre el pensamiento científico, incapaz de dar un sentido a la vida, y la moral religiosa carente de justificación racional» lo que, según Pedro Cerezo Galán (2023: 11), informaba el paroxismo existencial del autor. Para entonces, durante lo que se ha llamado su etapa socialista (Tasende, 2024: 1178), la alineación científica e intelectual de Unamuno había presentado sedimentaciones del pensamiento positivista de Auguste Comte y Émile Littré, pero especialmente en la variante británica de autores como John Stuart Mill o Herbert Spencer (Alberich, 1959: 62), llegando

a ser este último objeto de traducción del propio Unamuno (Villar Ezcurra, 2015: 1501) en la última década del XIX. Su investigación científica parecía, igualmente, destinada a cumplir con el ideario y las exigencias de la norma positivista, llegando a planificar e incluso redactar tratados influenciados por la mentada filosofía que nunca llegaron a ser publicados (Villar Ezcurra, 2013: 1038). Sin embargo, sería al enfrentarse a este desequilibrio espiritual cuando su visión tropezaría con lo que podría considerarse un importante acceso de nostalgia al querer retornar a ese paraíso religioso que había conformado su experiencia infantil, cuestión que Unamuno no alcanzaría del todo satisfactoriamente, pero que tampoco resultaría en un inocuo empuje vital al despertársele una nueva alteración espiritual trascendental automotivada (Cerezo Galán, 2023: 11-12). Nace aquí el posicionamiento crítico de Unamuno para con el positivismo, calificado a todas luces como científico¹, y, con él, el profundo abismo que separaría en su obra posterior lo racional-científico-lógico de lo irracional-religioso-vital.

Del poso que deja lo infranqueable y, simultáneamente, dialéctico de esta última circunstancia surge el cuento «Mecanópolis» (1913, 2021), un ejercicio que incita a la fascinación y a lo lúdico, en principio, pero que no tarda demasiado en acogerse al tono crítico coherente para con el horizonte especulativo que presentaba Unamuno en la fecha de su redacción y publicación. No debe pasársenos por alto lo especial del año de su edición, 1913, tiempo en el que también publica el revelador *Del sentimiento trágico de la vida*, crisol de su

¹ Claramente, Unamuno no estaba solo en este frente. Con esta nueva forma de enfrentarse a las circunstancias generadas por su desazón para con los usos de la ciencia, el autor bilbaíno «se [uniría] así al elenco de escritores e intelectuales que a partir del siglo XIX presentan el sueño del progreso como una pesadilla, manifiestan su escepticismo ante los avances tecnológicos y mantienen que la tecnología no solo es incompatible con el espíritu, la cultura y el arte, sino que pone en peligro la existencia misma de la raza humana» (Tasende, 2024: 1176).

perspectiva sobre el binomio ciencia/religión. Crece «Mecanópolis», por tanto, de la misma tierra que *Del sentimiento trágico de la vida*, insistiendo en lo específico y concreto de su tema, y pudiendo aparecer este cuento como figuración ficcional de su estado de conciencia e, incluso, de su trayectoria vital.

El cuento «Mecanópolis» sigue a un anónimo protagonista que en sus esfuerzos por sobrevivir en medio del desierto da cuenta de un oasis en el que pararse y descansar. Al despertar, se ve sorprendido por la repentina aparición de una estación de tren desierta en la que viene a recogerlo un tren igualmente vacío para llevarlo a la magnífica y embelesadora ciudad de Mecanópolis. Sin embargo, toda la majestuosidad de la que hace gala la ciudad en un principio irá tornándose cada vez más oscura a medida que el protagonista investiga las inmediaciones del lugar y va notando que todos aquellos espacios que otrora podrían haber sido ocupados por seres humanos, ahora son gestionados por inteligencias artificiales invisibles que siguen de cerca los pasos que nuestro protagonista va dando.

2. Dialéctica del desencanto: ascenso y caída de un ideal

«Veamos en qué para esto» (Unamuno, 2021: 100), se dice el protagonista una vez ha subido al misterioso tren que lo lleva desde ese oasis en medio del desierto hasta la ciudad de Mecanópolis. La razón de ser de esta expresión en el contexto del relato transgrede las coordenadas ficcionales para asentarse en la trayectoria vital de un Unamuno desencantado con aquellas tendencias intelectuales que, de una manera u otra, se habían manifestado como monolíticas en su manera de pensar. No es un comentario desarraigado de lo que ha venido

siendo la crítica unamuniana desde que se tiene recuerdo de ella, en tanto que la presencia del bilbaíno en aquello que escribe está más que estudiada. Gullón se refería a Unamuno como el «escritor español más inclinado a novelar vivir el acto creativo» (1987: 333), cuestión de la que sin duda se harían eco Villar Ezcurra y Ramos Vera al apuntar que «las novelas y relatos de Unamuno son un espejo de su pensamiento filosófico y experiencias intelectuales» (2019: 324).

«Mecanópolis» no se coloca en el extremo opuesto de este tipo de prácticas unamunianas, si bien es verdad que lo metatextual y lo autobiográfico tienen que buscarse y cotejarse con el campo específico en el que se inserta el cuento. La primera nota con la que nos encontramos en el cuento ya nos permite confabular acerca de esa misma naturaleza metatextual al presentarnos un personaje-introductor, «presumiblemente Unamuno» (Montes Espejo, 2020: 554). Este nos presenta, durante apenas poco más de un párrafo, coordenadas comunes al género de lo utópico (Montes Espejo, 2020: 553). No es, sin embargo, esto lo que más nos interesa de esta introducción para nuestro propósito. Esta figura del introductor plantea el caso de haber estado leyendo *Erewhon* (Unamuno, 2021: 99), la distopía de Samuel Butler que, de forma tan crítica, se posicionó en contra de la exacerbada industrialización de la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. Dado el contenido de «Mecanópolis» y la clara tendencia discursiva crítica que toma el cuento en sus compases finales, la referencia a *Erewhon* (1872) no solo no es baladí a nivel argumental, sino que también asienta el caso de la relación entre aquello que leemos y las propias circunstancias vitales del mismo Unamuno. Al fin y al cabo, «Mecanópolis» aparece como un periplo dialéctico al contrastar las primeras impresiones

del protagonista con los últimos momentos del cuento, viaje personal que se asemeja mucho al que transitó Unamuno en lo que respecta a su relación con la ciencia.

El cuento propiamente dicho comienza en el desierto, cuestión que podría considerarse como una manifestación del protagonista lanzado por una fuerza mayor a esas coordenadas específicas². Ya nos avisaba Julián Marías de no llevar la hermenéutica de la ontología unamuniana a espacios colindantes con la heideggeriana (1950: 53) en lo tocante a la noción del *Dasein*, de manera que nuestra reflexión acerca de la razón de ser de este comienzo no irá por allí. Lo que sí podríamos argumentar como factible sin miedo a reproches de los estudiosos del autor bilbaíno es la idea del comienzo *in medias res* en esa disposición concreta, ya no solo como una forma limpia y conveniente de abrir el paréntesis de la tesis concreta que Unamuno sostendrá en el cuento, sino también como una situación de *tabula rasa* en la que el protagonista llega al mundo intrínseco a la historia en una ubicación cercana a la nada. De esta manera, su mundo se irá construyendo al ritmo del argumento. Es necesario también destacar lo inconcreto de los datos que se nos ofrecen, aportando a esa sensación liminal de un espacio prácticamente onírico o desgajado de la realidad inmediata y, a su vez, favoreciendo la ya prototípica

estructura utópica del distanciamiento físico de la localización que se nos presenta para hacer hincapié en una más que posible construcción exótica del ambiente³.

Lo desértico ve rota su generosa amplitud espacial con la aparición de lo paradisíaco y edénico (Montes Espejo, 2020: 554) en forma de un oasis, localización esencial para la ruptura y el comienzo de la dinámica dialéctica. Este enclave concreto corresponde a uno de los ejes centrales de la historia: una puerta de entrada a la ciudad de Mecanópolis y, simultáneamente, de salida. Dado el particular periplo del protagonista, en ambos momentos el oasis se concibe como símbolo eminentemente positivo «que encarna la vida, la libertad y el lugar de encuentro» (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 339). Los primeros compases en los que el oasis cobra protagonismo se corresponden con su repentina aparición en medio del agonizante desierto que limita las capacidades del protagonista hasta casi provocar su muerte. Descartado inicialmente como un espejismo, el protagonista, sin embargo, decide desplazarse con gran trabajo hasta el lugar para confirmar que esa «verdura a lo lejos» sí era un oasis después de todo: «Fueron horas de agonía; mas cuando llegué encontréme, en efecto, en un oasis. Una fuente restauró mis fuerzas, y después de beber comí algunas sabrosas y suculentas frutas que los árboles brindaban libremente.

² De hecho, a la hora de comparar «Mecanópolis» con «Las peregrinaciones de Turismundo», relato publicado en 1921, Tasende lleva a cabo una lectura del desierto en clave teológica al ser este «no solo un espacio por el que el escritor expresa su predilección, sino que posee numerosas connotaciones bíblicas y religiosas, al ser el lugar donde se retira Jesucristo con objeto de hacer penitencia y purificarse, así como escenario de sacrificios, castigos divinos, muertes, encuentros con Dios y preparación para entrar en la tierra prometida» (2024: 1195).

³ En este sentido, véase la relación de los hechos que lleva a cabo Rafael Hythloday en la *Utopia* de Tomás Moro, cuando se nos hace saber que «hay pueblos y ciudades y estados llenos de gente, gobernados por leyes buenas y justas» en lugares muy alejados de la posición en la que esta conversación está teniendo lugar (1516, 2020: 64). Por su parte, Tommaso Campanella y Francis Bacon también localizan sus particulares utopías en enclaves lejanos: el primero asienta su Ciudad del Sol en Trapobana, esto es, Ceilán, hoy Sri Lanka (Campanella, 2006: 139) y el segundo hace lo propio en una misteriosa isla localizada en el Mar del Sur a la que los protagonistas han llegado a través de un confuso y caótico periplo aparentemente intrazable en los mapas (Bacon, 2006: 175-176).

Luego me quedé dormido» (Unamuno, 2021: 100). La consiguiente escena, en la que el protagonista se despierta, supondrá ya la entrada de hecho a Mecanópolis⁴, de forma que la prefiguración de esta escena de introducción a la ciudad se plantea desde un prisma idealizante, planteando el *locus amoenus* del oasis como una experiencia plenamente provechosa y que da forma a la impresión que tendrá la ciudad en el personaje principal.

La narración sigue redundando en el planteamiento estructural de lo utópico una vez el protagonista se ve envuelto por la fascinante majestuosidad de «una magnífica estación muy superior a cuantas por acá conocemos» (Unamuno, 2021: 100), cuestión que se verá reiterada cuando evita ofrecer una descripción de la ciudad al constatar que «[n]o podemos ni soñar todo lo que de magnificencia, de suntuosidad, de comodidad y de higiene estaba allí acumulado» (100-101)⁵. La fascinación ante la lista de las aparentes maravillas de Mecanópolis sigue durante algunas líneas más, ofreciendo un panorama de lo pasmoso y maravilloso del enclave, ya sea en su faceta

arquitectónica, urbanística o de servicios automatizados⁶. Aplicando lo visto hasta ahora en esta tendencia a la tónica dialéctico-biográfica que impregna el cuento, esta etapa de la historia se correspondería con aquellos momentos en los que Unamuno se dejaba influenciar por el imperante positivismo de la segunda mitad del XIX y su estrecha relación con los avances científicos propios de la época. Unamuno acudía al amparo positivista a la hora de, por ejemplo, escribir su tesis doctoral o expresar su deseo de solventar los problemas socioeconómicos de España a través de la metodología empírico-deductiva basada en datos y cifras de la mencionada epistemología (Villar Ezcurra, 2013: 1037). Así pues, la reacción del protagonista ante lo sucedido en el comedor del hotel puede leerse en esta misma tesitura:

Vi en un soberbio edificio un rótulo que decía: *Hotel*, escrito así, como lo escribimos nosotros, y allí me metí. Completamente desierto. Llegué al comedor. Había en él dispuesta una muy sólida comida. Una lista sobre la mesa, y

⁴ Una entrada que se efectúa, por cierto, mediante el ferrocarril, citado milagro socioeconómico de unificación nacional y paso de vitalísima importancia para la historia del progreso en España.

⁵ Más allá de la aparente paradoja que algunos estudiosos han señalado a la hora de referirse a la relación entre arquitectura y utopía a raíz de la concreción del primer término y la naturaleza escurridiza del segundo (Tepedino, 2014: 122), el medio arquitectónico se ha utilizado como importante poso sobre el que asentir las divagaciones ideales y oníricas de lo utópico en tanto que paso necesario hacia su realización. En la *Utopía* de Moro, la planificación urbanística y arquitectónica de Amaurota, la capital de la isla de Utopía, merece perfilarse como uno de los primeros puntos a tener en cuenta en la relación de los hechos que maese Rafael lleva a cabo (Moro, 1516, 2020: 125-129). Lo arquitectónico también se ha utilizado, si bien de forma quizás algo más comedida que en el caso de la «Mecanópolis» de Unamuno, como recurso de fascinación. Los primeros datos que ofrece el genovés de *La città del sole* de Campanella también se corresponden con la disposición arquitectónica de la ciudad, cuestión expresada con curiosidad y asombro al dar fe, por ejemplo, de aquella «puerta Tramontana, cubierta de hierro y hecha de suerte que se alza y baja mediante un ingenioso mecanismo» o de aquellos «palacios, todos unidos en círculo con el muro, que puedes decir que todos son uno solo» (Campanella, 2006: 140).

⁶ Esta fascinación por lo urbano, aplicado al caso de «Mecanópolis», no puede dejar de verse como un recurso irónico que, de nuevo, conecta lo estrictamente ficcional con lo puramente biográfico. Unamuno veía las grandes ciudades «no solo como lugares donde confluyen la ciencia, la tecnología, la industrialización, la superpoblación y la nueva organización social, sino también como espacios donde se materializan las visiones utópicas y se perciben los efectos más inmediatos y perniciosos del progreso» (Tasende, 2024: 1181). También comprueba esta cuestión Montes Espejo en su tesis doctoral (2020: 558).

cada manjar que en ella figuraba con su número, y luego un vasto tablero con botones numerados. No había sino tocar un botón y surgía del fondo de la mesa el plato que se deseara. (Unamuno, 2021: 101, cursivas originales)

De igual manera, la experiencia del personaje principal en el Museo de Pintura, lugar donde se encontraban congregados «todos los cuadros más famosos y en sus verdaderos originales» (101), exhibe la potencialidad de lo científico como puerta de acceso y herramienta en sí misma para llegar al conocimiento de las cosas. Unamuno acude a la hipérbole al sentenciar que «[e]n media hora de visita allí aprendí sobre pintura más que en doce años de estudio por aquí» (101), perspectiva perfectamente adoptable a la luz del positivismo-cientificismo al ser lo que ha experimentado el protagonista producto directo de una lógica fisicomatemática o, directamente, de una inteligencia artificial modelada a imagen y semejanza de los preceptos objetivos del positivismo.

En una ciudad en la que «no se veía ser vivo alguno», ¿quién redacta aquella «doctísima explicación [del valor histórico y estético de los cuadros], hecha con la más exquisita sobriedad» (101)? De bien seguro los mismos entes aparentemente invisibles que posteriormente darían noticia en el periódico *El Eco de Mecanópolis* sobre la llegada de «un pobre hombre de los que aún quedaban por ahí»

(102). Aquella «suntuosidad» que embelesaba al protagonista al inicio de su corto periplo por Mecanópolis ahora comienza a pesarle al ver destilada la tendencia absurda y solitaria (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 336) de un espectáculo de grandiosas proporciones figuradamente no disfrutado por nadie más que él mismo⁷. Se perfila de esta manera la pregunta de «¿para quién?» y, sobre todo, «¿para qué?» de la que ya dieron cuenta Villar Ezcurra y Ramos Vera en su respectivo trabajo (2019: 336) y que tan relevante posición ocupa en el centro de la epistemología unamuniana⁸ y en su aplicación a la ficción⁹.

Al protagonista le auguran «malos días» (Unamuno, 2021: 102) las voces que se esconden tras aquel artículo de periódico misteriosamente aparecido y del que dábamos cuenta anteriormente. Con esto, la afirmación inmediatamente siguiente de «[m]is días, en efecto, empezaron a hacérseme torturantes» (102) y la noticia de la incipiente locura que está dominando al protagonista —«[s]u espíritu, lleno de preocupaciones ancestrales y de supersticiones respecto al mundo invisible, no puede hacerse al espectáculo del progreso. Le compadecemos» (103)— culmina el ascenso dialéctico y empieza su consecuente descenso al habérsele revelado la tortuosa realidad detrás de la superficial majestuosidad de la ciudad de Mecanópolis. La conclusión es:

No pude ya resistir esto de verme
compadecido por aquellos misteriosos

⁷ «en la ciudad de Mecanópolis alcanza su consumación la distopía postantropocéntrica, el paradigma del hombre artificial y la máquina sintiente» (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 338).

⁸ Comenta el autor que «En el punto de partida, en el verdadero punto de partida, el práctico, no el teórico, de toda filosofía, hay un para qué» (Unamuno, 2023: 74).

⁹ El autor bilbaíno toma como representación de la búsqueda y toma de sentido en el contexto español la figura de «un don Quijote voluntarista y romántico, caballero de la “fe en la fe”, empeñado en la batalla utópica de poner el sentido del mundo contra la nada» (Cerezo Galán, 2023: 13). Esto es aplicable al común de los personajes unamunianos, siendo todos ellos agentes que buscan participar activamente en la concesión de sentido al mundo circundante, tratando de responder al por qué y al para qué de las cosas.

seres invisibles, ángeles o demonios —que es lo mismo—, que yo creía habitaban Mecanópolis. Pero de pronto me asaltó una idea terrible, y era la de que las máquinas aquellas tuviesen su alma, un alma mecánica, y que eran las máquinas mismas las que me compadecían. Esta idea me hizo temblar. Creí encontrarme ante la raza que ha de dominar la tierra deshumanizada. (103)

La segunda aparición del oasis, que cierra el paréntesis de lo que ha sido la desdichada experiencia del protagonista en Mecanópolis —una vez este se precipita contra un «tranvía eléctrico» (103) al querer salir de ese ahora convertido en paisaje de pesadilla—, sigue contemplándose desde una luz positiva, si bien a través de una perspectiva distinta. Las vivencias acontecidas en el marco concreto de la ciudad, identificables con el punto álgido del proceso dialéctico, reformulan la carga semántica del oasis al plantearse ahora como aquello que abraza al protagonista al salir de Mecanópolis. Lo que en un principio suponía la salida de un espacio desértico privado de toda experiencia y la entrada al mundo de ensueño desde el punto de vista científicista-positivista, en este instante implica la vuelta a ese paisaje teóricamente vacío que deviene repentinamente humano con la aparición de los beduinos que cuidaron del protagonista y oraron con él en un entorno en el que «[n]o había máquina alguna en derredor nuestro» (103), manifestando en este sentido otra dialéctica más general, pero igualmente personal para Unamuno, que opone lo racional e irracional en un contexto en el que media un abismo entre ambos.

3. Racionalismo exacerbado y culto a lo irracional

Como colofón argumental, el protagonista de «Mecanópolis» no solo escapa del contexto específico donde ha transcurrido la acción, sino que también se posiciona en contra de todo aquello que tenga que ver remotamente con el progreso:

Y desde entonces he concebido un verdadero odio a eso que llamamos progreso, y hasta a la cultura, y ando buscando un rincón donde encuentre un semejante, un hombre como yo, que llore y ría como yo tío y lloro, y donde no haya una sola máquina y fluyan los días con la dulce mansedumbre cristalina de un arroyo perdido en el bosque virgen. (Unamuno, 2021: 103)

Quizá clasificable como recurso hiperbólico (figura esta que ya el autor utiliza debidamente en el cuerpo del cuento), no podemos, sin embargo, dejarlo pasar como algo meramente anecdótico. Hemos sostenido, y seguimos haciéndolo, que el periplo particular del protagonista de «Mecanópolis» es una metáfora especular del propio proceso dialéctico que vivió Unamuno entre siglos y que en tan honda crisis lo sumió al encontrar demasiadas grietas en su edificio de verdad fundamentado en la práctica positivista. Este positivismo sirve como excusa para acercarse críticamente a cuestiones mayores, tanto en lo que a trayectoria como a calado se refiere.

La disposición de ambos bandos en «Mecanópolis» resulta más que clara: hay un universo dominado por los progresos científicos de base racionalista y otro caracterizado por la mediación de lo irracional. El grueso del cuento sucede en un ámbito donde prima la presencia de lo mecánico, a todas luces subproducto

de la lógica científica y racionalista de concentrar todos los esfuerzos posibles en el progreso científico. La máquina no solo resulta una invención cualquiera nacida del ingenio humano, sino que en la opinión del protagonista es también «la raza que ha de dominar la tierra deshumanizada» (Unamuno, 2021: 103). La tendencia racionalista decimonónica, especialmente aquella de finales de siglo — época en la que «llegó a su punto culminante y también al límite de sus posibilidades» debido al hecho de «[llevar] al extremo la tensión entre teoría y práctica», ámbito en el que sin duda encontraría «rupturas y trastornos, a veces duraderos» (Bravo Lira, 2009: 91-92)—, alentaba una práctica científica deshumanizante y, en cierta manera y alineándolo con lo que se sostiene en los compases finales de «Mecanópolis», antihumana al configurar una parcela sapiencial tan limitada en acceso como limitante en progreso. A todas luces, y prestando atención a la ironía, la ciencia de finales de siglo XIX, con su lógica excluyente para con otras tendencias de cariz quizá no tan racional, se convierte en un culto a los instrumentos inventados por la ciencia (Villar Ezcurra, 2013: 1045). La oración religiosa deja paso a la cultivación del método científico. Los dioses, irrationables desde la perspectiva científica, se han visto sustituidos por instrumental vario y sus inventores. El llamado «psíquico»¹⁰ por Pablo de Tarso, primero, y Unamuno, después, «clama por la regeneración patria, admira el teléfono y el fonógrafo y el cinematógrafo; lee a Flammarion, a Haeckel, a Ribot; posee tomos de la Biblioteca Alcan, y

cuando pasa junto a él la locomotora se queda extático contemplando su majestuosa marcha» (Unamuno, 1917: 209).

Parte del resquemor que pueden sentirse en estas líneas nace de la experiencia personal de alguien que en su día recorría un camino muy similar al de estos «psíquicos». Una figura que «defendía la necesidad de investigar seriamente los procesos económicos y el régimen industrial, pues para solucionar determinados problemas era preciso contar con datos concretos, cifras y tecnicismos» (Villar Ezcurra, 2013: 1037), tal y como mandan los cánones positivistas. Y en tanto que avatar del propio Unamuno, el protagonista del cuento refleja tendencias similares, si bien es verdad que la corta extensión del relato no permite desarrollarlas de forma más dilatada. Su inicial fascinación no es más que la materialización literaria de un mundo repleto de potencialidad científica y, en consecuencia, de conocimientos y descubrimientos. Al observarse desde el prisma de lo epistemológico, la teoría científica ofrece suficientes razones por las que mantener altas expectativas. El método favorece un modelo deductivo capaz de sistematizar los saberes y, con ello, desasir las raíces de la sociedad del estancamiento tradicionalista y conservador.

Sin embargo, el problema unamuniano no radica en el saber científico en sí¹¹, sino en que este tipo de prácticas parecen construir alrededor del método científico un aura de monismo excluyente que tomaba por innecesarios los demás saberes que, de forma paralela, recorrían su propio camino. Esta tendencia la compartía Unamuno en sus

¹⁰ «Y nunca pudo por menos que entender por hombres psíquicos a los intelectuales, a los hombres de sentido común y de lógica, que encadenan sus ideas por las asociaciones que el mundo exterior y visible les sugiere» (Unamuno, 1917: 208).

¹¹ Conviene aquí hacer hincapié que la aversión de Unamuno se focaliza en el cientificismo y no tanto en lo que es la ciencia en sí. Si bien es cierto que muestra cierto antagonismo a la idea de progreso al calificarlo prácticamente como culto ideológico, el autor no deja de mostrar admiración por una práctica científica en constante movilidad, como podría ser la manifestada por Charles Darwin o Santiago Ramón y Cajal (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 322).

horas más tempranas, pero que a raíz de su crisis personal finisecular comenzó a ver con ojos más críticos y a imponer una notable distancia entre su perspectiva y la mantenida por los científicos. La razón tras este viraje la encontramos en el propio humanismo del bilbaíno, aquel centrado en el «hombre de carne y hueso», sin abstracciones ni malabarismos conceptuales:

Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano. (Unamuno, 2023: 49)

Lo que le debe importar al filósofo, según Unamuno, «es el hombre» (51). Y, precisamente, en una de las ideas en las que reincide nuestro autor en «Mecanópolis», ahora en boca de su correspondiente protagonista, es en la preocupante ausencia de humanos en el seno de la ciudad. La pregunta que de forma más insistente rebota entre las paredes de Mecanópolis radica en el «¿quién?» o «¿para quién?». Una vez dentro de la ciudad, el protagonista se percata de que «no se veía ser vivo alguno. Ni hombres ni animales. Ni un perro cruzaba la calle; ni una golondrina el cielo» (101). Más tarde, una vez hemos llegado al Museo Paleontológico, el protagonista plantea de forma evidente el interrogativo —«¿quiénes?» (102)— al encontrarse solo en las inmediaciones del centro. De igual manera,

reacciona con desconfianza y terror al percatarse otra vez de «que era [él] el único espectador» (102) en un cine. Todo esto para llegar a una de las conclusiones que plantea la tesis del relato, ya presentada con anterioridad en este artículo, de encontrarse en un espacio deshumanizado (103), exclusivamente mecánico, producto aparentemente irremediable de la lógica progresista del cientificismo decimonónico.

Si seguimos la tesis de Unamuno y las más que aparentes implicaciones que su relato plantea, el racionalismo construye un sendero abocado al abismo de lo no-humano, cuestión que no encuentra otra cura sino en su completo opuesto: lo irracional. En el encuentro con los beduinos acaecido en los últimos compases del relato, se hace hincapié en una afectividad alejada de toda pretensión racional¹² y directamente arraigada en la irracionalidad de las emociones y la construcción de lazos interpersonales no limitados por las diferencias lingüísticas y permitidos por la ensambladura espiritual:

Eché a andar, llegué a la tienda de unos beduinos, y al encontrarme con uno de ellos, le abracé llorando. ¡Y qué bien nos entendimos aun sin entendernos! Me dieron de comer, me agasajaron, y a la noche salí con ellos, y tendidos en el suelo, mirando al cielo estrellado, oramos juntos. (Unamuno, 2021: 103)

Lo racional contrasta con lo humano y, en esencia, con lo vital. Desde el momento en el que en Mecanópolis no hay ni un solo ser vivo más allá del protagonista, deviene un espacio muerto, literalmente sin vida, solo mantenido

¹² «El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia se más el sentimiento que no la razón. Más veces he visto razonar a un gato que no reír o llorar. Acaso llore o ría por dentro, pero por dentro acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado» (Unamuno, 2023: 51).

por las misteriosas fuerzas invisibles de las que tan poco llega a conocer el propio personaje y, con él, el lector. En este sentido, lo irracional no solo debe entenderse como un bálsamo contra el exceso de racionalidad, sino también como un principio salvador que protege al humano en su absurdidad, pero también en su vitalidad: «Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo lo vital es antirracional, no ya solo irracional, y todo lo racional, antivital. Y esta es la base del sentimiento trágico de la vida» (Unamuno, 2023: 78).

Unamuno escoge la práctica religiosa y espiritual como representación de la irracionalidad. Su propia experiencia crítica a finales del siglo XIX fundamenta esta decisión y aúna lo ocurrido dentro del relato con su propia biografía. Frente al apresamiento de las ideas por parte de la razón «en fórmulas fijas y universales» (Marías, 1950: 28), Unamuno busca una relajación conceptual y terminológica que le permita buscar un sentido que vaya más allá de lo descubierto asépticamente por los métodos científicos. La pugna de Unamuno contra el ideal racionalista no cuenta con un caballo del todo ganador en tanto que su religiosidad no plantea argumentos que busquen solucionar el misterio detrás de las cosas, pero sí que configuran un marco ideal para la obtención de una voluntad que prácticamente se motiva a sí misma. Una voluntad, en fin, que busca esa llegada al sentido desde lo más estrictamente trascendental (Cerezo Galán, 2023: 14).

4. Conclusiones

El relato «Mecanópolis» acaba por transgredir los corsés del mundo ficcional que

manifiesta. Es la materialización en historia de ficción de un sentimiento y, sobre todo, de un camino de personalísima trascendencia para Miguel de Unamuno. El periplo del anónimo protagonista refleja de forma fiel el proceso dialéctico de un pensador que comenzó su vida intelectual aferrado al ideal positivista, sufrió un crítico desencanto para con su doctrina y terminó abrazando la fe. Ambos puntos plantean dos paréntesis antitéticos, resultando uno el directo opuesto del otro. Un camino, a todas luces, tortuoso que el bilbaíno no duda en representar en «Mecanópolis» a través de un universo dominado por lo mecánico, conclusión lógica de los esfuerzos científicos que el positivismo animaba con fervor.

Apunta Cerezo Galán que «[n]o se insistirá lo suficiente en que para Unamuno, al modo romántico, el centro de la gravedad de la existencia está en el corazón» (2023: 19). Tanto desde un punto de vista espiritual como existencial, emocional o estrictamente biológico, el corazón supone el centro de la experiencia humana. Según «Mecanópolis», lo que queda una vez se obvia la materia del corazón, son fantasmagorías en forma de aparentes entes mecanizados que ni se ven ni se dejan ver más que en escuetas noticias en un periódico. Es, por tanto, una completa falta de cuerpo, es decir, una abstracción, cuestión que se opone por definición a ese «hombre de carne y hueso», eminentemente y trágicamente físico, tratado por Unamuno en su *Del sentimiento trágico de la vida*.

El relato plantea un miedo al progreso y una preocupación por el porvenir del ser humano a la luz de avances que rompen con los cánones establecidos e instauran nuevos objetos de culto. Ante el espectáculo mecánico aplicado al mundo de las artes y del entretenimiento, Unamuno en vida y el protagonista en la ficción abogan por dejarse llevar por la irracionalidad

de la fe, sacrificando así una búsqueda de la verdad automotivada y gratuita. Con esto, y ante la envergadura del absurdo que el protagonista experimenta en la historia, Unamuno hace hincapié en el valor de lo irracional para abrazar una verdadera vitalidad que transgreda la falta de sentido en el mundo circundante.

Bibliografía

- ALBERICH, José (1959). «Sobre el positivismo de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 9: 61-75.
- AULESTIA, Gorka (2018). «Trayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936)», *Euskera*, 2.1: 463-509.
- BACON, Francis (1626, 2006). *Nueva Atlántida*. Madrid: Akal.
- BRAVO LIRA, Bernardino (2009). «Construcción y deconstrucción. El sino del racionalismo moderno de la ilustración a la postmodernidad», *Revista de Historia del Derecho*, 37: 67-133.
- CAMPANELLA, Tommaso (1602, 2006). *La Ciudad del Sol*. Madrid: Akal.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2023). «Introducción», Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Austral, 9-46.
- GULLÓN, Ricardo (1987). «Teoría y práctica de la novela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441: 323-333.
- MARIAS, Julián (1950). *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MONTES ESPEJO, Anna (2020). *La narrativa breve de Miguel de Unamuno: Cuentística y Pensamiento*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MORO, Tomás (1516, 2020). *Utopía*. Barcelona: Ariel.
- TASENDE, Mercedes (2024). «Del sueño del progreso a la pesadilla del futuro: una aproximación a “Mecanópolis” (1913) y “Las peregrinaciones de Turismundo” (1921), de Miguel de Unamuno», *Bulletin of Spanish Studies*, 101.8: 1175-1200.
- TEPEDINO, Nelson (2014). «Arquitectura y utopía», *Argos*, 31.60-61: 121-127.
- UNAMUNO, Miguel de (1917). «Intelectualidad y espiritualidad», Miguel de Unamuno, *Ensayos. Tomo IV*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 193-218.
- UNAMUNO, Miguel de (1913, 2023). *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Austral.
- UNAMUNO, Miguel de (1913, 2021). «Mecanópolis», Juan Herrero-Senés (ed.), *Mundos al descubierto: antología de la ciencia ficción de la Edad de Plata (1898-1936)*. Sevilla: Espuela de Plata, 99-103.
- VILLAR EZCURRA, Alicia (2015). «Miguel de Unamuno: una ciencia y una religión para la vida», *Pensamiento*, 71.269: 1499-1508.
- VILLAR EZCURRA, Alicia (2013). «La crítica de Unamuno al científicismo». *Pensamiento*, 69.261: 1035-1048.
- VILLAR EZCURRA, Alicia & Mario RAMOS VERA (2019). «“Mecanópolis”: una distopía de Miguel de Unamuno», *Pensamiento*, 75.283: 321-343.



© Roger Gonzàlez Mercader

¿Miracleworld? (la ucronía distópica del superhéroe): una aproximación al género superheroico desde la ficción especulativa y sus implicaciones sociopolíticas a través de las obras de Alan Moore y Mark Millar

ROGER GONZÀLEZ MERCADER
Universitat Tecnocampus de Mataró (UPF)

Resumen: El objetivo de este análisis es acercarnos a la figura del superhéroe desde la perspectiva de la ficción especulativa, en concreto desde una mirada distópica, utópica y ucronica que aporta a la figura del superhéroe una dimensión reflexiva y compleja sobre nuestro entorno sociopolítico, yendo más allá

de la aventura cargada de épica y testosterona típica del género. Después de una breve introducción a aproximaciones previas a Marvel y DC, nos acercaremos a dos autores clave en este enfoque, los guionistas británicos Alan Moore y Mark Millar, realizando un breve análisis de tres obras clave de cada uno de ellos:

Miracleman, *V for Vendetta* y *Watchmen* (de Moore) y *Superman: Red Son*, *The Authority* y *Jupiter's Legacy* (de Millar). Al ser de diferentes generaciones, el análisis de la obra de Moore y Millar nos permite también observar un cierto recorrido cronológico y multi-influencial del género superheroico entendido desde una perspectiva social, profunda y crítica.

Palabras clave: Alan Moore, Mark Millar, superhéroes, ucrónia, distopía, utopía.

Abstract: The aim of this analysis is to approach the figure of the superhero from a speculative fiction perspective, specifically from a dystopian, utopian and uchronian perspective that gives the figure of the superhero a reflective and complex dimension in relation to our socio-political environment, going beyond the adventure full of epic and testosterone typical of the genre. After a brief introduction, I approach two key authors, British writers Alan Moore and Mark Millar, offering a brief analysis of three key works by each of them: *Miracleman*, *V for Vendetta* and *Watchmen* (by Moore) and *Superman: Red Son*, *The Authority* and *Jupiter's Legacy* (by Millar). Being from different generations, the analysis of Moore's and Millar's work also allows us to observe the chronological and multi-influential journey of the superhero genre understood from a social, deep and critical perspective.

Keywords: Alan Moore, Mark Millar, superheroes, uchronia, dystopia, utopia.

Introducción: el género superheroico y su vinculación con la distopía y la ucrónia

Nacido en los albores de la Segunda Guerra Mundial, y heredando todo un universo de los aventureros del *pulp* y de las tiras cómicas (desde *Tarzan*, *Buck Rogers* o *Doc Savage*, hasta *Popeye*), el género de superhéroes ha ido desarrollando unos tópicos y estereotipos propios, tanto temáticos (poderes y responsabilidad, justicia, dilemas con el *alter ego*, etc.) como iconográficos (vestuarios chillones, aspectos físicos ideales, etc.). No obstante, al pensar en superhéroes a menudo se olvida su vertiente vinculada al entorno sociopolítico. La portada del primer cómic de *Captain America* expresa la cuestión de una forma radical, mostrando cómo el superhéroe/bandera golpea sin contemplaciones al propio Adolf Hitler¹. Y es que el género superheroico nace básicamente de una opción ucrónica en la que se incluyen personajes superpoderosos en nuestro presente, ya sea de forma estricta o simbólica², y se acerca a menudo al género distópico al mostrar presentes ucrónicos imperfectos a los que se enfrenta el protagonista superheroico: «la ucrónia es, por lo tanto, lo que hubiera pasado si... y supone la posibilidad de un cambio radical de la historia por la más ligera desviación de su curso conocido en un momento determinado» (Ferrater, *apud* Santos, 2019: 388, puntos suspensivos originales³).

¹ Como comenta Guiral: «Casualidad o no, algunos de los más destacados creadores de estos justicieros eran de origen judío y, por supuesto, prácticamente todos ellos (los personajes) lucharon contra los nazis entre 1940 y 1945 [...] añadiremos que el declive de los superhéroes de *comic book* coincidirá con el final de la Segunda Guerra Mundial» (2008: 51).

² Por poner de ejemplo las dos editoriales más importantes del género: Marvel y DC. La editorial Marvel sigue el presentismo ucrónico de forma estricta y sus personajes viven en ciudades reales. La DC, por su parte, apuesta por un concepto de presente/paralelo, muy similar al nuestro, pero no exacto, en ciudades como Metrópolis (ciudad escenario de *Superman*) o Gotham City (de *Batman*). El resto de las editoriales han tendido a adoptar mayoritariamente opciones similares, situando a los superhéroes en «presentes» reconocibles para el lector.

³ Los puntos suspensivos hacen referencia al anglicismo usado para definir alternativas: *What if...?*

En el caso superheroico la ligera desviación, o el punto de divergencia que varía la historia (también llamado punto Jonbar⁴) se basa en la aparición de personas con poderes y de justicieros enmascarados en nuestras sociedades. Esta ucronía permite, así pues, que el género de superhéroes tenga el potencial de trascender el mero entretenimiento para acercarse a una ficción especulativa rica en matices críticos, sociales y políticos, una profundidad a la que el género se ha acercado a menudo y en el que han destacado autores de distintas generaciones como Alan Moore o Mark Millar.

Un apunte sobre la *british invasion* y su contexto sociocultural

En la década de 1980 se produce en el cómic, y en especial en el género del superhéroe, un cambio radical en el que los guionistas británicos desempeñan un papel fundamental. De hecho, la edad moderna del cómic (también llamada *Modern Age* o *Dark Age*), caracterizada por héroes más oscuros y una mayor densidad narrativa e hipertextual, fecha su inicio en 1985 por la aparición en los Estados Unidos de dos títulos básicos: *The Dark Knight Returns* del americano Frank Miller y *Watchmen* del inglés Alan Moore, este último un autor que, según el experto en su obra J.J. Vargas: «rompió los sólidos límites de la Silver Age [...] e inauguró la Edad moderna del cómic a causa de su

necesidad insaciable, compulsiva de expansión (2010: 10)⁵.

La influencia británica, pues, es básica para entender el renacer de un género que, excepto en algunas aportaciones menores pero destacadas (como el *Green Lantern-Green Arrow* de Dennis O'Neill de los años setenta⁶) vivía una fuerte crisis creativa y un estancamiento. Así lo han expresado en diversas entrevistas algunos de sus protagonistas, como el guionista inglés Jaime Delano: «Buena parte de los que trabajaban en el cómic norteamericano de entonces eran aficionados [...] de los que habían crecido leyendo superhéroes. Parecía que el ciclo estaba estancado, que reproducían versiones de las historias que habían leído» (Vaquer, 2001: 65) o el también novelista y guionista inglés Neil Gaiman: «En el mercado norteamericano [...] estaban trabajando dos generaciones de guionistas que aprendieron a escribir leyendo exclusivamente cómics. Esto implica que a principios de los 90 prácticamente solo podías encontrar malas copias, de malas copias, de malas copias» (Vaquer, 1997: 57)

El cómic británico *2000AD* fue clave para el inicio de esta revolución. Se trata de una revista nacida en 1977 que aglutinó a nuevos y jóvenes guionistas y dibujantes, entre ellos un destacado Alan Moore, junto a otros como Jaime Delano, conocido por *Animal Man*, o Grant Morrison, por *Doom Patrol*. Como herederos del cómic *underground* y en un entorno político hostil, dieron pie a historias rompedoras y subversivas que

⁴ Término proveniente de la novela *The Legion of Time*, de Jack Williamson (publicada en formato serializado en 1938 en la revista *Austonding Science Fiction*) en la que el protagonista, John Barr, cambia el curso de la historia mediante sus decisiones.

⁵ De hecho la relación entre Miller y Moore ya apunta a cierta autoconciencia colaborativa de ambos autores de estar rompiendo moldes: por un lado Miller comentó sobre el género de superhéroes que «Alan Moore lo asesinó con *Watchmen*, yo me limite a hacerle la autopsia» (Vargas, 2010: 9), por otro lado Moore escribió en el prólogo al *Batman Dark Knight Returns* de Miller frases como: «El mundo en el que vivimos ha cambiado y sigue cambiando [...] pedimos nuevas ideas, nuevos temas, nuevas situaciones dramáticas. Pedimos nuevos héroes» (1986: 2)

⁶ Un cómic especialmente subversivo que trató temas candentes socialmente como las drogas o el racismo, así como una abierta crítica al concepto de héroe justiciero.

acabarían influyendo en el género superheroico. No es casual que, precisamente, tanto los conservadores Margaret Thatcher como Ronald Reagan (que llegan al poder respectivamente los años 1979 y 1981) aparezcan en los cómics de Moore (Thatcher en *Miracleman*) o de Miller (Reagan en *Batman: The Dark Knight Returns*), pues «[t]ras el fracaso de los proyectos de contracultura radical de los años 1960 y 1970 y el triunfo del thatcherismo-reaganismo, los cómics se convirtieron en un sitio donde los lectores podían volver a conectarse con textos que apelaban directamente a su experiencia de la vida política cotidiana» (Little, 2010: 150)⁷.

Esta invasión de nueva frescura conceptual británica fue, de hecho, aprovechada por Marvel de forma directa con la creación de una división editorial llamada Marvel UK, creada en 1972, como filial de Marvel Comics en Gran Bretaña y en la que participó activamente Alan Moore con *Captain Britain* en 1982. De hecho, el director editorial de Marvel UK, Dez Skinn, acabaría creando otra revista clave del *British-boom* del cómic, *Warrior*, nacida en los años 80 y que publicó, entre otras, *V for Vendetta* (1982-1988) o *Marvelman*⁸, dos títulos que acabarían siendo adquiridos respectivamente por DC y Eclipse Comics, dos editoriales estadounidenses.

Mas allá de todos los movimientos editoriales, y volviendo a los comentarios de autores como Delano y Gaiman, parece evidente que el enfoque británico fue clave para replantear el género superheroico bajo una nueva mirada, menos idealizada, crítica y

cargada de un imaginario cultural (mitológico, político, autorreflexivo) muy propio del universo británico:

Estos autores británicos tratan a los superhéroes estadounidenses con poco respeto. Los ven desde una perspectiva externa. Aunque Estados Unidos y Gran Bretaña comparten un idioma común, sus culturas son muy diferentes [...] Debido a estas diferencias culturales, los autores británicos tienen una perspectiva más distante de los superhéroes que sus homólogos estadounidenses» (Kukkonen & Müller-Wood, 2010: 154)⁹.

De entre toda la nueva ola británica de guionistas de cómics, será Alan Moore el máximo representante de esta deconstrucción del superhéroe, al que se aproximará sin tapujos, a modo de acoso y derribo. Convirtiéndose en uno de los guionistas clave para entender al superhéroe como personaje con capacidad crítica ante el presente del lector.

Alan Moore: *Miracleman*, *V for Vendetta* y *Watchmen*

Nacido en Northampton (Reino Unido) en 1953, Alan Moore encabezará la llamada «invasión británica» de guionistas ingleses que influyeron en el mundo del cómic entorno los años 80, con nombres como Jaime Delano,

⁷ «In the aftermath of the failure of the radical counterculture projects of the 1960s and 1970s and the triumph of Thatcher-Reaganism, comic books became a site where readers could re-engage text that appealed directly to their experience of the political everyday life».

⁸ *Marvelman* era el título original del *Miracleman* de Alan Moore, pero al ser adquirido por Eclipse Comics, y para evitar problemas con la editorial Marvel, se procedió a cambiar el nombre.

⁹ «These British authors meet the US superheroes with little respect. They see them from an outside perspective. Even though the United States and Britain share a common language, the cultures of the two countries are vastly different (...) Due to these cultural difference, British authors have more distanced perspective on superheroes than their US counterparts».

Grant Morrison, Peter Milligan o Neil Gaiman. Moore es un guionista clave para entender la madurez del medio, tanto a nivel temático como formal, explorando al máximo los recursos y las potencialidades del cómic. Una de sus temáticas recurrentes ha sido el género superheroico, llevando al límite los temas y personajes propios del género, replanteado constantemente el estereotipo y su entorno. De hecho, es el autor que vincula de forma más profunda el superhéroe con la utopía, la distopía, y la ucronía, ésta última evidente en el género, pero no por ello demasiado explícitada y explorada hasta su llegada.

Publicado en el año 1982, y aunque menos popular que *Watchmen* (1986), *Miracleman* supone la primera gran deconstrucción del género superheroico. En este cómic, Moore planteará una de sus máximas temáticas: las consecuencias políticas y sociales de la existencia de seres con poderes. Moore, así pues, rompe la convención tácita en el género de presentar el superhéroe como poco más que un «superpolicía» al servicio del orden, que, como apunta Saturnino «[n]o luchan por cambiar las reglas de este mundo, que son las que generan injusticia real. Por lo tanto, son un elemento sustancial de un sistema social injusto» (2009: 27). Los números finales de *Miracleman* son una pura utopía de reconstrucción a manos de un grupo de superhumanos, que con sus poderes y su tecnología alienígena cambian por completo el orden social, político y económico de la humanidad, presentando un mundo hiperconectado, ecológico y reforestado, sin armas ni cárceles, sin dinero y con la riqueza mejor repartida, e incluso con la posibilidad de

que todo ser humano posea un cuerpo perfecto y superpoderoso.

En esta nueva sociedad posthumana (pues cada vez hay más humanos perfeccionados con poderes) *Miracleman* y sus compañeros son venerados como dioses del Olimpo, una comparación explícita de Moore a los orígenes mitológicos del superhéroe. Es especialmente potente, tanto por su realismo vinculado al presente del autor como por la lectura política, la conversación entre *Miracleman* y la primera ministra británica Margaret Thatcher, en la que él insiste que deberá reestructurarse la economía mundial. Thatcher le contesta que no se puede permitir este tipo de interferencia en el mercado. El primer plano, amenazante, de *Miracleman*, acompaña a un seco «¿permitir?» seguido de una profunda mirada de miedo de la Dama de Hierro (Moore, 1982: 97), una conversación que hace evidente la imposible resistencia humana ante un ser superpoderoso que ha decidido actuar por su cuenta de forma absoluta, de una forma eminentemente nietzscheana¹⁰. De hecho, Moore hace referencias explícitas a Nietzsche en el cómic, proponiendo un perverso juego de espejos donde unos militares nazis veneran al mismo *Miracleman* por considerarlo el *ütermensch* definitivo.

A pesar de la brillante utopía presentada, Moore, que tenía detrás toda una tradición postutópica, no cae en un mensaje simplista y optimista, y siembra la duda que toda utopía genera: ¿es el comportamiento de *Miracleman* aceptable? ¿Dónde está el límite de lo utópico y lo distópico? ¿Cuál es la fina línea entre el bien común y el fascismo? Estas dudas se hacen evidentes en un potente plano final donde *Miracleman* piensa en el nuevo mundo

¹⁰ Aunque hay que mencionar que inmediatamente después *Miracleman* es increpado por su compañera *Miraclewoman*: «Eso ha sido infantil y peligroso. No había necesidad de humillarla. Se supone que estamos por encima de eso» («That was childish and spiteful. there was no need to humiliate her. We're supposed to be above that») (Moore, 2022: 97).

que ha creado, y en como su primera pareja (Liz) rechazó la oportunidad de ser también superhumana: «A veces pienso en Liz. A veces me pregunto por qué rechazó mi propuesta; me pregunto por qué alguien no desearía ser perfecto en un mundo perfecto. A veces me pregunto por qué eso me preocupa y, a veces... ¡a veces me lo pregunto sin más!» (Moore, 2022: 124). Cómo poniendo imágenes al desencanto utópico propuesto por Magris¹¹, Moore dibuja una utopía superheroica sin dejar de lado la posibilidad de haber creado realmente una terrible distopía, pues la utopía más que un fin debería ser un camino, una idea en movimiento a la que *Miracleman* ha puesto definitivamente freno y ha dado (¿terrible?) forma.

Si en *Miracleman* tenemos a seres superpoderosos cambiando radicalmente un entorno vinculado al presente del autor¹², Moore inserta en *V for Vendetta* el superhéroe en un entorno distópico, protagonizado por un personaje más vinculado a la figura del vigilante enmascarado con recursos (tipo Batman) que al ser superpoderoso (estilo Superman). De hecho, V, el protagonista, se oculta en toda la obra bajo la máscara de Guy Fawkes, personaje real que, en 1605, intentó hacer explotar el Parlamento Británico, una decisión que es ya toda una declaración de intenciones revolucionarias y antisistema del propio Moore.

Bajo el dibujo austero y monocromo de David Lloyd, Moore presenta una Inglaterra

distópica al más puro estilo de la novela *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell: la sociedad está regida por un partido fascista llamado Norsefire (Fuego Nórdico), de cariz supremacista, militarizado y ultraconservador bajo el control absoluto de un Great Leader (Gran Líder) que vigila la población a través de The Ear (La Oreja, escuchas), The Eye (El Ojo, cámaras), The Nose (La Nariz, investigadores), The Fingers (Los Dedos, policía) y The Voice of Fate (La Voz del Destino, la radio que difunde las consignas del régimen), y que además mantiene a la población en un constante estado de excepción y guerra permanente, sistemas de control todos ellos muy similares a los propuestos por George Orwell¹³. Ante este entorno opresor el personaje de V, nacido de las mismas perversiones del sistema, clamará venganza (cual monstruo de Frankenstein) contra todos aquellos que estuvieron involucrados en su creación (un experimento genético que buscaba un superhombre) siendo en última instancia el máximo responsable de su creación el Gran Líder. A pesar de ello, V no se limitará a la simple acción egoísta de la venganza, sino que buscará, a través de atentados terroristas, derrotar y transformar al propio sistema para beneficio del bien común. Una pauta dramática muy utilizada en el género distópico, dónde ya sea en solitario o a través de un grupo de disidentes, los protagonistas se enfrentan al statu quo imperante, como sucede

¹¹ Nos referimos al artículo «Utopía y desencanto» (1966), donde Claude Magris reflexiona sobre la posibilidad de un pensamiento utópico a finales de siglo xx, llegando a la conclusión que la utopía es necesaria, pero bajo el realismo crítico de un desencanto «El final y el principio del milenio necesitan utopía unida al desencanto [...] Utopía significa no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser [...] Desencanto significa saber que la parusía no tendrá lugar [...] El desencanto, que corrige a la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza» (Magris, 2001: 64).

¹² Los años 80, recordemos, el auge de la economía liberal en occidente, con presidentes de tendencia conservadora como Margaret Thatcher (Reino Unido), Ronald Reagan (Estados Unidos) o Helmut Kohl (Alemania).

¹³ El sistema político en *Nineteen Eighty-Four* se organiza por ministerios: Ministry of Love (Ministerio de la Paz, encargado de la Guerra), Ministry of Abundance (Ministerio de la Abundancia, que reparte alimentos), Ministry of Love (Ministerio del Amor, encargado de la represión y el control) y Ministry of Truth (Ministerio de la Verdad, comunicación, propaganda y cultura).

en *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, *The Children of Men* de P.D. James o *Logan's Run* de William F. Nolan y George Clayton Johnson, entre otras obras¹⁴.

En *V for Vendetta* no existe tal grupo en un inicio, ya que solo V, con sus capacidades y conocimientos¹⁵, se enfrenta al sistema ayudado por la joven Evey. No obstante, más allá de un solitario vengador que impone un sistema, Moore propone un superhéroe que, a través de sus acciones, conciencia a la población, buscando su participación activa en el cambio. Una acción que en su versión cinematográfica (dirigida por Lily y Lana Wachowski en 2005) ofrece la potente imagen de la población de Londres en las calles ataviada con el vestido y la máscara de Guy Fawkes, una imagen que se ha convertido, en el mundo real, en símbolo antisistémico a partir del uso que le ha dado el grupo activista Anonymous en diversas acciones y manifestaciones en pro de derechos y libertades. Así pues, Moore, más allá de buscar las acciones del héroe individual, propone una acción heroica que perdure como símbolo, buscando el sacrificio y la resurrección mesiánica (ante la muerte de V, Evey será su substituta bajo el mismo disfraz) que permitirá mantener vivo su discurso y su memoria, siguiendo así las pautas campbellianas del héroe y evitando que «el héroe de ayer se convierta en el tirano de mañana a menos que se crucifique a sí mismo hoy» (Campbell, 2005: 314) para dejar que los propios ciudadanos, bajo su inspiración anárquica, funden una nueva sociedad.

La secuencia de créditos del filme *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) ejemplifica, de forma especialmente sintética, el carácter

eminentemente ucrónico de la obra que Moore, junto a Dave Gibbons, publica en 1986. En las potentes (y trágicas) imágenes ralentizadas podemos ver a diversos enmascarados participando en momentos claves de la historia y la cultura humana, momentos que han sido totalmente transformados bajo la intervención de los superhéroes. Detalles como el avión que arrojó la primera bomba atómica sobre Japón, que luce el nombre y el dibujo de la heroína Sally Jupiter (en lugar de Enola Gay), o la famosa foto del beso del marinero y la joven de Alfred Eisenstaedt, donde el marinero es sustituido por la superheroína lesbiana Silhouette, o el famoso cuadro pop de Andy Warhol que ahora tiene caras multicolores del héroe Nite Owl y no de Marilyn Monroe. También en política vemos al Dr. Manhattan dando la mano a John F. Kennedy, y acto seguido el asesinato de este perpetrado por el The Comedian. En *Watchmen*, Moore vuelve a la idea de cómo la presencia superhumana puede alterar la sociedad en las que está presente.

Más allá del presente de *Miracleman* o de un posible futuro en *V for Vendetta*, Moore nos propone un juego más complejo, el de la ucrónia, que se vincula con el pasado, en este caso el de la América de Nixon de los años sesenta y setenta, alterada por la presencia de los superhéroes. Es sobre todo el poderoso Dr. Manhattan quien más altera esta realidad, creando avances científicos a nivel global (teledirigibles, coches eléctricos, energías limpias etc.), siendo en especial manipulado por la administración Nixon y transformando así el pasado. En este cómic, los Estados Unidos vencen en Vietnam gracias al Dr. Manhattan,

¹⁴ Para más información véase la tesis doctoral *Neo-distopía, una aproximación histórica y genérica a la distopía audiovisual del siglo XX* (González, 2020).

¹⁵ Aquí hay que destacar que, aunque no es un ser con increíbles superpoderes, sí que parece tener una fuerza y agilidad superiores a la media humana (fruto de los experimentos mencionados), amén de una cultura literaria, artística y audiovisual destacada, citando a menudo a William Shakespeare y rodeado de arte, música y cine prohibido por el régimen.

que ejerce de supersoldado contra el Vietcong, y Nixon sale reelegido y, en consecuencia, la Guerra Fría se vuelve más larga e intensa. El Dr. Manhattan acaba convertido en una superarma en manos del gobierno —«El superhéroe existe y es americano» anuncia con jolgorio el gobierno de Richard Nixon (1987, Vol. 2: 11)—, pero este mismo poder entra en crisis cuando el superhéroe desaparece, hundido en una crisis existencial vinculada al poder y la ética de sus acciones, un tipo de ideas que formarán parte sustancial del universo del superhéroe y que Moore (1987) expresa en el cómic: «El nombre (Dr. Manhattan) ha surgido como estandarte de los enemigos de América. Me están convirtiendo en algo llamativo y letal... se me escapa todo de las manos...» (14, puntos suspensivos originales).

La desaparición del Dr. Manhattan surte un efecto similar a la desaparición de todos los silos nucleares de los Estados Unidos, generando una definitiva escalada en el conflicto entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Moore aprovecha este entorno de crisis social y de guerra inminente para profundizar sobre la psicología del superhéroe desde diversos ángulos —crisis existencial y depresión (el mencionado Dr. Manhattan, Dan Dreiberg conocido como Nite Owl), sociopatías y psicopatías (Rorschach, The Comedian) o megalomanía (Veidt conocido como Ozymandias)— y buscando los límites y las líneas rojas entre el héroe y el villano. De hecho, una acción genocida del antiguo Watchmen Veidt acaba con el riesgo de un enfrentamiento nuclear entre las dos superpotencias¹⁶, preguntándose

Moore si el fin justifica los medios y dejando claro que la figura del superhéroe no solo está al límite de la ética y la moral, sino que altera radicalmente el entorno social donde habita.

Mark Millar: capitalismo, comunismo y postutopia

Una de las tendencias narrativas que se ha ido acentuando a lo largo del siglo XXI (y que, como hemos visto, inició Moore con sus *Watchmen*) es el relato meta-ficcional, la autorreflexión sobre el género superheroico, un posicionamiento en el que destaca el autor Mark Millar, un guionista nacido en la localidad escocesa de Coatbridge en 1969. En su prólogo a *Películas clave del cine de superhéroes*, Jordi Costa habla de Millar como el autor revelación que más directamente contrasta la mitología heroica con la realidad; el propio Millar «se pregunta sobre la moralidad del lector de historietas de superhéroes, la desafía y esboza una psicopatología en clave irónica del consumidor de esas fantasías de poder a todo color» (2011: 13). Millar, ya en la década de los años 2000, coge el relevo de Moore¹⁷, representando a una segunda generación de autores británicos, junto a otros autores como Garth Ennis, autor de *The Boys*, o Peter Milligan, creador de *X-Statix*, que se enfrentan al género superheroico de una forma contundente y radical: hecha la autopsia del superhéroe por parte de Moore, Millar jugará con el cadáver.

¹⁶ Veidt simula un ataque extraterrestre fallido con miles de muertos que finalmente unirá a los Estados Unidos y la URSS ante el nuevo enemigo. Hay que destacar que en el filme se sustituye el ataque alienígena por un falso ataque del Dr. Manhattan, acentuando así que el miedo a un ataque superheroico es, en el siglo XXI, narrativamente más potente que un ataque de otras galaxias.

¹⁷ De hecho, parece que Millar conoció a Alan Moore en una convención de fans de los comics a los trece años. En múltiples entrevistas Millar reconoce la admiración e influencia de Moore.

Parece, de nuevo, que las miradas más contundentes y a la vez reflexivas al universo del superhéroe son británicas, en este caso escocesas, aunque aquí el factor geopolítico vinculado a la relación entre Escocia e Inglaterra no es especialmente relevante, ya que Millar parece ser un independentista moderado¹⁸. Esta moderación política, no obstante, no se refleja en la ficción, ya que Millar ha sido un guionista revolucionario en el género incluso en editoriales como Marvel, proponiendo historias maduras y controvertidas que han sentado las bases del universo cinematográfico de la editorial. Son obras suyas *The Ultimates* y *Civil War*, esta última con una propuesta social interesante ya que enfrenta a diversos superhéroes a partir de la creación por parte del gobierno de los Estados Unidos de una ley de registro superhumano (respondiendo a la famosa pregunta ya formulada por Moore en *Watchmen*: ¿quién vigila a los vigilantes?) y llevando al terreno de los superhéroes la típica dicotomía del género distópico entre felicidad bajo control y libertad bajo la responsabilidad y riesgo del libre albedrio)¹⁹. Más allá de *Civil War*, Millar ha utilizado a los superhéroes para cuestionar sistemas como el comunismo dictatorial o el capitalismo neoliberal, a partir de una mirada violenta, reflexiva y a menudo cargada de humor negro, que le ha servido para conectar tanto con las nuevas generaciones de lectores de superhéroes como con las generaciones de lectores maduras posteriores a Moore. Analicemos a continuación algunas

de sus propuestas más sugerentes desde una perspectiva sociopolítica.

«¿Por qué los superhéroes no van detrás de los auténticos hijos de puta?» (Millar, 2011: 303). Así de contundente comienza la etapa de Mark Millar (2000-2002) en *The Authority*²⁰, una de las últimas revisiones al mito del superhéroe que incide directamente (y de forma muy radical) en la intervención histórica, social y política de estos personajes con poderes. Tal y como hiciera Moore en *Miracleman*, Millar presenta un grupo de superhéroes que decidirá seguir su propio criterio de intervenciones directas hacia otros gobiernos sin dar cuenta a nadie. Lo deja claro el líder del grupo (Hawksmoor) en una conversación con Bill Clinton (que remite a la mencionada conversación con Thatcher de *Miracleman*) después de que el entonces Presidente de los Estados Unidos reclame las acciones de los superhéroes diciendo que «[t]he Authority es un grupo multicultural sin vinculación especial con ninguna nación en concreto», antes de añadir, haciendo gala de esa conciencia metaficcional tan propia de Millar, que «no somos un supergrupo de cómic inmerso en peleas sin sentido con supercriminales absurdos mes tras mes para preservar el orden establecido» (Millar, 2011: 318). Se trata de una reflexión sobre la figura superheroica que es, también y sobre todo, la reflexión sobre un género, pues «[a] partir de *Watchmen*, el tema de los grandes cómics de superhéroes ya no es

¹⁸ En un tuit del 10 de agosto de 2020 expresó: «No soy tribalista. Tengo muchos buenos amigos en ambos bandos. Personas a las que respeto. Lo único que me importa es si el país en general estará mejor con la división del Reino Unido, pero temo que los más pobres serán los más afectados si esto sucede, y eso es lo que más me asusta» («I'm not a tribalist. I have many good friends on both sides of the argument. People I respect. All I care about is if the country overall will be better off by partitioning the UK, but I fear the poorest will be hardest hit if this happens & that's what scares me the most»).

¹⁹ Para conocer mejor las pautas y tópicos dramáticos del género distópico remito de nuevo a la tesis doctoral de González (2020): *Neo-distopía, una aproximación histórica y genérica a la distopía audiovisual del siglo xx*.

²⁰ Comic creado por Warren Ellis y Bryan Hitch en 1999.

la figura del superhéroe, sino el propio género» (Carrión, 2011: 125).

Es curioso constatar que la etapa de Millar en *The Authority* es posterior a la de otro guionista británico, Warren Ellis, que había explotado a este grupo de superhéroes desde una perspectiva de épica extrema, la del «superpolicía», enfrentándose a amenazas externas cada vez más descomunales y apocalípticas. Después de Ellis, Millar parece preguntarse: con la amenaza externa agotada, ¿cuál es el papel del superhéroe en un mundo en crisis donde el verdadero enemigo es el propio ser humano? El grupo de superhumanos llamado *The Authority* deciden, así pues, imponer su suprema vigilancia sobre las acciones humanas y encuentra su gran enemigo en el *status quo* establecido, representado aquí por una versión no oficial del G7, no tanto políticos (que en el cómic quedan retratados como títeres), sino militares y empresarios varios, verdaderos poderes económicos y ejecutivos que dominan el mundo, ocultos y conspiradores, al estilo del Club Bilderberg²¹. Los superhéroes detienen dictaduras, acogen a refugiados y debaten las políticas de intervención de Occidente, en resumen, se hacen enemigos declarados del capitalismo neoliberal para finalmente ocupar la Casa Blanca al grito de «cállate y saluda al jefe». Un gesto radical de triunfo con pocas probabilidades de ser definitivo, tal y como les apunta el presidente de los Estados Unidos, «[y]o no soy el que toma las decisiones importantes ¿sabéis? El Presidente es solo una figura decorativa, simbólica que representa a una gran coalición de intereses» (Millar, 2011: 656). Así pues, los malvados se difuminan, ya que el sistema mismo es el verdadero enemigo, un sistema que se basa en lo que siempre ha

buscado el malvado clásico de los cómics: lucro y poder. Como apunta Saturnino:

los malos son miembros del complejo industrial-militar que, como dice Žižek²², es lo que más da de sí el progresismo hollywoodiense [...] los malos que levantan menos protestas en el cine son, precisamente, los que tienen más poder en el mundo real [...] estas malvadas multinacionales no son más que la realización de las relaciones capitalistas que nadie se atreve a cuestionar. (2007: 27)

Millar sí las cuestiona a través del superhéroe de una forma directa y crítica, centrándose en la lucha por el poder que enfrenta a unos superhéroes de ética comprometida contra el sistema capitalista corrupto de las altas esferas. A pesar de ellos, y al contrario de Moore en *Miracleman*, el cómic se detiene justo en esa toma de poder; a pesar de algunas acciones altruistas, no se atreve a ir más allá y mostrar esa «utopía superheroica» que sí nos mostró Moore. Millar en *The Authority* propone un grito revolucionario de hartazgo contra el sistema, pero sin entrar a explorar las finas líneas que separan las buenas intenciones de las conductas dictatoriales. Y es que siempre es complicado pensar la creación de una sociedad ideal, o en palabras de Frederic Jameson «Es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo» (2009: 242).

La premisa de Miller en el cómic *Superman: Red Son* (*Superman: hijo rojo*, publicado en 2003) es sencilla y a la vez contundente: ¿y si Superman en vez de aterrizar en Smallville, Arkansas, lo hubiera hecho en la Unión

²¹ Conferencia anual de invitación exclusiva para las personas (empresarios, políticos, académicos etc.) más influyentes del mundo.

²² La referencia a Slavoj Žižek es del libro *In Defense of Lost Causes* (2008).

Soviética? A partir de aquí, Millar presenta una ucronía dónde Superman (todo un símbolo del superhéroe americano), será tutorizado y manipulado por Stalin y hará decantar radicalmente el poder geopolítico mundial hacia los soviéticos. El superhéroe, criado en un gulag comunista, será primordial para extender la propaganda comunista y los ideales del Pacto de Varsovia por todo el mundo. Pero el Superman ruso, como Miracleman, acabará imponiendo su modelo de sociedad, convirtiéndose en un poderoso y terrible Gran Hermano que todo lo controla y que no admite oposición alguna. Para evitar la demagogia simplista, Millar introduce en la historia una manipulación mental oculta (por parte del malvado Brainiac) que pervierte los ideales del superhéroe inclinándolo hacia acciones radicales, como la cirugía mental contra la disidencia, claramente dictatoriales.

Es curioso también observar el contraste que presenta Miller entre Superman y su archienemigo (también en el cómic original) Lex Luthor. De hecho, a medida que Superman adquiere tintes fascistas, Luthor se transforma cada vez más en un altruista ciudadano americano, convirtiéndose finalmente en presidente de unos Estados Unidos libres de la dictadura planetaria de Superman. En el cómic las reflexiones sobre el poder y el control son constantes, apareciendo incluso un Batman soviético, a modo de conciencia del pueblo, que se enfrenta a Superman tildándolo de dictador y subrayando un entorno soviético que recuerda a un *Nineteen Eighty-Four* orwelliano donde el Gran Hermano no es una idea, sino un ser supremo que puede verlo y oírlo casi todo. Más allá del curioso juego sociopolítico que ofrece el cómic y de convertir al ícono de perfecto *boy scout* que es Superman en un superdictador,

quizá lo más relevante de la propuesta de Miller está en que éste Superman comunista es quizás más coherente, en la asunción y aplicación de sus poderes, que la versión original americana que todos conocemos. Así lo comenta el personaje después de ver a unos niños haciendo cola para comer en las calles de Moscú en una conversación con Lana Lazarenko²³ (Miller, 2009: 46):

—Está bien Superman, no es culpa tuya, es así como funciona el sistema, ya lo sabes, no puedes ocuparte de los problemas de todos.

—La verdad es que puedo, Lana, podría ocuparme de los problemas de todos si dirigiera este país, y, para ser sincero, no hay ninguna buena razón para no hacerlo.

Millar aplica en *Superman: Red Son*, una metáfora del comunismo mismo, dónde las intenciones (que no acciones) de libertad originales acabaron pervirtiéndose ya con Lenin, y empeorando bajo la dictadura comunista de Stalin. A pesar de ello es importante remarcar la perspectiva europea de Millar, menos cargada de simplicidad y maniqueísmo que la mirada americana respecto al comunismo, proponiendo un Superman marxista como un ciudadano activo, que no se limitará solo a detener a malvados y, por tanto, perpetrar el statu quo, sino que decidirá usar sus inmensos poderes para cambiarlo todo con buenas intenciones.

Millar, junto al dibujante Frank Quitely, volverá a tratar el tema del superhéroe que transforma el sistema en el cómic *Jupiter's Legacy* (2013), quizás para corregir esa incapacidad de mostrar el alba de un nuevo sistema ocurrida en *The Authority*. En *Jupiter's Legacy*, Millar se

²³ Versión rusa de Lana Lane, primera compañera del Superman original americano.

atreve a llevar a sus últimas consecuencias una intervención absoluta de los superhumanos en la sociedad. Para ello, el guionista enfrenta al superhéroe clásico no intervencionista contra el superhéroe que quiere incidir de forma directa en el sistema, bajo una simbólica lucha fratricida generacional formada por Utopian (Utópico, nombre especialmente apropiado para el superhéroe clásico del estilo de Superman) y su hijo Brandon, un superhéroe que quiere el poder para ejercerlo de forma global. Mientras el libro I nos muestra este enfrentamiento, en el libro II vemos las consecuencias sociopolíticas de un orden mundial bajo la batuta de seres superpoderosos. Al igual que en *Superman: Red Son*, los resultados son cada vez más dictatoriales y opresivos: detención de cualquier tipo de oposición, desaparición de las religiones, intervenciones en la economía que generan pobreza y desigualdad, etc. A pesar de las buenas intenciones, ser un superhéroe no implica saber gobernar una sociedad, y fácilmente las buenas acciones acaban en desastre, una máxima muy arraigada en el mundo de la utopía, tal y como apunta la frase del utopista Robert C. Elliot: «one man's utopia is another man's [...] nightmare» (1970: 87)²⁴. Finalmente, Millar propone una vuelta a las esencias con la figura de Chloe, la hermana de Brandon, que acaba con el mal gobierno de su hermano y propone una intervención superheroica de baja intensidad, al estilo de su padre, como explica ella misma en su discurso final:

Durante los últimos años muchos de nosotros nos hemos estado preguntando cual es el propósito de los superhéroes, y la respuesta a esa pregunta es increíblemente sencilla, estamos aquí para ayudar, para continuar el legado de nuestros padres y para inspirar a la

humanidad dándoles el mejor ejemplo posible. (Millar, 2015: 118).

Estas palabras, que se mueven entre la complejidad ingenua y la indefinición contundente, buscan ser la respuesta a la pregunta del género superheroico en su relación con la sociedad, una pregunta que Millar, Moore y otros se han hecho constantemente. Así, si en *The Authority* Millar carga con fuerza contra el sistema, en *Jupiter's Legacy* (tal como hizo en *Superman: Red Son*) nos muestra la incapacidad del superhumano para la óptima construcción social. Es curioso que sea la hija de un ser llamado Utopian quien proponga una vuelta al estilo superheroico clásico, a asumir que el personaje, a pesar de sus increíbles poderes, no puede ir más allá de ser un superpolícia (con más o menos criterio propio) y deba dejar la organización social y política a los humanos. De crisis en crisis, el personaje de Utopian hace referencias a la crisis del 29 y el fin del *American Dream*. Sus hijos actuarán, desde diferentes ángulos, ante una realidad que, aunque no de forma explícita, respira aún la crisis global económica y social de 2008. Los hijos de Utopian cogen el relevo ante la crisis neoliberal pero se impone finalmente una participación de perfil bajo, y la hija de Utopian no puede (ni quiere) imaginar la Utopía pues, como nos lo ha mostrado a menudo el propio género, cuando el superhéroe interviene de forma radical, fácilmente nos espera el desastre, en forma de ucronía perversa o terrible distopía.

Conclusiones

Como hemos podido analizar brevemente, el género del superhéroe no está exento de una reflexión sociopolítica vinculado a la

²⁴ «la utopía de un hombre es la pesadilla del otro».

distopía, la utopía o la ucronía. A partir de la pregunta contrafactual de «¿qué pasaría si los superhéroes existieran en realidad?», autores como Alan Moore y Mark Millar, desde una perspectiva alejada geográfica y simbólicamente del estereotipo del superhéroe estadounidenses, han mostrado las consecuencias radicales de la eventual existencia de superhumanos en la sociedad, y sus implicaciones sociales, políticas y económicas, buscando a menudo un posicionamiento activo e imperativo en el personaje del superhéroe ante las posibilidades de alterar su entorno. Desde la década de 1980 con Moore y con Millar continuando su legado en el siglo XXI, el superhéroe ya no sigue, en definitiva, los parámetros de un aventurero, sino el de un *outsider* antisistema²⁵, actitud propia del héroe distópico que empieza a cuestionarse la sociedad en la que vive, descubriendo el engaño perpetrado por los poderes fácticos y convirtiéndose en un inadaptado que se mueve entre la alienación y la reacción de respuesta activa hacia el entorno social, ejerciendo de sujeto-político activo comprometido, pero a menudo con consecuencias desastrosas para el bien de la humanidad.

Moore y Millar han ido acompañados de otros guionistas, británicos y estadounidenses, en ficciones que indagan en esa mirada realista a la existencia de superhumanos y su intervención social, ya sea desde una perspectiva hiperrealista frente a la complejidad del sistema (*Superman: Peace on Earth* de Alex Ross), una crítica a la figura del superhéroe desde una perspectiva de los medios y el consumo de masas (*X-Statix* de Peter Milligan) o una crítica a la falta de capacidad mental y tendencia a la psicopatía de seres extremadamente poderosos (*Powers* de Brian Michael Bendis o *The Boys* de Garth Ennis). Son múltiples las ficciones que

enriquecen las ficciones superheroicas, que proponen miradas críticas al género y que sitúan estos vistosos y poderosos personajes en situaciones donde no pueden evitar (como tampoco nosotros podemos) ser sujetos activos de la sociedad a la que pertenecen. Según Žižek, «el único modo de sostener lo Real cuando se acerca demasiado es ficcionalizarlo» (2013: 49) y aquí es donde la ficción superheroica intenta abrir brecha imaginando un profundo cambio sistémico y las posibilidades (y dificultades) de crear una sociedad diferente, aunque sea de la mano de personajes superpoderosos y los posibles riesgos que esto conlleve.

Bibliografía

- BENDIS, Brian Michael & Michael Avon OEMING (2010-2016). *Powers* (D. Macho, trad.). Barcelona: Panini Comics
- BRADBURY, Ray (1953, 1996). *Fahrenheit 451* (F. Abelada, trad.). Barcelona: Minotauro.
- CAMPBELL, Joseph (2005). *El héroe de las mil caras* (L. Hernández, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- CARRIÓN, Jorge (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASAS, Quim (2011). *Películas clave del Cine de Superhéroes*. Barcelona: Robin Book.
- COSTA, Jordi (2007). Prólogo a Sergio SÁNCHEZ, *Películas clave del cine de superhéroes*. Barcelona: Ma Non Troppo, 11-15.
- DELANO, James & PUGH, Steve (2006-2007). *Animal Man* (E. Riera, trad.). Barcelona: Planeta de Agostini.
- DINI, Paul & Alex Ross (2000). *Superman: Paz en la tierra* (E. Riera, trad.). Barcelona: Norma.

²⁵ Una actitud propia del héroe romántico, tal y como apunta Schafer en *The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Ghotic Romance, Dystopia* (1979).

- EISNER, Will. (2005). *Shop Talk* (M. Ferrer, trad.). Barcelona: Norma.
- ELLIOT, Robert C. (1970). *The Shape of Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ENNIS, Garth y Darick ROBERTSON (2023). *The Boys* (E. Riera, trad.). Barcelona: Norma.
- GONZÁLEZ, Roger (2020). *Neo-distopía, una aproximación histórica y genérica a la distopía audiovisual del siglo xx* [Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull]. Tesis Doctorales en Red (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/669656>
- GUIRAL, Antonio (coord.) (2008). *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*. Volumen 5: *De la Silver Age a la Modern Age*. Barcelona: Panini Comics.
- JAMESON, Frederic (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (C. Piña, trad.). Madrid: Akal.
- KIRBY, Jack & Joe SIMON (1941). *Captain America Comics*. New York: Timely Comics.
- KUKKONEN, Karin & Anja MÜLLER-WOOD (2010). «Whatever Happened to All the Heroes? British Perspectives on Superhéroes», M. Berninger, J. Ecke & G. Haberkorn (eds.), *Comic as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media*. Jefferson: Mc Farland and Vompany Inc., 154-161.
- LITLLE, Ben (2010). «2000AD: understanding the ‘British Invasion’ of American Comics», M. Berninger, J. Ecke & G. Haberkorn (eds.), *Comic as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media*. Jefferson: Mc Farland and Vompany Inc., 148-153
- MAGRIS, Claude (2001). «Utopia i desencant», dossier *Utopia, la recerca d'una societat ideal* (J. Muñoz, trad.), *L'Avenç*, 257: 64.
- MILLAR, Frank (1986). *Batman: el regreso del señor de la noche* (D. Gras, trad.). Barcelona: Ediciones Zinco.
- MILLAR, Mark & Bryan HITCH (2018). *The Ultimates* (S. García, trad.). Barcelona: Panini Comics
- MILLAR, Mark & Steve MCNIVEN (2010). *Civil War* (S. García, trad.). Barcelona: Panini Comics.
- MILLAR, Mark; Dave JOHNSON & Kilian PLUNKETT (2009). *Superman: hijo rojo* (J. Olivares, trad.). Barcelona: Planeta de Agostini.
- MILLAR, Mark & Frank QUITLEY (2011). *The Authority* (C. Muñoz, trad.). Barcelona: Norma.
- MILLAR, Mark & Frank QUITLEY (2015). *Jupiter's Legacy* (R. Sastre, trad.). Barcelona: Panini Comics.
- MOORE Alan & Dave GIBBONS (1987). *Watchmen* (M. Curtarelli, trad.). Barcelona: Ediciones Zinco.
- MOORE, Alan & Alan DAVIS (1996). *Capitán Britania* (S. García, trad.). Barcelona: Forum.
- MOORE, Alan; Alan DAVIS & Gary LEACH (2022). *Miracleman* (R. Sastre, trad.). Barcelona: Panini Comics.
- MOORE, Alan & David LLOYD (2017). *V de Vendetta* (B. Azagra, trad.). Barcelona: Ediciones ECC.
- MORRISON, Grant & Richard CASE (2021). *La Patrulla Condenada* (P. Hervás, trad.). Barcelona: Ediciones ECC
- O'NEILL, David & Neal ADAMS (2006). *Green Lantern-Green Arrow* (F. Tobar, trad.). Barcelona: Editorial Planeta.
- ORWELL, George (1948, 1999) *1984* (R. Vázquez, trad.). Barcelona: Destino.
- SANTOS, Antonio (2019). *Tiempos de ninguna edad*. Madrid: Cátedra.

- SATURNINO, José (2009). «La izquierda y los superhéroes», *Le Monde Diplomàtique*, edición española, 169: 27.
- SCHÄFER, Martin (1979). «The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Ghotic Romance, Dystopia», *Science Fiction Studies*, 19, 6.3: 287-295.
- VAQUER, Jaume (1997). «Entrevista con Neil Gaiman», *Revista Dolmen*, 16: 57-58.
- VAQUER, Jaume (2001). «Hablando con Jaime Delano», *Revista Dolmen*, 62: 65-66.
- VARGAS, Juan José (2010). *Alan Moore, la autopsia del héroe*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011). *En defensa de las causas perdidas* (F. López, trad.). Madrid: Akal
- ŽIŽEK, Slavoj (2013). *El año que soñamos peligrosamente* (A. Antón, trad.). Madrid: Akal.



© Marcelo Sánchez

¿Qué opinaba Borges de Lovecraft?: nueva revisión de argumentos

Marcelo SÁNCHEZ
Investigador independiente

Resumen: En este trabajo revisamos los argumentos críticos centrales acerca de la opinión que Borges tenía de Lovecraft. Respecto de las recientes reseñas producidas por Torres-Scott, el presente esfuerzo incorpora muchas declaraciones importantes de Borges que no habían sido hasta ahora reseñados y/o analizados, como así también nuevas interpretaciones del cuento «There Are More Things» (TMT), que Borges dedicara a la memoria de Lovecraft. Partiendo de las cuestiones más importantes identificadas por Torres-Scott, el presente trabajo procede en tres etapas. En primer lugar, discutimos hasta qué punto son adecuadas las conclusiones hasta aquí extraídas de la creciente literatura sobre el tema. En segundo, a la luz de este debate, incorporamos a la discusión los materiales novedosos (declaraciones de Borges y exégesis de TMT). En tercero, poniendo en relación los

resultados de las dos etapas previas, derivamos un número de lecciones interpretativas.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Lovecraft, «There Are More Things», terror sobrenatural, parodia, cuarta dimensión

Abstract: In this work we review the central critical arguments about Borges' opinion of Lovecraft. Regarding the recent reviews produced by Torres-Scott, the present effort incorporates many important statements by Borges that had not been reviewed and/or analysed until now, as well as new interpretations of the story «There Are More Things» (TMT), which Borges dedicated to the memory of Lovecraft. Starting from the most important issues identified by Torres-Scott, the present work proceeds in three stages. First, we discuss to what extent the conclusions drawn so far from the growing literature on

the topic are adequate. Second, in light of this debate, we incorporate novel materials (Borges' statements and TMT exegesis) into the discussion. Third, relating the results of the two previous stages, we draw a number of interpretative lessons.

Keywords: Jorge Luis Borges, Lovecraft, «There Are More Things», supernatural horror, parody, fourth dimension

La relación entre H. P. Lovecraft y Jorge Luis Borges ha atraído un número limitado, pero en continuo aumento, de estudios críticos. Borges tenía por Lovecraft un aprecio cuyos límites todavía tratamos de determinar. Una de las dificultades a las que nos enfrentamos es la escasez de opiniones relevantes de Borges ya analizadas. Otra es que una opinión sustancial que Borges nos ha dejado sobre Lovecraft no se halla en un comentario crítico, sino codificada en su cuento «There Are More Things» (1974, *El libro de arena*; en adelante, TMT), que lleva por dedicatoria «A la memoria de Howard P. Lovecraft». Todo error que cometamos al estudiar las opiniones puramente críticas de Borges sobre Lovecraft corre por lo tanto el riesgo de alimentar malentendidos sobre TMT, lo que a su vez solo puede reforzar nuestros errores de partida.

El argumento de TMT puede resumirse de la siguiente manera. En 1921, el narrador protagonista viaja de Austin a Buenos Aires, a raíz de la muerte de su tío. La casa de este («Casa Colorada») es ahora propiedad de un desconocido. Tras hacer ciertas averiguaciones (no por inconducentes, menos inquietantes), el protagonista ingresa a la Casa Colorada y se

encuentra con un ser enigmático, del que nos dice que es «opresivo y lento y plural».

Tanto las opiniones de Borges sobre Lovecraft como la literatura crítica posterior sobre el tema son reseñados por Torres-Scott (2019, 2020 y 2021). Estas reseñas se han propuesto ofrecer un panorama de conjunto e identificar las cuestiones centrales que se debaten. El grado de éxito no es uniforme, ya sea porque muchos materiales importantes han quedado fuera del análisis o porque los criterios seguidos por el reseñador son debatibles. Aquí complementaremos las reseñas de Torres-Scott con una revisión de argumentos concentrada en las cuestiones más importantes del debate y en los materiales hasta aquí no considerados.

Los materiales novedosos que discutiremos son siete e involucran directamente a Borges. Se trata de la entrevista de Willis Conover (Borges, 1976), comentarios sobre la antología *El Libro de los Autores* (VV. AA, 1967), el diario de Bioy Casares (2006), lo que dice Alberto Manguel (1999) sobre las lecturas de Borges, una referencia de 1975 contenida en el documental *Los paseos con Borges* (1984a), y dos entrevistas de 1980 (Borges, 2013 y 2022)¹. Mediante la inclusión de estos materiales, expandimos de 1967-1978 a 1956-1982 el período para el que contamos con opiniones relevantes de Borges.

La entrevista de Conover es, quitando TMT, el material más extenso con que contamos para analizar el pensamiento de Borges sobre Lovecraft. Está en forma de audio, siendo así un conjunto de opiniones fehacientemente atribuibles al entrevistado. La mayoría de los restantes comentarios en cuestión no pueden ser relacionados de un modo igual de personal a Borges. Ello se debe a que hay una coautoría de por medio (con Zemborain: 1967), o a que

¹ Al analizar las fuentes novedosas aquí listadas como segunda a cuarta, seguimos de cerca a Sánchez (2024a), que ha de consultarse para detalles al respecto. La entrevista Borges (2013) es la única que no menciona explícitamente a Lovecraft (solo se refiere a TMT).

las opiniones de Borges han pasado por el filtro de una transcripción (las demás entrevistas) o de una paráfrasis, como en el diario de Bioy Casares (2006) y en las opiniones (de 1978) recordadas por Paul Theroux (Borges, 1993).

El monstruo que aparece al final de TMT ha tenido algunos antecesores en la ficción de Borges. Tenemos obviamente el caso del minotauro que protagoniza «La casa de Asterión» (1947, *El Aleph*). Además, el propio autor se ha referido así al protagonista de «Funes el memorioso» (1944, *Ficciones*): «Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo» (1941: 60). Aquí argumentaremos que el monstruo de TMT tiene mucho de revelación mística, lo que acercaría ese cuento a tantas otras composiciones de Borges.

La estructura de este trabajo es la siguiente. Empezaremos valiéndonos de las reseñas de Torres-Scott, resumiendo y comentando lo que, desde su perspectiva, sería el núcleo del debate (incluyendo las opiniones de Borges sobre Lovecraft y el significado de TMT). A continuación, revisaremos cada una de las siete nuevas fuentes de información antes mencionadas. Una vez concluida esta actualización, retomaremos los puntos centrales del debate sobre el nexo entre Lovecraft y Borges, analizando el rol que tienen los nuevos materiales aquí presentados y ciertos puntos que no han sido bien caracterizados con anterioridad, incluida la exégesis de TMT.

1 Ejes de las reseñas de Torres-Scott

Torres-Scott (2019, 2020, 2021) revisa un gran número de argumentos críticos y brinda su particular postura en relación con lo que

Borges decía sobre Lovecraft. Según Torres-Scott (2019, 2021), a Borges le gustaban los cuentos de Lovecraft por su imaginación y sus tramas, pero no por su estilo. Al resumir su reseña, Torres-Scott (2021: 72-3) se concentra en media docena de estudios. Si bien estos tienden a juzgar que Lovecraft cometía el error de describir el monstruo, Torres-Scott adopta la posición de Oliver (2006) de que solo se trataría de alusiones al monstruo. A Borges le desagrada la adjetivación de Lovecraft, pero Torres-Scott prioriza, como Cajero (2008), los tres adjetivos que usa (de modo no lovecraftiano) el final de TMT; así, Torres-Scott acaba equiparando a ambos escritores por su forma de adjetivar. Por estas razones peculiares, Torres-Scott (2020, 2021) juzga al Borges de TMT un émulo de Lovecraft. A esta conclusión también lo lleva una interpretación común entre los estudiosos: tanto en Lovecraft como en TMT la sensación de horror se transmite de manera indirecta.

La media docena de estudios en que se concentra Torres-Scott abordan otros temas que este no toma como ejes de la discusión. Olea (s.f.) ahonda en el disgusto de Borges por el estilo de Lovecraft. Bedford (2000) contrapone la acción en Lovecraft, que tiene un móvil externo (el mal), a la acción de TMT, en que el móvil es interno (la curiosidad del protagonista). Buchanan (1996) fustiga a St. Armand (2011) por la idea de una sincronicidad entre los dos escritores – idea que Torres-Scott también adopta, acaso a fin de mostrar a Borges como émulo de Lovecraft. Adicionalmente, Oliver (2006) y Cajero (2008) opinan que TMT ofrece un final abierto; no menos relevante es que Olea (s.f.) anote que, para narrarnos lo sucedido, el protagonista de TMT ha de haber sobrevivido a su encuentro con el monstruo.

Citemos dos ejemplos concretos de cómo Torres-Scott sesga la discusión para atemperar

las diferencias entre Lovecraft y Borges. Mientras que Borges llega a decir de Lovecraft que no hay «ninguna razón para que debas [leerlo]», Torres-Scott (2019: s.p.) resume esa entrevista diciendo que Lovecraft «no podría estar en una antología de cuento». Y leemos (Torres-Scott, 2021: 73) que el estilo de Lovecraft «se caracteriza por el adorno retórico y la sobreabundancia de adjetivos», mientras que Borges «se adscribe a la Modernidad *art deco* interbética [sic], en la que se tiende a estilizar la retórica»; en un claro contrasentido, se concluye que «este último estilo hereda al anterior».

En lo sucesivo, revisaremos materiales novedosos de Borges que echan luz sobre Lovecraft, tras lo cual reinterpretaremos TMT. Al cabo de este proceso, estaremos en condiciones de volver sobre los anteriores ejes de la discusión sobre el nexo entre Lovecraft y Borges.

2 Materiales novedosos relevantes

2.1 La entrevista de Conover

Aunque las opiniones vertidas por Borges en el audio con Conover son auténticas, el análisis dependerá de cómo se las interprete, teniendo en cuenta que Borges es un amante de la paradoja y del oxímoron. Por otra parte, cabe mencionar que Conover, su interlocutor, es un partidario acérrimo de Lovecraft, si bien uno que plantea, como veremos, que el escritor de Providence hubo de lamentar, en sus últimos años, ciertos aspectos formales de su propia escritura.

La entrevista fue realizada el 30 de abril de 1976, en Nueva York, y dura algo menos de 19

minutos. No sabemos qué actividad dejó de lado Borges al acceder a la entrevista, pero él parece satisfecho con el cambio de agenda: «Lovecraft es mucho más interesante» (minuto 1).

2.1.1 La prosa de Lovecraft (minutos 2-3)

Las reseñas de Torres-Scott parecen no prestarle la debida importancia al hecho de que el estilo de Lovecraft es multiforme. El juicio adverso de Borges no es específico sino variado. En contraste, es puntual la opinión de Borges a favor de las tramas de Lovecraft, la cual, por otra parte, reposa en una paráfrasis de Theroux (Borges, 1993: 376). Torres-Scott parece equilibrar los dos aspectos, pero cabe evaluar si los varios problemas de estilo importan más que el mérito de las tramas.

La entrevista en la que nos centramos toca un par de problemas estilísticos. Por un lado, cuando Borges le dice de plano a Conover sobre Lovecraft: «No me gusta su estilo, pienso que abunda en pasajes decorativos, ¿no?»², Conover replica que el Lovecraft tardío habría coincidido con esa opinión, ya que «quería deshacerse de los muchos adjetivos en su escritura». Borges subraya: «demasiados». Y aclara, sobre el estilo de Lovecraft: «él dice algo horrible y luego le dice a uno que es horrible, eso está mal, ¿no? Se debe permitir al lector suponer o sentir eso. Después de todo, tenía una imaginación muy fina. Era un excelente escritor a pesar de su estilo, diría yo, ¿no?»

La última deficiencia de estilo también alcanza al *Quijote* – para Borges, el punto más alto de la literatura en castellano³. Sabemos aquello por la opinión de Borges que recoge Biyo Casares (2006: entrada del 22.12.1959):

Es muy raro el procedimiento de Cervantes. Dirige al lector para que sepa

² Las traducciones son nuestras.

³ Olea (s.f.: 10) recuerda una entrevista a Borges en la que el lugar de Lovecraft o Cervantes lo ocupa Horacio Quiroga.

cómo debe reaccionar. Si va a ocurrir algo malo, lo anticipa, lo prevé. Como el discurso sobre las armas y las letras viene después de un episodio ridículo, insiste Cervantes en que todos los que oían quedaron admirados diciendo que parecía mentira que Quijote pudiera hablar con tanta cordura. Continuamente Cervantes se elogia a sí mismo, diciendo: «luego de estas y otras discretas razones». Por cierto, atribuye las razones a los personajes, pero sabe que él las escribió. [...] no cometerían estos errores Dante o Virgilio.

Naturalmente, el papel que este tipo de error estilístico tenga al juzgarse la obra de un autor dependerá de los aspectos restantes de su escritura. En el caso de Cervantes, los defectos de estilo no le impiden a Borges alabar especialmente la segunda parte del *Quijote*, en la que él detecta «magias parciales» (1974: 667), además de reconocer en esa novela un personaje de vocación universal.

Los otros materiales disponibles de Borges permiten reafirmar que él entiende que Lovecraft posee imaginación y aun, según vimos, que sus tramas son buenas. Sin embargo, los serios problemas de estilo detectados arrojan dudas de que Borges realmente crea que Lovecraft es, en resumidas cuentas, «un excelente escritor a pesar de su estilo». Para Borges, el estilo es muy importante en la escritura, y un autor con las deficiencias estilísticas de Lovecraft nunca podría ser tenido por «un excelente escritor». Al mismo tiempo, es innegable que esto es lo que escuchamos en la entrevista. No era infrecuente que Borges emitiera juicios críticos que el lector se ve

obligado a tamizar, en vez de tomarlos al pie de la letra. Por ejemplo, cierta vez llamó a Carlos M. Grünberg «gran poeta» (en 1968; reunido en 2004: 145); de versos de dos poemas de Grünberg, también habría dicho Borges: «Con su torpeza, vuelve ridícula una situación patética», o «si el autor quería que fueran patéticos ha fracasado» (Bioy Casares, 2006: 14.10.1959 y 21.9.1957, respectivamente; cf. Borges, 1967: 19).

2.1.2 Un soneto de Lovecraft (minutos 8-14)

La entrevista que nos ocupa contiene el único contacto conocido entre Borges y la poesía de Lovecraft (a excepción del juicio adverso general, y también novedoso, que mencionamos en la subsección 2.7). Conover dice: «En 1936, unos meses antes de morir, H.P. Lovecraft me dio varios sonetos para publicar. Uno de ellos se llama "Night-Gaunts"»⁴. Sobre el título *Night-Gaunts*, Conover informa que Lovecraft «[l]o nombró en pesadillas que padeció cuando tenía seis o siete años. Él no sabía de dónde venía la palabra *Gaunts*. [...] Así los llamó en su sueño».

A lo que Borges responde: «Bueno, si el sueño le dio esa palabra, supongo, el sueño debería salirse con la suya. Se debería permitir que se salga con la suya». Borges no parece muy convencido de que la expresión sea la apropiada (aun intercala un «pero *Night-Gaunt...*»); él mismo, en su obra, no dudó en cambiar detalles de sus sueños que no funcionaban literariamente. En la entrevista, repara en que «*gaunt* significa algo más, por supuesto» (esto es, no solo parte del nombre compuesto de este ser fantástico).

Mientras Conover recita el soneto, Borges intercala los siguientes comentarios:

⁴ Este poema, cuyo título podríamos traducir como «Demacrados de la noche», fue publicado por primera vez en la revista *Weird Tales* (vol. 34, n.º 6, diciembre 1939). Forma parte del ciclo de poemas *Fungi from Yuggoth* [*Hongos de Yuggoth*].

a) Aprueba que haya una «aliteración como en inglés antiguo» en «[Out of what] crypt they crawl» [{de qué} cripta se arrastran] (verso 1).

b) Sin estar familiarizado con los dos seres fantásticos del soneto (*night-gaunts* y *shoggoths*), le place especular sobre ambos: «lo que vi fue la cola de la flecha cuando Ud. leyó el verso» (sobre el verso 4), y «Él nos hace pensar en ellas como ballenas o focas o...., ¿no?» (sobre el verso 12), respectivamente. En los dos casos, nota que sugerir es la intención de Lovecraft.

c) Aprecia «el pozo de la pesadilla» (verso 8): «“el pozo de la pesadilla” está bien, ¿eh?, “el pozo de la pesadilla” le hace a uno pensar en la noche como un pozo, o sea, esta baja mucho»; y le agrada el epíteto «*nether*» en la también acuática imagen «fosas inferiores» (verso 11).

d) Aprueba con emoción que, en el verso final, los *night-gaunts* no tengan rostro (a los efectos de producir horror en quienes se crucen con ellos, ya sea en la ficción o en la lectura): «Ah, muy bien, “O portar un rostro”, porque no tienen rostro. [...] Horrible, ¿eh? [...] que no tengan rostro, ¿no?, enfrentarse a una cosa sin rostro».

Las letras b) y d) son de compleja interpretación. La literatura crítica ha establecido que, para Borges, en literatura lo deseable es no describir el monstruo; ello no quita que tales descripciones (en el caso de esos monstruos que son los animales fantásticos) hayan complacido, como parte de bestiarios, al autor de *El libro de los seres imaginarios*⁵. Los estudiosos de la relación entre Lovecraft y Borges suelen coincidir en que hay entre ellos una diferencia crucial: Lovecraft describe el

monstruo, algo que desaprueba (en literatura) Borges. La entrevista anterior nos ofrece el raro espectáculo de un Borges capaz de disfrutar de ciertas facetas de un texto de Lovecraft, pese a estar en desacuerdo con que se haga una descripción.

En cuanto al verso 8 (ver letra c) anterior), da paso a que Borges recuerde el soneto «*Nuptial Dream*» [*Sueño nupcial*] de Dante Gabriel Rossetti, sobre dos amantes, y en especial el verso «*Sleep sank them lower than the tide of dreams*» [el sopor los hundió más profundamente que la marea de los sueños]. Borges también discute este soneto en una clase universitaria sobre literatura inglesa (2000: 267-8) y en una entrevista (2013: 309).

2.1.3 Otra información (minutos 5, 7 y 16-17)

Conover le solicita a Borges una colaboración para una revista, con «unas pocas palabras sobre su primera lectura de los escritos de Lovecraft, lo que recuerde de ellas», a lo que Borges dice: «Sí, claro que lo recuerdo»⁶. A continuación, Borges le pide a Conover que este le envíe «una copia de ese cuento, “The Colour...”». Conover se cerciora de que se trata del cuento de Lovecraft «*The Colour out of Space*» [*El color del espacio exterior*] (1927). Borges dice que no está seguro de conservarlo, y propone que Conover se lo haga llegar por vía de las autoridades argentinas (el embajador o el consulado en Nueva York), ya que (y aquí se hace difícil entender lo que dice Borges) «en Buenos Aires no se pueden conseguir libros nuevos, está siempre prohibida la importación. O si pido el libro nunca lo recibo»⁷. Quitando

⁵ Este fue escrito por Borges, en colaboración con Margarita Guerrero, y publicado en 1967 (además de revisado y expandido en la versión en inglés de 1969). Una versión anterior se conoció como *Manual de zoología fantástica* (1957).

⁶ La colaboración nunca se materializó, así que no conocemos los detalles de esa primera lectura.

⁷ Di Tella y Eltis (1989: 224-225) refieren que, en la segunda mitad de 1975, el Gobierno argentino mantiene y aun aumenta las restricciones a las importaciones. En la entrevista, Borges también alude a la difícil situación política (en abril

el poema «Night-Gaunts», del que aquí hemos informado, solo se sabía a ciencia cierta de tres cuentos y una novela corta de Lovecraft que Borges hubiera leído⁸; uno de esos tres cuentos es «The Colour out of Space». Es posible que Conover y Borges hubieran hablado de este cuento la velada anterior: «Conover: Señor Borges, ayer no sabía que tendría esta oportunidad de hablar con Ud., como lo hice anoche y hoy. Borges: Anoche tuvimos una buena charla. Conover: Así es». Esa agradable velada previa puede explicar que Borges se abriera a discutir Lovecraft con un partidario de este como es Conover⁹.

Finalmente, en la entrevista Borges dice que Lovecraft era popular en Sudamérica en traducciones (más que Bradbury)¹⁰, pero que él lo leyó en inglés.

2.2 *El Libro de los Autores*

En sendas entrevistas Borges (1969, 1978) reprobó la decisión del escritor Manuel («Manucho») Mujica Lainez de incluir un cuento de Lovecraft en la antología *El Libro de los Autores* (1967). Por otra parte, el diario de Bioy Casares (2006) contiene algunos comentarios de Borges que catalogan el ambiente y el estilo de las novelas de Manucho

como decadentes y vulgares. Teniendo en cuenta esto, las dos entrevistas de Borges mencionadas en esta subsección, al reprender el criterio literario de Manucho, repercuten en forma adversa sobre Lovecraft (separadamente censurado en forma directa por Borges).

2.3 Otras anécdotas de Bioy Casares

No es posible determinar a ciencia cierta cuánto leyó Borges de Lovecraft, ni de qué fuentes ni cuándo. Torres-Scott (2019, 2021) ha ido cambiando de opinión sobre las obras de Lovecraft que Borges podría haber leído.

Incorporemos a este debate el primer nexo conocido, y hasta hoy desatendido, entre Borges y Lovecraft. Proviene, como el resto de las anécdotas de esta sección, de Bioy Casares (2006):

[Virgilio] Piñera dice que Lovecraft es superior a Bradbury; que es el Poe de esta época¹¹. Borges me dirá después: «Lovecraft no es superior a ninguno de los otros dos; es muy *cheap*. El Poe de esta época, o el Dostoievski de esta época, *if any*, no son escritores que imitan o se parecen a Poe y a Dostoievski. Tendrán que ser escritores originales y extraordinarios, no facsímiles de nadie.

de 1976 acaba de concluir un período peronista, a raíz de un golpe militar). En conexión con el transporte de objetos, que pueden resultar «perdidos o robados», dice: «Bueno, las cosas están patas arriba en mi país».

⁸ De un cuento informamos en la subsección 2.7; las otras tres obras de Lovecraft las consigna Borges, con Zemborain, en 1967: 58-59.

⁹ Nótese que, en la literatura sobre nuestro tema, ha causado sorpresa en St. Armand (2011: 313; pero también en Torres-Scott, 2019) el que aquel, otro admirador de Lovecraft, le preguntara a Borges en diciembre de 1967 si conocía a Lovecraft y obtuviera una respuesta negativa. ¡Ese mismo año había salido el libro con Zemborain de Borges, y este (1969: 64-65) había despoticado de Lovecraft en su entrevista con Burgin!

¹⁰ Abraham (2015, 2017) ha estudiado la recepción de Lovecraft en países de habla castellana. En la siguiente subsección nos referiremos a una antología de 1967 que incluía un cuento de Lovecraft.

¹¹ Piñera fue corresponsal de la revista cubana *Ciclón* (Alonso Estenoz, 2017, cap. 1). Bioy Casares y Borges eligieron el cuento de Virgilio Piñera «En el insomnio» (1946; *Cuentos fríos*, 1956) para una antología que les propuso Manguel; al caerse su publicación, las selecciones salieron en otra antología, a nombre solo de Manguel; véanse las pp. 14-5 de las notas expandidas por Daniel Martino, editor del diario de Bioy Casares: http://www.borgesdebiocasares.com.ar/images/14_Notas%20Corrigenda.pdf

Por cierto que [Ernesto] Sábato, con su escaso *Túnel* [sic], no es un facsímil de Dostoievski». (18.6.1956; cursivas en el original)

Sánchez (2024a) infiere que es plausible, en contra de las hipótesis preferidas por Torres-Scott (2019, 2021), que ya hacia 1956 Borges haya leído el volumen de Lovecraft *The Outsider and Others*, de 1939; este contiene las tres narraciones explícitamente mencionadas por Borges, con Zemborain, en 1967 (y una cuarta, también conocida por Borges, que introducimos en la subsección 2.7). O mejor aún, que él haya leído un libro ni siquiera mencionado por Torres-Scott: *The Best Supernatural Stories of H.P. Lovecraft* (Cleveland & New York: The World Publishing Co., 1945), o reimpresión suya posterior; ese libro contiene las cuatro narraciones en cuestión, y es donde leyó Manucho el cuento elegido por él, en un ejemplar —anota, al presentarlo— que «me pertenece desde 1947» (Varios, 1967: 44)¹².

La opinión de Borges de 1956 implica una gradación cualitativa del juicio estético, algo no considerado por los estudios críticos que aquí nos atañen. Es posible así trascender la habitual dicotomía de si un escritor es bueno o malo. Borges plantea una gran distancia entre Edgar Allan Poe y Fiódor Dostoyevski y *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato. En el medio estarían dos autores: Ray Bradbury y, por debajo, Lovecraft, que ocuparía un lugar intermedio, si bien alejado de las cumbres de la literatura universal.

Biyo Casares refiere otra opinión relevante de Borges, esta vez en conexión con «la angustia de las pesadillas»: «Parecería que la gente no conocía ese horror, cuyo motivo puede

ser oscuro o vago, pero que sofoca. Lovecraft lo ha sentido, aunque por torpeza no lo comunica. Muchos cuentos de Poe son estúpidos, pero deliberadamente comunican el espanto» (9.7.1967). Borges entiende que las imágenes de Lovecraft provienen de pesadillas, algo que hasta ahora fuera especulado por Torres-Scott (2019), al leer entrelíneas en una entrevista a Borges realizada por Willis Barnstone en 1976. También consigna Biyo Casares que Borges dijo: «Lovecraft tenía imaginación, no sabía escribir y admiraba demasiado sus invenciones» (27.3.1982).

Con sus opiniones del párrafo anterior, Borges confirma su idea (vertida en su libro coescrito de 1967) de que Lovecraft posee imaginación, con un matiz novedoso: ella provendría de sueños. Por otra parte, al intentar comunicar el «horror», la «torpeza» de Lovecraft se lo habría impedido, a diferencia de lo que ocurre con su predecesor Poe. En cuanto a que aquel «admiraba demasiado sus invenciones», se trataría de una deficiencia estilística que confirma un detalle novedoso (que comunicamos paralelamente en la subsección 2.1).

Biyo Casares también nos ayuda a evaluar el rol de Zemborain en su colaboración con Borges de 1967. En forma implícita, los estudiosos han supuesto que las opiniones allí vertidas son de Borges. Si bien el diario de Biyo Casares no permite refutar este supuesto, tampoco reduce la participación de Zemborain a meras tareas pasivas como recopilar o escribir al dictado (11.4.1966 y 8.5.1966).

2.4 Una mención de Manguel

Manguel (1999: 36; nuestra aclaración) menciona las lecturas de Lovecraft, «cuyos

¹² Abraham (2021, 7'; nuestra aclaración) se equivoca al decir sobre la antología en cuestión: i) que el cuento elegido por Mujica Lainez sea «The Call of Cthulhu» [*La llamada de Cthulhu*] (1928); y ii) que Mujica Lainez allí afirme que «se la prestó [esa colección de Lovecraft] a Borges en cierta ocasión».

cuentos [Borges] me hizo comenzar y abandonar media docena de veces». Se trataría de lecturas ocurridas en momentos indeterminados entre 1964 y 1968, según Manguel (2004). La tensión entre aspectos positivos (imaginación, tramas) y negativos (estilo) explicaría la dinámica de «comenzar y abandonar» la lectura. No parece probable que Mangel le haya leído Lovecraft a Borges en revistas. Esto de leer en revistas es una de las opciones de acceso a Lovecraft que Torres-Scott (2019, 2021) considera y firmemente desestima en cuanto al Borges lector.

2.5 Los paseos con Borges

En este documental filmado en 1975, Borges dice:

los caracteres son más importantes que la trama. [...] Y uno de los personajes es el autor, y conviene entonces que no se muestre como vanidoso, que no se muestre como [...] demasiado interesado en impresionar al lector. Bueno, Novalis dijo eso, Novalis dijo que uno de los errores de los autores era incluir en sus libros muchas cosas que pertenecen al lector y no al autor. Y eso se nota en escritores, por ejemplo, secundarios como Lovecraft [...] Ellos dicen «qué horror», «qué espanto», pero es el lector el que debe decir eso. Y los autores sentimentales generalmente cometan ese error, se emocionan ellos mismos con lo que están contando, en vez de dejar esa emoción al lector. (1984a, 33'49")

Este problema estilístico (que aquí Borges llama «impresionar al lector», por parte de «autores sentimentales») ya lo habíamos visto en las subsecciones 2.1 y 2.3. La calificación de «escritor secundario» asignada a Lovecraft es consistente con la gradación estética que Borges

desarrolla en más detalle al hablar con Bioy Casares (subsección 2.3). En cuanto a la cita de Novalis, ella aparece en varias declaraciones de Borges, y está tomada de los *Fragments de Teplitz* (1997: 102).

2.6 La entrevista de Monteleone

En esta entrevista Borges (2013: 305; nuestra aclaración) dice, a propósito de lo sobrenatural:

Con ese cuento [«El acercamiento a Almotásim» (*Historia de la eternidad*, 1936)] ocurre lo mismo que en el cuento «There Are More Things»: si se revela se viene abajo, porque yo no sé qué es, insinúo algo que no poseo. Vino a verme alguien y me dijo que le habían vendido una edición de unos cuentos míos a los que les faltaba el final; decía que en «There Are More Things» faltaba la descripción del monstruo. No, no falta, le dije, porque sabía que toda descripción sería ridícula. Es mejor que el cuento cese porque no se puede ir más allá. Quizás un gran escritor podría describir un monstruo, pero yo creo que no, porque el efecto ha sido dado, ya que todos están aterrados por él, y además porque sería la descripción de algo imposible: si yo dijera que tiene tres cabezas y siete cuernos sería seguramente ridículo ¿no?, es mejor que no se sepa.

Más allá de las varias discusiones de los críticos acerca de si en TMT se describe el monstruo, tenemos aquí la opinión del propio autor de que no es así, por dos buenas razones: el lector ya ha de estar aterrado por la historia, y el monstruo es inefable. Y aunque los críticos discuten si Lovecraft solía describir el monstruo, tampoco aquí Borges es explícito al respecto, sino que solo da a entender que no es una buena

práctica literaria. La comparación con «El acercamiento a Almotásim» nos hace pensar si el monstruo del final de TMT no hace alusión a una experiencia reveladora de naturaleza cuasi-mística, punto sobre el cual volveremos.

2.7 La entrevista de Pose Mayayo

Pose Mayayo (nuestras aclaraciones) informa que, en la «Segunda visita» de 1980, Borges mencionó los siguientes conceptos, en parte conocidos por otros medios: «Lovecraft imaginaba bien sus argumentos, pero no sabía comunicarlos»; «Y no le voy a negar creatividad, pero Lovecraft nunca sistematizó sus ideas y creo que admiraba demasiado a [sic] su mitología... Pero, como le dije, no me parece un gran escritor. Y ni hablemos de sus escasas poesías. Mejor lea a Poe [...] O mejor aún, a Henry James. O [a] Kipling».

Por otra parte, Borges no recordaría haber leído la novela de Lovecraft *At the Mountains of Madness* [*En las montañas de la locura*] (1931), pero sí el cuento «Cool Air» [*Aire frío*] (1926)¹³, que cree copiado de Poe: «Lovecraft copió la historia [...]. Médicos actuando al borde de la ciencia, postergación de la vida después de la muerte... Piense que Poe publicó “*M. Valdemar*” a mediados de 1840 y *Aire Frío* debe de ser de 1920 o 1930».

Hubo tiempo para que Borges comentara sucintamente sobre la biografía de Lovecraft: «[Poe y Lovecraft] nacieron en Nueva Inglaterra y quedaron huérfanos de padre a una edad muy temprana. Con infancias también bastante frustrantes»; y sobre el gato *Nigger man*, que tenía el escritor de Providence: «Mire que ponerle *Nigger* a un gato».

3 ¿Es TMT un homenaje a Lovecraft?

Existe un cierto consenso de que TMT es un homenaje a Lovecraft. Entre las causas de este consenso, Sánchez (2024b) identifica que TMT no haya sido analizado a fondo y que muchos analistas sean partidarios de Lovecraft. Ahondamos aquí en las ideas de ese estudio crítico, incorporando más ejemplos de TMT en favor de su carácter paródico (subsección 3.1); complementariamente, encontramos que un cuento de Rudyard Kipling ayuda a interpretar TMT (subsección 3.2) y argumentamos que Borges adoptó una solución original, distinta de la de Lovecraft, al encuentro del protagonista con el monstruo (subsección 3.3).

3.1 El estilo paródico de TMT

Algunos críticos (entre ellos, Torres-Scott, 2019) han notado que en general Borges aprueba las tramas de Lovecraft; como vimos, esta opinión de Borges nos ha llegado mediante una paráfrasis de Theroux. Ningún crítico ha mencionado que, en esta misma ocasión, Borges relativizaría la influencia de Lovecraft sobre TMT al también atribuirsele haber dicho, en relación con el cuento «They» [*Ellos*] (*Traffics and Discoveries*, 1904) de Rudyard Kipling: «es una historia muy buena. [...] Una vez le dediqué una historia a él [Lovecraft]. Pero no es tan buena como “They” – eso es muy *triste*» (1993: 376)¹⁴; y añadió, a raíz del dolor de Kipling por la pérdida de su hija, y en conexión con su despedida de los Estados Unidos: «Bueno, tuvo esa pelea con su cuñado». Es decir que, al dedicarle TMT a Lovecraft, Borges tendría también presente el cuento (autobiográfico) de Kipling «They», y lamentaría que TMT no sea tan logrado como «They».

¹³ Este cuento está incluido tanto en *The Outsider and Others* (1939) como en *The Best Supernatural Stories of H.P. Lovecraft* (1945), colecciones de las cuales arriba dijimos que era plausible que Borges las hubiera leído.

¹⁴ En castellano en el original.

Ha sido correcto afirmar que TMT adopta dos técnicas lovecraftianas¹⁵: la estructura con un final donde el protagonista se encuentra con el monstruo, y la serie de detalles circunstanciales que generan espanto. Estos, sin embargo, no son privativos de Lovecraft, y en particular, jugarían en «They» un papel relevante¹⁶. Es cuestionable que el papel de las referencias autobiográficas TMT lo tome de Lovecraft, ya que Borges no está tan interesado en la biografía del escritor de Providence (*v.*, por ejemplo, la subsección 1.1). En contraste, en el párrafo anterior notamos que Borges está al tanto de datos biográficos de Kipling que subyacen a «They».

Hemos visto que el estilo es lo que Borges más deploraba en Lovecraft, de modo que estudiar el estilo de TMT será útil para detectar elementos paródicos en este cuento. A los ejemplos que en tal sentido ofrece Sánchez (2024b) y que delatan un intencionado estilo equívoco¹⁷, añadimos aquí estos otros:

a) A pesar de un cierto desinterés de Borges por la biografía de Lovecraft, el antisemitismo de este recibiría una alusión solapada en TMT: Borges pone en boca de un arquitecto protestante (presbiteriano) «[e]l judezno ese de Preetorius» (1989: 35), dirigido al

intermediario que compra y remodela la casa en nombre del monstruo; «judezno» parece ser aquí un término peyorativo sin especial base religiosa (además de la intención paródica, solo se buscaría señalar que el arquitecto es intransigente en materia de sus preferencias profesionales como lo es contra toda religión distinta de la suya, incluida la católica del cura párroco y acaso del propio intendente: 1989: 35). Como veremos, la cuestión religiosa era importante en el mundo familiar de Borges, de modo que la mención a «judezno» cumple también una función autobiográfica en el cuento.

b) Pudiendo usarse la común palabra *muebles*, el juego paródico exige la inusual «moblaje» (1989: 36).

c) Proliferan las formas entremezcladas de referirse a la casa: «Casa Colorada» y «casa» desde 1989: 35, y a partir de entonces también «Casa»¹⁸; la intención paródica es clara ya que Borges solía recomendar la práctica contraria, la de atenerse a la misma forma en que se había designado algo.

El siguiente pasaje contiene varios juegos verbales: «tras de consagrarse la tarde al estudio de Schopenhauer o de Royce, yo rondaba, noche tras noche, por los caminos de tierra

¹⁵ A lo que habría que añadir la imaginación, otro rasgo de Lovecraft que Borges valoraba favorablemente.

¹⁶ Pueden trazarse paralelos entre la casa de «They» en que viven los niños-espíritus, y la Casa Colorada, habitada por el monstruo de TMT. En cuanto al uso del color, que Borges coloca especialmente en dicha casa, el cuento de Kipling nos presenta una mujer ciega, que imagina que la ira del narrador tiene el color del negro zigzagueando en el rojo.

¹⁷ Borges evita parodiar defectos tales como una adjetivación o una sintaxis grandilocuentes (pese a que ellos abundan en Lovecraft), ya que dañarían al propio TMT. En cambio, acaso imita otro defecto que él también veía en Lovecraft, a saber, el asombrarse del horror que se iba narrando; así, leemos en TMT (1989: 37): «Sentí repulsión y terror. [...] la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba»; y (añadido como oración final a la versión en libro del cuento, en 1975): «La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos». Que la intención paródica de Borges no sea obvia sino oblicua es algo que también se advierte en otros cuentos suyos, por ejemplo, en dos de *El informe de Brodie* (1970): «El duelo» y «El indigno» (véase sobre el segundo, Sánchez, 2022).

¹⁸ Así como este juego con la casa de TMT puede ser cómico, el lector duda sobre cómo tomar las diversas lecciones/ tipografías de la palabra «oncenio», referida a la Enciclopedia de Tlön, que aparecen en el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (*Ficciones*, 1940). Sánchez (2023) menciona otros aparentes errores tipográficos en el número de volumen de otra enciclopedia. En ambos cuentos, cabe indagar si los efectos son deliberados, ya que involucran a elementos importantes de la trama.

que cercan la Casa Colorada. Algunas veces divisé arriba una luz muy blanca; otras creí oír un gemido. Así hasta el diecinueve de enero» (1989: 36).

Para empezar, nótense el «tras de» (cuando «tras» habría bastado) y la repetición de «tras» en la misma oración. En cuanto a la expresión «rondaba [...] por», creemos que, si bien es gramaticalmente correcta, es probable que a Borges (que solo la usó en esta ocasión) le pareciese pesada en relación con el verbo activo «rondar», que él sí ha usado en otras oportunidades. La «Casa Colorada» tiene el problema ya indicado en la letra c). Un prurito de hipercorrección acaso lleva al torpe narrador a oponer «Algunas veces»/«otras»; Borges ha preferido en el resto de su obra otras combinaciones también gramaticalmente aceptables, como «a veces»/«otras», o «a veces»/«otras veces». Para concluir, «Así hasta el diecinueve de enero» es decepcionante o cómico porque, en ausencia de otra fecha igual de detallada, no aporta ninguna precisión a la cronología del cuento.

Por su parte, el siguiente pasaje parece construido a fin de ser análogamente ineffectivo o hilarante: «se desplomó la tormenta. Primero el viento sur y después el agua a raudales. Erré buscando un árbol. A la brusca luz de un relámpago me hallé a unos pasos de la verja» (1989: 36). La secuencia «se desplomó la tormenta»/«el agua a raudales» es redundante; «[e]rré» es ambiguo; la repetición fónica «A»/«a» afea un poco la última oración.

3.2 La influencia de Kipling

La idea de que TMT sea una parodia de Lovecraft se refuerza al notar que TMT también se ha inspirado en Kipling, uno de los ídolos literarios de Borges. En TMT este transpone, del cuento de Kipling «They», los detalles autobiográficos (pérdida de una hija en «They», muerte del padre en TMT). La crítica ha percibido datos autobiográficos en TMT, como que el tío del protagonista se llame Edwin Arnett (un apellido de la línea paterna de Borges), o que haya referencias a autores otras veces citados por Borges (H. G. Wells, Samuel Johnson, Zenón de Elea, Charles Howard Hinton, Arthur Schopenhauer, Josiah Royce, William Morris). La discusión de estos puntos por parte de los estudiosos no ha sido muy profunda ni articulada.

El cuento de Kipling «They» puede ayudar a entender lo que Borges se propuso con TMT. En «They» existe una casa habitada por niños que serían espíritus. Kipling había perdido su primera hija en 1899 (dicho sea de paso, año en que nació Borges); este podría haberle sugerido a Theroux que la casa de «They» sea una ficcionalización de la casa (del estado de Vermont) que Kipling decidió dejar tras pelearse con su cuñado, en 1896.

Resumamos lo que Sánchez (2024b) ha hallado en cuanto a la figura paterna en TMT. El tío del protagonista tiene similitudes con el padre de Borges: es agnóstico y le enseña al narrador las paradojas de Zenón usando el tablero de ajedrez. La Casa Colorada, ambientada en la ciudad de Turdera (fuera de la ciudad de Buenos Aires) podría simbolizar la casa de infancia de Borges en Buenos Aires (barrio de Palermo)¹⁹. En esta casa de infancia

¹⁹ Despues de dejar el país en 1914, la familia Borges nunca volvió a ocupar la casa que poseía en Palermo. Hasta 1914, la familia solía pasar los veranos en una casa alquilada de Adrogué (ciudad de la Zona Sur del Gran Buenos Aires, no lejos de Turdera). En los años posteriores al regreso de Europa, la familia pasó a veranear en el Hotel Las Delicias de Adrogué; en 1944 la madre de Borges compró una casa en esa ciudad, casa que sería vendida en 1953. El biógrafo Williamson (2004)

reinaba una significativa tensión religiosa: lado materno católico²⁰, padre agnóstico y abuela paterna protestante; estas tensiones religiosas están presentes en TMT, si bien los elementos católico, protestante y judío no están integrados a la familia del protagonista, sino asociados a personajes de la zona. El padre de Borges murió en 1938 (y no antes de 1921, como el «tío» de TMT), por lo que el cuento podría estar ficcionalizando una muerte metafórica, como lector/escritor, de Jorge Guillermo, en virtud de que este no dio en Europa con un tratamiento efectivo para su ceguera. El protagonista de TMT obtiene del tío nociones de geometría/metafísica que no terminan de convencerlo (paradojas de Zenón, cuarta dimensión), pero parecería haber una reivindicación final de la figura paterna, en la medida en que el protagonista tenga la experiencia sobrenatural de la cuarta dimensión al ponerse en contacto con el monstruo.

3.3 Horror sobrenatural y cuarta dimensión

Recogemos aquí la interpretación de Sánchez (2024b) de que Borges se desvió de Lovecraft al narrar el encuentro del protagonista con el monstruo; la idea es que este, en vez de ser la encarnación del mal sobrenatural (y aun

extraterrestre), le revelaría al protagonista de TMT la cuarta dimensión. Ese protagonista no cree en la cuarta dimensión, desconfiando de la intuición que al respecto ofrecerían los cubos de Hinton. Igual de escéptico había sido el Borges que escribió el ensayo «La cuarta dimensión» (1934, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*; con variantes en 1936, revista *Obra*). Hinton no se limitaba a cuestiones geométricas, sino que el hiperespacio era para él una forma de trascender el yo subjetivo del mundo tridimensional²¹. Según Borges, lo único intuitivo son las tres dimensiones (volumen); el punto, la línea, la superficie y la cuarta dimensión son conceptos matemáticos abstractos carentes de existencia material. Intuimos lo real en un tiempo discreto (en el sentido de no continuo), lo que se traduce en un espacio que es también discreto, en contraposición a la infinita divisibilidad de los conceptos matemáticos recién mencionados.

Que Borges no creyera en las paradojas de Zenón ni en el idealismo metafísico no impidió que él se valiera de estas ideas para desarrollar su literatura fantástica. Sánchez (2024b) propone que TMT es una creación de este tipo asociada a la cuarta dimensión, en la que Borges tampoco creía²². En particular, TMT ofrecería el ejemplo opuesto al del famoso cuarto

ha enfatizado la asociación de Las Delicias con episodios de insomnio, pesadillas y aun suicidio (254 y 282), lo que se vio reflejado tanto en la biografía como en la literatura de Borges, incluidos cuentos como «El Aleph» (1945, *El Aleph*), «Funes el memorioso» o «25 agosto, 1983» (1980, *La memoria de Shakespeare*).

²⁰ Con los años, Borges llegaría a sospechar que por su lado materno corría sangre judía. Hay evidencia indirecta de que el ala católica de la familia (incluyendo la madre, la hermana y los hijos de esta) no veían con buenos ojos la apertura de Borges al judaísmo. En una posible (temporaria) concesión a su madre, Borges concluyó en el artículo «Yo, judío» (1934, revista *Megáfono*) que los Acevedo (apellido de la madre) eran españoles y no judío-portugueses, como en cambio él mismo insistiría a partir de los años 60. Hacia el final de su vida, Borges se había malquistado con lo que quedaba de su familia directa (hermana y dos sobrinos): «A veces me desagrada bastante mi familia» (1984b, 22'1"); las diferencias en materia de religión (y sus implicancias sobre las preferencias genealógicas) no habrían sido una razón determinante para el conflicto, pero tampoco facilitaban las cosas.

²¹ A Borges tampoco lo convencieron nunca, por razones conexas, ni las paradojas de Zenón ni sus refutaciones. Sobre este punto, en relación con la postura de Borges frente a la cuarta dimensión, v. asimismo Sánchez (2024c).

²² Pese a tal escepticismo, el ensayo «La cuarta dimensión» reconocía: «Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo.» Vélez Escallón (2015) cita esta frase, pero omite todo comentario de «La cuarta dimensión» y de TMT sobre lo antiintuitivo que son los cubos de Hinton.

cerrado de Poe, a saber: una casa que, sin dejar de ser cerrada en tres dimensiones, se torna completamente abierta a quien acceda, como el protagonista de TMT al entrar en contacto con el monstruo, a esa cuarta dimensión que es lo sobrenatural. Así, el protagonista podría salirse de la tercera dimensión, sin que lo detengan los lados de la Casa Colorada²³. El monstruo también está en condiciones de hacerlo²⁴, pero tiene la desventaja de ser «lento» y/o decide seguir recluido en la casa en vez de perseguir al protagonista.

TMT no es explícito acerca de que el protagonista acceda a la cuarta dimensión al entrar en contacto con el monstruo. Según que admitamos o no esa posibilidad, al misterio de la ficción se le podrá dar una solución diferente. Borges se interesó por una cuestión análoga, a saber, la duda sobre si una persona que entra en contacto transitorio con la divinidad es capaz de compartir su presciencia. Concretamente, Borges (1985: 285; nuestras aclaraciones) dice, a propósito del «mejor soneto» de William Butler Yeats («Leda and the Swan» [*Leda y el cisne*]), que trata del acoplamiento de Zeus con Leda: «él [Yeats] imagina, que en ese momento, ella es, de algún modo, Zeus; es decir, ella conoce el pasado, el presente, el porvenir. [...] Y él [Yeats] se pregunta si, al mismo tiempo que ella sintió el poder del dios, la pasión del dios,

ella poseyó, acaso, la sabiduría del dios, antes que el indiferente pico la dejara caer»²⁵.

Martínez (2012: 26) ve en «La cuarta dimensión» de Borges «el germen de un cuento potencial», y pese a que en nota al pie (p. 136) menciona que Hinton es citado en TMT, no se percata de que este pueda encarnar aquel «cuento potencial». Merrell (1991: 119-20) tampoco menciona TMT a propósito de aquellos cuentos de *Ficciones*, concretamente «La muerte y la brújula» (1942) y «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941), en que Borges se vale de la propiedad de que «desde una perspectiva superior, el laberinto no presenta ningún problema».

4. Lecciones interpretativas

Las reseñas de Torres-Scott (2019, 2020, 2021) han advertido el agrado de Borges por ciertas virtudes de Lovecraft (tramas, frondosa imaginación) y por la forma indirecta de ir sugiriendo el horror. Al equilibrar tales opiniones favorables de Borges con sus opiniones desfavorables en cuanto al estilo de Lovecraft, Torres-Scott se desvía del centro de la literatura crítica para enfatizar que al primer escritor le gustaban las narraciones del segundo. Para Borges, el estilo literario es multidimensional, como lo son las deficiencias

²³ El protagonista aclara que él mismo no ha comprendido lo que vio dentro de la Casa Colorada. La llegada del monstruo ocurre mientras aquel está desandando su camino (alcanza el pie de la escalera), en dirección a la salida. Si el protagonista debía (en ausencia del monstruo) hacer el mismo camino al bajar que al haber ascendido, la escapatoria no podría ser por la misma puerta de ingreso, ya que el monstruo viene ascendiendo por una rampa, antes usada por el protagonista para subir que está entre la puerta y la escalera. Es decir que, si bien la puerta de ingreso pudo ser franqueada por el protagonista al entrar, a la hora de salir es como si la casa estuviera completamente cerrada en tres dimensiones.

²⁴ Ello explicaría que el monstruo haya salido previamente al exterior (muerte del perro en la acera, avistamiento por «Iberra», ingreso sorpresivo a la casa mientras el protagonista se halla dentro), pero que a la vez las dos puertas (de la verja y de la casa propiamente dicha) estén cerradas; ellas se encuentran sin llave/cerrojo, y el protagonista opina que el monstruo no es capaz de abrirlas. También viene a cuento que Preetorius haya adquirido una «quinta» con terreno; el carácter reptante del monstruo se reafirma por la decisión de talar las araucarias que había en un lado del terreno.

²⁵ Borges (no antes de 1946) transcribió y tradujo partes del soneto de Yeats (Balderston, 2011: 42).

de Lovecraft al respecto. Nuestra aportación, que incluye materiales novedosos, inclina la balanza en dirección a un juicio adverso de parte de Borges. Así lo sugieren aquellas declaraciones en que Borges dice haber leído fragmentariamente a Lovecraft (Conover, Pose Mayayo), o lo censura por usar demasiados adjetivos y admirarse de algo horrible que él mismo narraba (Conover). De entre los comentarios hechos a Bioy Casares, el más grave es el de que Lovecraft «no sabía escribir». Son también adversas la alusión a Mujica Lainez (del que Borges censurara tanto su juicio favorable sobre Lovecraft como su propio estilo), y la anécdota de que Borges interrumpiera, a poco de comenzadas, sus lecturas del escritor de Providence. Borges dijo que en TMT no quiso describir el monstruo, en oposición a lo que la mayoría de los estudiosos opina que (desafortunadamente) hacia Lovecraft.

Sería deseable que la discusión evite la disyuntiva bueno/malo cuando se analice qué opinaba Borges de Lovecraft como escritor. En base a ciertas declaraciones (Pose Mayayo y especialmente Bioy Casares), detectamos que, según Borges, Lovecraft era un autor secundario según una escala que posee una amplia gradación. Por lo tanto, aun las severas críticas de Borges no envían a Lovecraft a un lugar tan bajo como el que ocuparían ciertos escritores rioplatenses (Ernesto Sábato, Horacio Quiroga y Manuel Mujica Lainez).

Los estudios sobre qué opinaba Borges de Lovecraft apuntan en más direcciones importantes que las recogidas en las reseñas de Torres-Scott (2019, 2021). En tal sentido, ha habido interés por los defectos de estilo de Lovecraft, por la manera en que este abordaba la acción y por el tipo de influencia ejercida por Lovecraft sobre Borges. Sin duda, el Borges de TMT posee ciertas características lovecraftianas, ya que adopta inquietantes rasgos

circunstanciales y nos reserva un monstruo para el final. Con todo, nos apartamos de la opinión de Torres-Scott (y de Oliver) de que el Borges de TMT imite a Lovecraft. Esta opinión se origina en dos premisas infundadas: tanto Lovecraft como Borges abusan de los adjetivos (entendemos que Borges no lo hace), y ninguno de los dos escritores describe el monstruo (entendemos que Lovecraft sí lo hace). Por otra parte, hemos desarrollado la hipótesis de que TMT es narrado en un estilo paródico que, de forma oblicua, delataría el disgusto de Borges por el estilo del Lovecraft. Esto tornaría a TMT en una parodia de su dedicatario, y no en un homenaje («pastiche», en palabras de Torres-Scott, 2020).

En otro orden de cosas, nuestra interpretación de TMT no relaciona la presencia de datos autobiográficos con Lovecraft, sino más bien con el cuento de Kipling «They». Hemos discutido la posibilidad de que, en TMT, Borges fíctionalice su regreso de Europa en 1921, y remembre la casa de su niñez en Palermo y la muerte (metafórica) de su padre. Finalmente, planteamos la hipótesis de que TMT es un caso alternativo al del famoso cuarto cerrado de Poe, a saber: una casa que esté cerrada en tres dimensiones, pero de la que pueda salirse por sus lados quien entre en contacto con esa cuarta dimensión pesadillesca que es lo sobrenatural.

Bibliografía

- ABRAHAM, Carlos (2015). *Lovecraft en Argentina*. Buenos Aires: Oráculo.
 ABRAHAM, Carlos (2017). *Lovecraft en español*. Madrid: Barsoom.
 ABRAHAM, Carlos (2021). Entrevista a Carlos Abraham desde Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=D1D0Iiv83oY>

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo (2017). *Borges en Cuba: estudios de su recepción*. Pittsburgh: Borges Center.
- BALDERSTON, Daniel (2011). «The Rag-and-Bone Shop: On Borges, Yeats and Ireland», *Variaciones Borges*, 32: 41-58.
- BEDFORD, David (2000). «Clasicismo, trama y el hecho estético en el cuento “There Are More Things” de Borges», *Variaciones Borges*, 10: 217-226.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- BORGES, Jorge Luis (1941). «Fragmento sobre Joyce», *Sur*, 77: 60-62.
- BORGES, Jorge Luis (1967). «Harto de los laberintos», César Fernández Moreno (entrevista), *Mundo Nuevo*, 18: 5-29.
- BORGES, Jorge Luis (1969). *Conversations with Jorge Luis Borges*, Richard Burgin (entrevista. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1976). «Willis Conover interviews Jorge Luis Borges», Willis Conover (entrevista). <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc983772/m1/>
- BORGES, Jorge Luis (1978). «Appointment with Borges», William Goldhurst (entrevista), *Humanities in the South*, 47: 1-2.
- BORGES, Jorge Luis (1984a). «Los paseos con Borges», Adolfo García Videla (dir.). https://www.youtube.com/watch?v=yI10otkZq_E
- BORGES, Jorge Luis (1984b). «Interview with Argentine writer Jorge Luis Borges», Alistair Reid (entrevista). Archive of Hispanic Literature on Tape (Library of Congress). <https://www.loc.gov/item/93842620/> (Acceso: 30 de abril de 2024).
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, vol. 2. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1993, 1979). *Old Patagonian Express*, Paul Theroux (entrevista. New York: Washington Square Press, cap. 20.
- BORGES, Jorge Luis (1999). *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores & Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *Borges Profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Martín Arias & Martín Hadis (eds.). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2004). *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2013). «Borges, el tiempo y la marea. Diálogo y retrato», Jorge Monteleone (entrevista), *Variaciones Borges*, 35: 289-316.
- BORGES, Jorge Luis (2022). *Borges in situ. Cinco charlas, encuentros y desencuentros con Jorge Luis Borges*, Alejandro Daniel Pose Mayayo (entrevista). Sevilla: Alfar.
- BORGES, Jorge Luis & Esther ZEMBORAIN (1967). *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Columba.
- BUCHANAN, C. (1996). «J. L. Borges's Lovecraftian Tale: “There Are More Things” in the Dream than We Know», *Extrapolation*, 37.4: 357-363.
- CAJERO, Antonio (2008). «Infinito y cuarta dimensión en “There Are More Things”», *Variaciones Borges*, 26: 83-96.
- DI TELLA, Guido, & ELTIS, Walter (1989). «Argentina's Economy under a Labor-Based Government, 1973-6», Guido Di Tella & Rudiger Dornbusch (eds.), *The Political economy of Argentina, 1946-83*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 213-246.

- MANGUEL, Alberto (1999). *Historia de la lectura*. Bogotá: Norma.
- MANGUEL, Alberto (2004). *Con Borges*. Madrid: Alianza Literaria.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2012, 2003). *Borges and mathematics*. West Lafayette: Purdue University Press.
- MERRELL, Floyd (1991). *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University Press.
- NOVALIS (1997). *Philosophical Writings* (Margaret Mahony Stoljar, trad. y ed.). Albany: SUNY Press.
- OLEA FRANCO, Rafael (s.f.). «Espléndidas y atroces maravillas: Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft». <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/ROleaFranco.pdf>
- OLIVER, José (2006). «Análisis de “There Are More Things” de Borges desde la perspectiva lovecraftiana». https://web.archive.org/web/20101122120529/http://www.hplovecraft.es/ver_articulo.aspx?clave=Borges
- SÁNCHEZ, Marcelo (2022). «¿Cómo se explica la traición en el cuento “El indigno” de Borges?», *En sentido figurado*, 16.1: 69-75.
- SÁNCHEZ, Marcelo (2023). «The Translators’ Take on Three Possible Typos in Jorge L. Borges’ Story “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”?», *IJTIAL*, 5.1: 1-11.
- SÁNCHEZ, Marcelo (2024a). «Borges sobre Lovecraft: ¿Qué aportan tres nuevas fuentes?», *Boca 'e Loba*, 1: Terror (en prensa).
- SÁNCHEZ, Marcelo (2024b). «La figura paterna y lo sobrenatural en el cuento de Borges “There Are More Things”», *Retazos de Ficción*, 2: 106-114.
- SÁNCHEZ, Marcelo (2024c). «La cuarta dimensión de Hinton: El nexo con Borges» <https://mentesocultasybardas.com/la-cuarta-dimension-de-hinton-el-nexo-con-borges-marcelo-sanchez/>
- ST. ARMAND, Barton (2011, 1991). «Synchronistic Worlds: Lovecraft and Borges», David Schultz & S. T. Joshi (eds.), *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 313-341.
- TORRES-SCOTT, Andrés (2019). «Entre la aberración y el placer: Borges acerca de Lovecraft», *Reflexiones Marginales*, 54. <https://revista.reflexionesmarginales.com/entre-la-aberracion-y-el-placer-borges-acerca-de-lovecraft/>
- TORRES-SCOTT, Andrés (2020). «Borges a la sombra de Lovecraft: “There Are More Things”», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 71: 37-61.
- TORRES-SCOTT, Andrés (2021). «Estado de la cuestión de la literatura comparada entre Lovecraft y Borges», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 6.2: 58-76.
- VV. AA. (1967). *El Libro de los Autores*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon. (2015). «Borges 4D», *Variaciones Borges*, 40: 115-132.
- WILLIAMSON, Edwin (2004). *Borges: A Life*. New York: Viking.



© Mariano Villarreal

Los vascos y la ciencia ficción: narraciones fictocientíficas de autores vascos anteriores a la Guerra Civil de 1936

Mariano VILLARREAL
Investigador independiente

Resumen. El ensayo analiza la ciencia ficción vasca antes de la Guerra Civil de 1936, destacando a varios pioneros que incursionaron en la novela científica, utópica, distópica y la ucronía. Las primeras obras fictocientíficas de autoría vasca las encontramos en la segunda década del siglo xx, estando muy influenciadas por referentes externos. A pesar de sus diferencias ideológicas, estos autores compartieron un ideal cosmopolita que les

alejó pronto del País Vasco para arraigar con fuerza dentro de la intelectualidad española y, en algunos casos, internacional. Tras los efectos disruptivos de la contienda bélica, hubo que esperar hasta finales de la década de los sesenta para que se reactivara esta producción. Entre los autores más destacados figura Miguel de Unamuno con «Mecanópolis» (1913), que anticipa temas como la mecanización excesiva y la inteligencia artificial, con claras influencias de

Samuel Butler. Luis Antón del Olmet imagina en «La verdad en la ilusión» (1912) un futuro tecnológicamente avanzado, pero socialmente uniforme. Luis Araquistáin emplea la sátira en *El archipiélago maravilloso* (1923) para explorar sociedades utópicas y distópicas, mientras que Ricardo Baroja aborda en *El pedigree* (1924) la eugenésia y la deshumanización, adelantándose a debates de la ciencia ficción posterior. *Historia verídica de la revolución*, también de Baroja, plantea una ucronía en la que la Segunda República española surge de una violenta revolución anarquista y anticlerical. Por último, José María Salaverría emplea la perspectiva extraterrestre en *El planeta prodigioso* (1924) para criticar la sociedad europea, y en «Quinientos» moderniza la leyenda de Fausto con un enfoque científico. Un corpus literario que merece atención por su originalidad y por anticipar debates actuales sobre tecnología, sociedad y humanismo.

Palabras clave: ciencia ficción, Edad de Plata, País Vasco, Miguel de Unamuno, Luis Araquistáin, Ricardo Baroja, novela científica, utopía, distopía, ucronía.

N.B. Este ensayo amplía un artículo homónimo del diario *El Correo*, el primero de una breve serie cuyo objetivo es analizar la narrativa de ciencia ficción practicada por autores vascos (entendido en sentido amplio, es decir, tanto nacidos dentro del País Vasco como de ascendencia vasca y clara relación con este territorio, además de allí afincados), desde sus orígenes hasta nuestros días.

La ciencia ficción vasca, en líneas generales, es relativamente escasa y un tanto tardía. Antes de la Guerra Civil de 1936 podemos encontrar algunos notables pioneros que practicaron la novela científica, utópica y distópica, incluso

la ucronía, de una manera puntual, aunque destacable y con una evidente influencia entre sus coetáneos. Desgraciadamente, la contienda bélica arrasó también el sustrato sobre el que se asentaban este tipo de narraciones. Algunos autores fallecieron (por causas naturales) o sufrieron el estigma de la represión y el exilio. A nivel temático, los intereses y prioridades habían cambiado de una manera radical. Además, el ecosistema editorial tuvo que transformarse y desaparecieron gran parte de las colecciones literarias de narrativa breve que caracterizaron la década de los años veinte y treinta. Y, por supuesto, la falta de libertades era palpable. Por ello, hubo que esperar hasta finales de los años sesenta para que se reactivara esta producción. Hoy día, estas obras precursoras apenas son recordadas salvo por los historiadores del género, aunque bien merecen nuestra atención.

Gran parte de esta narrativa se encuentra muy influida por referentes externos, a pesar de que los escritores vascos de ficción científica tenían en su haber una amplia tradición oral basada en la rica mitología autóctona, como reveló el sacerdote, etnólogo, antropólogo y arqueólogo José Miguel de Barandiarán (1889-1991), autor de numerosas investigaciones sobre el folclore vasco en el siglo xx. Como veremos, esta influencia foránea se refleja, de una manera palpable, en la temática, el estilo, las referencias y las aspiraciones de estas obras.

Por otra parte, al contrario de lo que sucede en la literatura española en castellano o catalán, donde podemos encontrar numerosos ejemplos de historias y de autores de protociencia ficción y de una incipiente ciencia ficción incluso antes del siglo xx, perfectamente homologable a la mayoría de narrativas europeas, la sociedad vasca, pese a su alto nivel industrial e industrioso, no empezó a producir obras fictocientíficas hasta la segunda década del siglo

xx. O, al menos, no han sido halladas hasta la fecha¹.

Por último, no es posible inferir que una mayoría de escritores compartiera una misma orientación ideológica, ya que algunos se distinguieron como militantes socialistas y/o mantuvieron claros vínculos en su juventud con agrupaciones comunistas (por ejemplo, Luis Araquistáin y Ricardo Baroja), mientras que otros adoptaron posiciones más conservadoras (por ejemplo, José María Salaverría) y se alinearon abiertamente con el bando nacional durante la sublevación militar. Lo que sí queda claro es que todos ellos compartieron un ideal cosmopolita que pronto los alejó de las raíces vascas para arraigar con fuerza dentro de la intelectualidad española y, en algunos casos, internacional. Desgraciadamente, no se conoce ninguna autora vasca surgida en este periodo.

Una de las historias más conocidas de los primeros estadios de la ciencia ficción vasca es, sin duda, «Mecanópolis» de Miguel de Unamuno² publicada en el suplemento *Los lunes* del diario *El Imparcial* el 11 de agosto de 1913. El relato, de apenas mil quinientas

palabras, describe el viaje de un supuesto amigo del narrador a una ciudad poblada íntegramente por máquinas extraordinariamente avanzadas, critica los excesos del progreso tecnológico y reivindica el contacto humano y con la naturaleza. Un cuento claramente inspirado en el clásico *Erewhon* (1872) del británico Samuel Butler (1835-1902), que incluso es citado en la primera línea del texto a modo de expreso reconocimiento. Unamuno escribió este cuento con cuarenta y ocho años, en plena madurez creativa, pues el año anterior había dado al mundo uno de sus ensayos más notables: *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), y al año siguiente su obra clave *Niebla* (1914). Esta es una diferencia sustancial respecto a Santiago Ramón y Cajal o Azorín, quienes escribieron sus particulares «cuentos de vacaciones» fictocientíficos en su juventud.

El relato comienza con el anónimo protagonista perdido en la inmensidad del desierto tras haber sufrido un terrible percance, al límite de sus fuerzas y próximo a la muerte por sed e inanición³. Afortunadamente, encuentra un proverbial oasis donde puede

¹ Con posterioridad a la redacción de este ensayo, he conocido un texto que contradice un tanto esta afirmación: el cuento «Un recién nacido de ciento setenta años», escrito en septiembre de 1870 por el alavés Ricardo Becerro de Bengoa y publicado, al parecer, poco después en el periódico bilbaíno *Irurac-Bat*. Se trata de una historia acerca de un hombre que retrocede de la ancianidad a la infancia merced a una particular transfusión de sangre. Se tradujo al inglés y se publicó en los Estados Unidos en 1888. La historia es similar a la narrada en el famoso cuento de F. Scott Fitzgerald «The Curious Case of Benjamin Button» [«El curioso caso de Benjamin Button»] (1922; *Tales of the Jazz Age* [«Cuentos de la era del jazz»], 1922).

² El escritor y filósofo Miguel de Unamuno (1864-1936) nació en el barrio de las Siete Calles de Bilbao y era primo del naturalista y antropólogo Telesforo Aranzadi (1860-1945). Considerado uno de los integrantes más destacados de la Generación del 98 junto a Pío Baroja y Azorín, cultivó todos los géneros literarios, desde ensayo y poesía, a novela y teatro. Se doctoró en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid con una tesis sobre la lengua vasca, en la que defendía un origen contrario al del nacionalismo. En 1894 ingresó en la Agrupación Socialista de Bilbao, que abandonó pocos años después. Fue catedrático y luego rector de la Universidad de Salamanca de 1900 a 1914 y de 1931 a 1936, destacado opositor a la dictadura de Miguel Primo de Rivera y diputado a las Cortes de la Segunda República (por una coalición de republicanos y socialistas), de la que fue distanciándose hasta el punto de apoyar en primera instancia la sublevación militar de Franco, si bien terminó retractándose. Su carácter inconformista, intransigente y contradictorio le granjeó numerosas disputas con escritores e intelectuales de su época que, no obstante, admiraban su valía. Falleció en diciembre de 1936, confinado en su casa y en un estado de completa desolación y soledad.

³ Una situación que podría hacernos pensar que todo lo que sigue es una posible alucinación del personaje e introducir, de esta manera, la incertidumbre y ambigüedad propia de la narrativa fantástica. Por otra parte, el desenlace devuelve la normalidad quebrada, otra característica definitoria del fantástico.

alimentarse y descansar. A la mañana siguiente se levanta mágicamente restaurado y con ánimo de explorar el vasto vergel. Lo primero que descubre es una estación de ferrocarril desierta con un tren sin maquinista esperando para partir; tras subir a bordo, el vehículo arranca y alcanza una velocidad tan vertiginosa que ni siquiera puede apreciar el paisaje circundante. El tren le conduce a una urbe rutilante, llena de magníficos edificios, calles ordenadas y limpias, tranvías automatizados... Es un ideal de perfección y fría eficiencia, aunque sin el menor atisbo de presencia humana, ni tampoco animal o vegetal. Este hombre accede a un hotel y en su restaurante elige el menú en un dispensador automático de comida (un tablero con botones donde cada manjar tiene indicado un número). Después detiene un vehículo y recorre, uno a uno, todos los rincones más significativos de la ciudad: parques, museos (cuyas piezas poseen rótulos en español, en ortografía fonética), palacios de la música donde los instrumentos tocan solos, teatros y cines en los que es el único espectador, etc., hasta descubrir el Museo Paleontológico, que estudia la raza humana antes de que las máquinas heredaran su destino.

Al día siguiente despierta en la habitación del hotel y en su mesilla de noche encuentra un objeto extraordinario: un periódico impreso en papel elaborado para él en exclusiva, con noticias de todo el mundo y que mencionaba su visita a la ciudad. A partir de entonces se siente observado y la sensación de maravilla da paso a un paulatino desasosiego, que le conduce al borde de la locura. Es consciente de que la ciudad está habitada por almas no humanas: «aquellos misteriosos seres invisibles, ángeles o demonios –que es lo mismo–, que yo creía habitaban Mecanópolis» (Unamuno, 2021: 103); hoy día llamaríamos a estas entidades

inteligencia artificial, responsables de gobernar todos los servicios de la urbe mecánica. El cuento concluye con el regreso del protagonista a la civilización humana, por medios tan peregrinos como en el viaje de ida, y la búsqueda de refugio en un entorno natural alejado de todo maquinismo.

El relato nos advierte acerca de la excesiva mecanización que rige nuestras vidas y sugiere reorientar el progreso tecnológico teniendo en mayor consideración al humanismo. Este es un mensaje que hoy día conserva toda su vigencia y no se puede afirmar que la historia sea una reafirmación del ludismo:

La posición de Unamuno respecto de la ciencia moderna, como es sabido, evolucionó, desde un primitivo positivismo de juventud hasta un distanciamiento crítico en su madurez. Pero su pensamiento en conjunto no llegó a ser anticientífico ni contrario a la técnica, sino duramente crítico para con el científicismo, que no es la misma cosa (Marcos, 2023: 2).

Por otra parte, añade Marcos, el relato de Unamuno «se desarrolla en un mundo en el cual el ser humano ha sido desplazado del centro [...] un mundo *post-antrópico*. Aquí, el ser humano no es que haya sido desplazado a una periferia axiológica, sino que simplemente ha salido por completo del plano» (2023: 4).

Este cuento ha tenido una recepción relativamente reciente⁴, en particular tras su reedición en el recopilatorio *De la Luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, editado en 1995 por Nil Santíñez-Tió (Acantilado). Posteriormente, apareció también en otras obras de referencia,

⁴ Antes de los años ochenta del siglo pasado solo he podido rastrear una única referencia académica: la de Melchor Fernández Almagro en el diario salmantino *El Adelanto* (7.12.1935, p. 1) y el mallorquín *El Día* (10.12.1935, p. 1).

como *Mundos al descubierto. Antología de la ciencia ficción de la Edad de Plata (1898-1936)*, de Juan Herrero-Senés (Espuela de Plata, 2020) y *Miguel de Unamuno. Escritos sobre la ciencia y el científicismo*, edición de Alicia Villar (Tecnos, 2017)⁵.

Un año antes de la publicación de «Mecanópolis», Luis Antón del Olmet, de agitada trayectoria vital⁶, publicó en 1912 la novela corta *La verdad en la ilusión* en la colección *Los Contemporáneos*⁷, n.º 204. El castizo protagonista de este cuadro cómico de costumbres despierta cuatrocientos años en el futuro para descubrir una civilización muy avanzada a nivel tecnológico pero que había suprimido cualquier atisbo de individualidad y de emoción humana en favor de la uniformidad social. Esta fábula se adelantó así veinte años a *Brave New World [Un mundo feliz]* (1932) de Aldous Huxley (1894-1963).

Nuestro personaje, un ilustre notario de Madrid, pierde el conocimiento tras un extraño cataclismo (luego sabremos que se trató de una cadena de atentados anarquistas en las principales ciudades del orbe, que provocaron

la caída de la civilización y el auge del nuevo régimen) y abre los ojos en la urna de un museo de prehistoria para observar, boquiabierto, un mundo poblado de gigantescos edificios por cuyos ventanales entran y salen aparatos voladores, peatones que se desplazan por aceras deslizantes, fábricas movidas por electricidad o energía atómica, transporte universal que permite viajar de uno a otro continente en apenas media hora y adelantos tales como teléfonos sin hilos, meteorología a la carta, cultivos intensivos que producen doce cosechas al año o poder anticipar las características físicas e intelectuales de la progenie. Una sociedad hiperracionalista donde las personas no tienen nombre sino un número asociado, en la que la familia, la religión, el arte, el amor, el dinero, la vida social o el concepto de nación son atavismos del pasado y la única diversión consiste en un afán desmedido por el conocimiento científico.

En esta sociedad utilitaria y materialista todo el mundo está obligado a trabajar, aunque para ganarse el sustento basta con empujar una palanca y producir fuerza motriz durante unos pocos minutos al día. No existe

⁵ Dentro de las publicaciones especializadas, ha aparecido también en la revista mexicana *Asimov Ciencia Ficción*, n.º 14 (1998), pp. 26-32, y la revista digital *Mamut*, n.º 4 (2017), pp. 91-93; incluso existe una adaptación infantil, con el título de *Mecanópolis*, hecha por Estefanía Abril con ilustraciones de Ana Burgos (Premium, 2017).

⁶ Luis Antón del Olmet (1886-1923) ejerció de abogado, periodista, político, dramaturgo y escritor. En la presentación del autor por parte de Juan Herrero-Senés, dentro del citado volumen *Mundos al descubierto*, puede leerse: «En la trayectoria vital del autor se entrecruzan de forma singular política, literatura y bohemia, a la que por cierto dedicó un libro en 1909. Llegó a ser diputado por Almería en 1914 a las órdenes de Eduardo Dato, pero sobre todo estuvo vinculado a partidos políticos agrarios galleguistas. Escribió novelas, ensayos y reportajes, y también se dedicó al teatro. Cuando presentaba una de sus obras en el Teatro Eslava de Madrid, fue asesinado a quemarropa por su socio y colega Alfonso Vidal y Planas (1891-1965), al parecer por un asunto de faldas. Antón del Olmet publicó numerosas novelas cortas en las colecciones *Los Contemporáneos* y *El Cuento Semanal*» (Herrero-Senés, 2020: 391).

⁷ *Los Contemporáneos* fue una colección literaria editada en Madrid entre 1909 y 1926. Fundada por Eduardo Zamacois (1873-1971), se convirtió en una de las colecciones de narrativa breve más longevas de España, contribuyendo de una manera significativa al auge de la novela corta durante el primer tercio del siglo XX. Aunque no era una revista en sentido tradicional, tenía un formato seriado y una periodicidad semanal (salía los viernes), similar a otras de su estilo como *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta* o *La Novela de Hoy*. Publicó un total de 897 números e incluyó obras de autores como Gabriel Miró (1879-1930), Felipe Trigo (1864-1916), Joaquín Dicenta (1877-1917) o el propio Zamacois. Las portadas e ilustraciones fueron realizadas por artistas reconocidos como Rafael Romero Calvet (1885-1925) y Narciso Méndez Bringa (1868-1933).

la propiedad privada y todas las personas gozan de los mismos derechos y obligaciones: «Unos trabajan con las manos, otros con la cabeza. Pero unos y otros, al dar lo que pueden, deben exigir que se les recompense con lo que necesiten. ¡Bastante premio tiene el inteligente con su propia inteligencia!» (Antón del Olmet, 2021: 428). De igual manera, las mujeres han dejado de ser objeto de concupiscencia para los hombres. No obstante, para nuestro particular viajero del tiempo, esa gris y distópica uniformidad había logrado suprimir la ambición, la iniciativa y el genio humano por lo que, hastiado, finalmente retornaba a la urna de la que partió, en una actitud similar a la del aveSTRUZ que esconde la cabeza en un agujero. Cabe añadir que el diálogo continuo entre el personaje y un ciudadano que adopta el papel de protector, para explicarle las reglas que rigen el nuevo mundo, sirve al propósito de comparar, criticar e, incluso, caricaturizar las

convenciones sociales, hipocresías y absurdos de ambas épocas, todo ello con amplias dosis de ironía y humor.

Otro destacado escritor de las primeras etapas del género es Luis Araquistáin⁸, autor de ascendencia vasca perteneciente a la denominada Generación del 14. Su relevancia como político, antes y después de la Guerra Civil de 1936, y como influyente periodista y ensayista, restaron visibilidad a su faceta de narrador. Además de sus obras dramáticas y de varias novelas cortas, es autor de *El archipiélago maravilloso* (1923), «en la que adopta de forma magistral el modelo de la literatura (anti)utópica de viajes imaginarios y filosóficos del *Gulliver* de Jonathan Swift y, al mismo tiempo, el de la ciencia ficción naciente de H.G. Wells»⁹. Esta obra cosechó numerosas y excelentes críticas en las páginas literarias de los diarios de época¹⁰; incluso periódicos como *El Sol* y *La Voz*, en los que solía colaborar el autor, reprodujeron varios

⁸ Lamberto Daniel Luis Araquistáin y Quevedo (1886-1959) nació en un pueblecito de Cantabria, Bárcena de Pie de Concha, debido a que su padre trabajaba en el puerto de Santander; no obstante, pasó su infancia en Elgóibar (Guipúzcoa) y obtuvo el título de piloto en la Escuela Náutica de Bilbao. En 1905 marchó a Argentina, donde trabajó como marinero mercante, pero regresó a España en 1908 y se instaló en Madrid, ejerciendo como periodista para diversos diarios de izquierda. En 1911 se afilió al Partido Socialista Obrero Español, en donde fue un destacado teórico y dirigente del ala más radical, partidario del marxismo y de la dictadura del proletariado. Llegó a ser miembro de su Comité Nacional y pudo ejercer una gran influencia sobre Francisco Largo Caballero y Juan Negrín, ambos presidentes socialistas durante la Segunda República (1936 a 1939). También fue representante del socialismo democrático en la redacción de la Constitución de 1931. Elegido diputado a las Cortes por Vizcaya en 1931 y por Madrid en 1936, el estallido de la guerra le obligó a trasladarse a París, tras ser nombrado embajador en Francia encargado de labores de propaganda y de la compra de armas con las que abastecer al ejército republicano. Al término de la contienda fue condenado por el Tribunal de Responsabilidades Políticas y de Represión de Masonería y Comunismo y debió exiliarse. Tras un periodo en París, estableció su residencia en Londres y, finalmente, Ginebra, donde falleció. Araquistáin sobrevivió esos años dedicado a la compraventa de libros antiguos y obras de arte, además de a la escritura de artículos de opinión: llegó a firmar más de seis mil, especialmente sobre política nacional e internacional, que se publicaban en prensa del exilio y medios de la izquierda británica; también colaboró con el *New York Times*, la BBC y la agencia Reuter. Su carácter marcadamente revolucionario en la juventud se fue atemperando en el exilio y giró hacia la socialdemocracia, llegando a solicitar un gran pacto entre monárquicos y republicanos para una transición pacífica del franquismo a la democracia.

⁹ La cita figura en la solapa de la edición siguiente: Luis Araquistáin, *El archipiélago maravilloso, seguido de Ucronia*, Colmenar Viejo, La Biblioteca del Laberinto, 2011.

¹⁰ Para Ballesteros de Martos: «Hace tiempo que en España no se ha producido una obra literaria con tantos valores intelectuales, sin perder por ello los puramente artísticos» (*El Sol*, 2.6.1923, p. 2). Para Andrenio [Eduardo Gómez de Baquero]: «El libro de Araquistáin une al interés filosófico el literario» (*La Voz*, 6.6.1923, p. 1). Para *El Orzán* (24.6.1923, p. 3) y *Literatura Hispano-Americana* (7.1923, p. 24): «Presenta en sus páginas todos los atractivos inherentes a la prosa de

capítulos. Los anuncios en prensa del libro se prolongaron hasta mediados de 1925, por lo que parece claro que tuvo un notable éxito comercial. También es muy valorado por los estudiosos del género de nuestros días¹¹.

El volumen presenta tres sociedades muy diferentes arraigadas en las islas de un remoto archipiélago del océano Pacífico. En un principio parecen utópicas, aunque luego se demuestre que no lo son tanto, unidas por el hilo conductor de dos personajes que han sobrevivido a un naufragio: Antonio Ariel, un probable trasunto del autor, y su inseparable compañero Plácido Sánchez, especie de Sancho Panza de ideas anarquistas y revolucionarias.

La primera en visitar es la isla de los Inmortales, condición adquirida tras el descubrimiento de una vacuna contra la muerte y el envejecimiento. Debido a su imperecedera longevidad, la sociedad resultante ha alcanzado un elevadísimo desarrollo tecnológico, cuya perfección, no obstante, aún resulta lejana, como queda de manifiesto en la descripción de varios avances científicos, descritos con profunda ironía, tales como las aceras rodantes, que, a la postre, provocan atrofia a

los ciudadanos porque estos ya no ejercitaban las extremidades, o las máquinas pensantes, que dejan obsoletos a los servidores públicos humanos. Cuando los Inmortales deducen que la sangre de los europeos podría hacerles recuperar la ansiada capacidad de morir, tras una eternidad de profundo hastío, a los navegantes no les queda más remedio que huir.

La segunda isla visitada es la de los Zahoríes, quienes poseen la capacidad de conocer lo que piensan y sienten sus semejantes gracias al poder de unas piedras que solo allí se encuentran. Se trata de una explicación a científica que el autor intenta justificar alegando que la ciencia «poquísimo es lo que puede decir de tanta y tanta maravilla del mundo» (Araquistáin, 2011: 130). Al menos, el *novum* de esta novelita de aventuras exóticas es un artefacto material.

Los isleños ofrecen la corona de su reino a Antonio Ariel, a quien intentan cargar con la responsabilidad de su gobierno porque desconoce las tentaciones del mineral maravilloso, dada su condición de extranjero. Sin embargo, Ariel declina la oferta e induce a los nativos a destruir la fuente de sus preocupaciones, en una manifiesta lección de

un escritor ilustre, una de las figuras más relevantes de las letras españolas de hoy». Para Juan Guixe: «Una original innovación en la novela española [...] Un alarde formidable de fantasía y talento creador» (*El Liberal*, 1.7.1923, p. 1, y *La Voz*, 7.7.1923, p. 1). Para Gabriel Alomar es «[n]ovelía de hipótesis, reducción de un supuesto filosófico a narración humana [...] Araquistáin prueba, una vez más, la filiación británica de su talento» (*El Día*, 12.7.1923, p. 1). Finalmente, para Enrique Díez-Canedo «traza su mejor obra narrativa», en «La vida literaria en 1923» (*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 31.1.1924, p. 25). Sin embargo, también se escucharon voces discordantes: para Cipriano Rivas Cherif la obra no era una verdadera novela, sino una sucesión de ensayos presentados según patrones ficcionales (*España*, 23.6.1923, p. 12) y Nicolás González Ruiz arremetía contra su supuesta soberbia motivada por la sobreexposición mediática y por su intolerancia en la asunción de críticas negativas: «He aquí uno de los nombres que más se nos presenta a la vista: en cubiertas de libros, carteles teatrales, al pie de artículos [...] El señor Araquistáin es un gran intransigente [...] No pasa de ser un hombre culto, articulista notable y escritor de buen estilo. Pero no es lo que puede llamarse un artista» (*El Debate*, 28.8.1925, s.n.).

¹¹ Para el historiador y crítico literario José Carlos Mainer esta obra constituye «una de las dos utopías de mayor fuste de la literatura española del siglo xx» (1988: 153-154). Carlos Saiz Cidoncha, escritor y primer historiador de la ciencia ficción en España, la menciona en su tesis doctoral *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*: «Se retorna en esta obra al prototípico de los viajes maravillosos con ribetes utópicos, en los que los protagonistas abordaban diversas islas donde los habitantes, aislados del resto de la humanidad, habrían desarrollado sociedades originales, que el autor se complacía en comparar con la propia» (1988: 224). Por su parte, Mariano Martín Rodríguez la califica como «obra maestra del viaje imaginario moderno» (2011: 51).

sentido común. Por otra parte, el banquete en el que se agasaja a los naufragos invitándoles a consumir carne humana, lejos de remarcar la supuesta superioridad moral occidental frente a un pueblo atrasado, es aprovechado por el socialista Araquistáin para lanzar un dardo envenenado contra el capitalismo hipócrita y caníbal: «Nuestra glorificada civilización europea es la más vampira de todas, la que devora más vidas, la que chupa más sangre. Entre usted en una fábrica, en una mina, en un barrio pobre y verá cuántos cadáveres ambulantes encuentra, comidos por la falta de pan y aire» (137).

La última isla visitada es la de Nueva Armónica, poblada íntegramente por amazonas pacíficas y complacientes, al punto de satisfacer cualquier fantasía erótica masculina; una apariencia de paraíso que, en realidad, esconde en su interior un oscuro propósito: el exterminio por agotamiento sexual de los varones, a quienes consideran unos tiranos que esclavizan a las mujeres. De nuevo, el galante Antonio Ariel conseguirá convencer a una nativa para que les ayude a escapar, ser rescatados por un buque que navegaba por las inmediaciones y poner rumbo a la civilización, no sin antes romper a bordo un tabú muy extendido en la sociedad española de aquella época, como era plantear la ruptura de la monogamia femenina.

El propósito satírico de estas tres narraciones concatenadas queda evidenciado por el propio Araquistáin, quien reconoció de manera explícita que había planteado la sociedad de los Inmortales como una sátira jocosa del ensayo filosófico *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno y la sociedad de los Zahoríes, que había desterrado de su seno a la mentira y las conveniencias sociales, como una crítica nada velada de las pretensiones del psicoanálisis freudiano. Finalmente, la mordaz ironía con la que se describe el desenlace

de la visita a la sociedad armicana, donde el hombre es derrotado por la mujer en la tradicional guerra de sexos, permitía enfriar cualquier delirio libidinoso masculino. Así pues, «[e]stas tres aventuras isleñas constituyen otras tantas réplicas pesimistas de las utopías sociales y políticas del hombre contemporáneo. Todas ellas son alegorías del estado presente de la civilización occidental» (Calvo Carilla, 2008: 270-274).

Durante su exilio, Araquistáin, que se sentía particularmente satisfecho de esta obra, quiso continuar las aventuras de los demás marineros naufragados, quizás acuciado por problemas económicos, y comenzó una cuarta visita a una isla que tituló *Ucronia*, pero que dejó inacabada. En ella imagina una civilización que rechaza radicalmente la idea del tiempo, por ser esta una invención diabólica dado que Dios es eterno e inmutable. En esta ocasión, el autor intenta explicar por qué la sociedad ha pasado desapercibida para el resto del mundo y lo justifica gracias a una muralla de espejos que producen la ilusión de que ninguna tierra interrumpe el mar; en caso de que se aproxime un navío, este sería destruido por el poder concentrado de los mismos.

Al contrario que sus predecesoras, esta narración sí responde a la noción clásica de utopía; en concreto, una en la que: «El peso de la tradición utópica socialista como promesa de un mundo mejor frente a las injusticias y las desigualdades intrínsecas del capitalismo es perceptible» (Martín Rodríguez, 2011: 51). Es una obra más densa y menos fluida, con diálogos prolíficos:

Sin embargo, la clave del menor acierto hay que buscarla quizás en la tentativa de ajustarse a los patrones convencionales de la novela. A pesar de su apología de la literatura utópica y de su ataque a la

preceptiva realista¹², no parece inocente que la subtitulase así, «novela», una denominación que había evitado en *El archipiélago maravilloso*, cuyo subtítulo en plural («aventuras fantasmagóricas») orientaba la recepción hacia un tipo de narración más libre y fabulosa, además de episódica» (Martín Rodríguez, 2011: 48).

Este enfoque convencional iba en detrimento de la esencia satírica original y aumentaba la monotonía de la trama.

El político socialista llevó a cabo varios intentos por acabar esta historia y publicarla junto a los tres relatos anteriores, al considerar que todos ellos eran parte de una misma novela. Su entusiasmo por el proyecto fue diluyéndose a medida que transcurría el tiempo y no conseguía editor (se la ofreció a editoriales españolas, inglesas y mexicanas; incluso intentó probar suerte en el mercado norteamericano, siempre en vano). Finalmente, la obra original y el manuscrito de *Ucronia* fueron publicados en una edición conjunta relativamente moderna¹³.

Otra historia adelantada a su tiempo fue la pieza teatral *El pedigree*, escrita por Ricardo Baroja¹⁴, autor más conocido por su faceta pictórica y por ser hermano del célebre novelista Pío Baroja y tío del antropólogo Julio Caro Baroja que por su carrera literaria. Una primera versión fue publicada en *Revista de Occidente* en 1924¹⁵ mientras que la edición en libro, ampliada de manera notable, apareció dos años después, con un prólogo laudatorio de Ramón María del Valle-Inclán y portada de su sobrino Julio Caro, que por aquel entonces contaba once años de edad.

El hermano mayor de los Baroja escribió este *eserpento* literario de tres actos o jornadas, en el que planteaba una sociedad futura obsesionada con la eugenésis. Alcanzar el ideal de superhombre profetizado por Friedrich Nietzsche (1844-1900) era el objetivo principal de esta civilización del mañana y por ello controlaba al máximo la procreación, emparejando hombres y mujeres con fines de selección natural en la única época de celo que estos tenían al año; de esta animalización de la especie humana proviene, precisamente, el título

¹² En el prólogo de *Ucronia*, Araquistáin defendía el carácter utópico-fantástico de sus narraciones frente a la novela realista, a la que consideraba fruto de una mentalidad reaccionaria: «Me daré por bien satisfecho si con estos libros he contribuido a enriquecer un poco la escasa aportación de los españoles a las invenciones utópicas, tan cultivadas en casi todas las lenguas, como abandonadas en la nuestra, con un desdén que acaso pueda explicarse por peculiaridades del temperamento español, pero ciertamente no estaría justificado si fuese menosprecio por un género que crearon y han continuado hasta nuestros días algunos de los ingenios más insignes de la literatura universal» (Araquistáin, 2011: 192-193).

¹³ Luis Araquistáin, *El archipiélago maravilloso, seguido de Ucronia*, Colmenar Viejo, La Biblioteca del Laberinto, 2011. El volumen incluye el relato «La isla de la Serenidad», de Azorín, escrito como homenaje al libro original y que fue publicado en el diario *ABC* (4.7.1923, pp. 3-4); en esta historia, se describe otra isla maravillosa felizmente ajena a toda actividad política.

¹⁴ Ricardo Baroja (1871-1953) fue pintor, grabador y escritor perteneciente a la Generación del 98. Su labor como autor de grabados es muy destacable y se le considera continuador de Goya, aunque su faceta literaria, y en particular su obra novelística, tampoco es desdeñable, pues ganó el Premio Nacional de Literatura con *La Nao Capitana*. Hombre inquieto y polifacético, llegó, incluso, a componer música. Falleció en el caserío *Itzea* de la localidad navarra de Vera de Bidasoa, adquirido por su hermano Pío Baroja (1872-1956). Su padre fue el ingeniero de minas José Mauricio Serafín Baroja (1840-1912), conocido por ser el creador de la letra del himno de la ciudad e inventor del término *jai alai* (fiesta alegre), para referirse al frontón donde se practica la pelota vasca.

¹⁵ «*El Pedigree*, comedia inverosímil en tres actos», en *Revista de Occidente*, n.º 12, pp 318-363; n.º 13, pp. 104-129 y n.º 14, pp. 228-247.

de la obra. Las técnicas eugenésicas producían individuos de gran belleza e inteligencia, si bien, como veremos, se mantenían en gran medida las lacras y pulsiones del pasado.

La llegada al Gineceo 57 de la bella Eva incita al oportunista Medoro a cortejarla para intentar casarse con ella y disfrutar así de una jugosa herencia familiar. Sin embargo, los responsables de la institución se oponen y logran convencerle para que se case con una gorila llamada Sahara (resultado de un experimento con hormonas humanas), a cambio de cobrar la citada herencia. El esperpento llega a su clímax cuando, en el epílogo, se anuncia el nacimiento de Zoroastro, fruto de la hibridación entre humano y primate.

Esta distopía centrada en la eugenesia se anticipa en diversos aspectos a novelas como la ya citada *Un mundo feliz* e, incluso, algunos autores sostienen que varias de sus premisas pudieron ser tenidas en cuenta por el propio Aldous Huxley. Según Mikel Peregrina:

Las similitudes con Huxley se perciben a simple vista. En la obra del inglés también hay un control de la humanidad, aunque en este caso es más biológica; también se usan nombres griegos (en *Un mundo feliz* había tres clases: los alpha, beta y gama); también se inserta un cuerpo extraño en ese mundo distópico, aunque el de Huxley se asemeja al buen salvaje, poco que ver con el bravucón y pendenciero Medoro. (2010)

No obstante, pueden observarse también claras diferencias:

La principal diferencia es el tratamiento sistemático del mundo realizado por Huxley frente a los vacíos que deja Baroja en el suyo [...] Otras diferencias se encuentran en que en Huxley la fecundación es *in vitro* (extrauterina) y en Baroja la fecundación es humana, pero se despoja a la criatura de la madre nada más nacer. En Huxley la sexualidad está orientada solo al placer, en Baroja controlada solo para la reproducción. (Peregrina, 2010)

Por otra parte, mientras que Baroja se deja arrastrar por el humorismo, su homólogo británico «realiza un uso coherente de la ciencia para demostrar sus fines ideológicos» (2010). En ambas distopías, la sociedad futura fracasa en su afán de perfección humana, si bien en la primera se concluye de manera sorprendente que la eugenesia está condenada al fracaso porque «[e]s necesario injertar en la humana especie estupidez, ambición, egoísmo, enfermedad, todos los defectos de la morralla actual, y además, añadir sangre de mono, para que al cabo de miles de años se produzca el nuevo Zoroastro» (Baroja, 1988: 119-120).

Por último, cabe mencionar que esta pieza, cuyos personajes toman sus enfáticos nombres de la mitología, el Génesis o la Historia, nunca fue representada en escena, aunque, al parecer, el famoso dramaturgo y novelista italiano Luigi Pirandello (1867-1936) se interesó por ella, según se menciona en la autocrítica intercalada en el texto¹⁶. La crítica de su tiempo la valoró de una manera bastante positiva, aunque incidió

¹⁶ En ella, Baroja confiesa que se vio sorprendido por el anuncio de la obra entre las novedades que preparaba Pirandello para su teatro de Arte, en Roma, aunque finalmente no se llegó a estrenar.

en las dificultades de su puesta en escena¹⁷. Críticos más recientes también han alabado sus bondades¹⁸.

Años después, el 9 de junio de 1931, Baroja publicaría *Historia verídica de la revolución* en la efímera segunda época de la colección *La Novela Roja*¹⁹. En ella, «narra una violenta revolución anarquista y anticlerical en vez de la proclamación, relativamente pacífica, de la Segunda República española ese mismo año» (Martín Rodríguez, 2019: 62). La obra «se inscribe en el movimiento de decepción que siguió a la proclamación de la República entre quienes la habían apoyado; y es síntoma también de la efervescencia política de los comienzos de ésta, en la que nuestro autor participó con otras obras» (Aguiar Baixaulí, 198: 299):

Cuenta los supuestos sucesos, con correspondencia en la realidad solo

en una mínima parte, posteriores a la proclamación de la Segunda República, instigados por la Unión Soviética: el asesinato del rey Alfonso, la toma de las instituciones (el ministerio de la Gobernación, el Banco de España, el periódico *ABC*), y el asalto a la religión, que dio lugar a terribles matanzas y desórdenes en la capital de España [...] La narración tiene un carácter completamente irónico y, si no fuera por lo terrible de los acontecimientos, humorístico. (299-300)

Además:

La crítica contra las instituciones, contra los políticos, contra el pueblo,

¹⁷ Eduardo Gómez de Baquero la definía en el diario madrileño *El Sol* (26.6.1926, p. 1) como «Una fábula humorística dialogada, la comedia de ideas de una utopía» y Francisco Valdés hacía lo propio en *El Correo de la Mañana* (31.7.1925, p. 1): «Una comedia inverosímil, futurista como las novelas de Wells, muy ingeniosa, muy ágil, muy ocurrente. Inestrenada e inestrenable». La reseña más favorable la encontramos de la mano del reputado crítico e intelectual Cipriano Rivas Cherif en *El Heraldo de Madrid* (12.6.1926, p. 4): «No sé si esta comedia obtendría fácil aquiescencia de los espectadores que suelen decidir el éxito de los estrenos [...] Se trata, en efecto, de una comedia excepcional, dada la limitación que los usos y costumbres del teatro parecen imponer a la producción dramática española de nuestros días [...] Su lectura es sumamente sugestiva y compensará sin duda al curioso lector de cualquier realización imperfecta sobre las tablas [...] La moraleja de la farsa no puede ser más hilarante y confortadora. Con divertidos anacronismos y digresiones sin aparente justificación, el autor satiriza con helénica alegría teorías científicas y fundamentos morales de la convivencia humana».

¹⁸ Según Federico Carlos Sainz de Robles en *Diario Madrid* (30.5.1967, p. 22): «Obra escénica de la más asombrosa rareza y originalidad». Para Silvia Aguiar Baixaulí, «*El Pedigree* es, ante todo, una crítica amable, en clave cómica, de la deshumanización del mundo futuro; y, también, de las deficiencias del actual [...] una farsa cómica sobre las teorías eugenésicas» (1998: 262).

¹⁹ *La Novela Roja* fue una colección de novela corta en la órbita de la literatura republicana radical y revolucionaria. De fuerte contenido político y social, atravesó varias etapas: la primera (Madrid, 1922 a 1923) estuvo dirigida por Fernando Pintado, publicó medio centenar de títulos de autores como Salvador Seguí (1886-1923) y Federica Montseny (1905-1994), y tuvo una marcada orientación anarquista; tenían entre 12 y 22 páginas y se vendían a precios populares, unos 20-30 céntimos. La segunda etapa (Madrid, 1931) estuvo dirigida por Ceferino Rodríguez Avecilla (1880-1956), publicó siete títulos, de dieciséis páginas, con una periodicidad mensual, que se vendieron a 20 céntimos; se caracterizó por una mayor calidad intelectual y literaria, y una orientación comunista. Entre una y otra etapa hubo, al parecer, una intermedia editada en Barcelona por Editorial Pegaso en 1926, en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera, que publicó, al menos, tres números. Gonzalo Santonja publicó una recopilación titulada *Las Novelas Rojas* (Ediciones de la Torre, 1994), que incluye una muestra representativa de las dos etapas principales y destaca su valor como tribuna ideológica.

contra las ideologías, contra la prensa, es devastadora y total [...] Pero la crítica más feroz va dirigida contra los intelectuales [...] Se critica a la prensa, sobornada por los gobiernos, la incultura, que lleva al saqueo y a la destrucción de las magníficas bibliotecas de la Iglesia, a los ricos, que siempre ganan, y a los que las pérdidas de la revolución les sirven para cobrar las primas de los seguros. (303-304)

En este extraordinario ejercicio de política-ficción, de historia alternativa, se mezclan experiencia personal, reflexión y sátira, en la línea de otros trabajos de Baroja. Los personajes están construidos con una clara vocación de encarnar distintas posturas políticas y sociales, y surgen múltiples voces que enriquecen el discurso; un detalle curioso es que el propio Baroja aparece como secundario, aunque no participe en los hechos. El desenlace culmina en una revolución «muy hispánica, muy de andar por casa, de broma, a pesar del dolor, la destrucción y el número de víctimas [...] Hay errores y heroísmo por ambas partes, aunque al final, predominan los defectos que se querían abolir» (301).

²⁰ *Diario 16* (17.4.1989, p. 28).

²¹ José María Salaverría (1873-1940) nació en la provincia de Castellón (Vinaroz/Vinarós), donde su padre trabajaba como farero. Sus progenitores eran naturales del País Vasco y retornaron a San Sebastián cuando contaba cuatro años para ocuparse del faro del Monte Igueldo. Prolífico periodista, asiduo conferenciante, escritor autodidacta perteneciente a la Generación del 98, mudó de una ideología regeneracionista en su juventud a una versión reaccionaria del nacionalismo español en la madurez. Sus primeros artículos fueron publicados en diversas revistas y diarios del País Vasco, para dar pronto el salto a la prensa nacional. Tras emigrar a Argentina, consiguió trabajo como redactor en *La Nación* de Buenos Aires y alcanzó su sueño de dedicarse profesionalmente a la literatura. En 1913 regresó a España y realizó algunas colaboraciones para semanarios fascistas. También escribió numerosas novelas breves y gran parte de ellas aparecieron en colecciones populares, como *El Cuento Semanal* o *La Novela de Hoy*. Durante la Guerra Civil de 1936 apoyó al bando franquista y, menos de un año después, falleció en Madrid.

²² Ese mismo año, el relato vería la luz en una edición mexicana, con el título de «Cuento estelar».

²³ «*La Novela de Hoy* era una publicación semanal que sacó 525 títulos entre mayo de 1922 y junio de 1932, en la que escribieron los grandes autores españoles de entonces, como Unamuno, Valle-Inclán, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez y otros muchos nombres ilustres. 64 páginas cogidas por una grapa en un formato de 123x82 mm y un precio de 50 céntimos. La editaba la Compañía Ibero-Americanica de Publicaciones, en su editorial Atlántida, de Madrid, y su número

Esta es una obra que merece atención por su capacidad para captar el ambiente de una época convulsa desde una mirada personal y crítica, si bien el diario madrileño *Informaciones* no compartía dicha visión y la tildó de «humorada del mal humor» (13-6-1931, p. 7). Más cerca de nuestros días, Gonzalo Santonja la calificó como sigue:

Libelo camuflado de novelita, a ratos arranca la sonrisa del lector. Obra menor, sin duda, producto de unas circunstancias demasiado agitadas, solo a ratos y entre líneas deja advertir las mejores posibilidades de Ricardo Baroja, escritor que merece mucha más atención de la que hasta ahora ha venido recibiendo²⁰.

El último escritor que podemos citar en este periodo es José María Salaverría²¹, autor del relato «El planeta prodigioso»²², incluido dentro del volumen que contiene la novela *El oculto pecado* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1924), de carácter psicológico y pasional. Cinco años después lo reeditaría, con escasas modificaciones, como *Un mundo al descubierto* en la colección *La Novela de Hoy*²³. En esta

historia, un sabio de Marte llamado Bi describía, ante la Asamblea Suprema de su mundo, la vida y extrañas costumbres de los habitantes del planeta Zu (Tierra), que había descubierto gracias a un prodigioso aparato fotográfico, y todo ello al estilo de las conferencias que las sociedades geográficas celebraban en aquella época en torno a exploraciones remotas. La adopción del punto de vista extraterrestre permite a Salaverría ironizar sobre su propia sociedad y poner en duda la noción de supuesta superioridad moral y cultural europea.

El planeta Ta (Marte) es un mundo crepuscular en donde sobreviven los últimos vestigios de una antigua civilización, un pueblo mucho más adelantado a nivel tecnológico que la Tierra y que había dejado tiempo atrás las denigrantes pasiones de sus predecesores. Los habitantes de Ta se maravillan ante la belleza y extraordinaria riqueza de los recursos naturales de Zu, al tiempo que se horrorizan ante la brutalidad de la guerra, la contemplación de un asesinato por celos, el fallecimiento por hambre, el caprichoso abigarramiento de las ciudades o el bárbaro acto de ingerir alimentos. Sin embargo, para ellos es absolutamente natural aprovecharse de una raza esclava y dócil (los nanes), cuyo papel es similar al de los perros terrestres.

Tras una ardua deliberación, la Asamblea decide invadir Zu mediante un plan consistente

en enviar un único explorador como cabeza de puente; con la información recogida, bastarían cien individuos más para culminar la conquista. Se presenta voluntario el joven e impetuoso Fi, a quien le seduce la idea de habitar un mundo en el que no todo esté rígidamente reglamentado y aún dominan el azar y los sentimientos. Y así culmina esta historia, con un desenlace abierto en el que no se conoce a ciencia cierta si finalmente Fi cumple su cometido o prefiere traicionar a sus congéneres a cambio de vivir una placentera vida de incógnito. Se trata, como vemos, de una narración de tono ligero y estilo muy directo, no exenta de componente crítico; en cualquier caso, un texto menos elaborado y literario que los mencionados con anterioridad, si bien logró alcanzar una cierta repercusión mediática²⁴.

Salaverría escribió también un puñado de relatos que podríamos calificar como fantásticos, cuatro de ellos incluidos en el recopilatorio *El muñeco de trapo* (Espasa Calpe, 1928). «Quinientos», incluido en *El libro de las narraciones* (Juventud, 1936), es el único que podría encajar dentro de la etiqueta de ciencia ficción. Según Mariano Martín Rodríguez²⁵:

Es, en líneas generales, una modernización de la leyenda de Fausto. En vez de pactos con el diablo, increíbles cuando no ridículos en la Europa

³⁶⁰ (5.4.1929) fue *Un mundo al descubierto* de José María Salaverría, con cubierta e ilustraciones de Bagaría» (Jaureguízar, 2001: 22).

²⁴ Entre las breves reseñas encontradas en medios de la época podemos citar: «El señor Salaverría se desenvuelve con una agudeza encantadora. El ingenio va a la par de la rareza de la concepción. El señor Salaverría es un pensador original y naturalmente que habría de hallar en esta elucubración lógicos motivos para disertar sobre las máculas terráqueas», por Juan Beltrán en el *Diario de la Marina* (La Habana, 7.8.1924, p. 8); «Un cuento fantástico en el que el sano humorismo y la honda intención filosófica van muy hermanados al interés novelesco», en *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 26.7.1924, p. 18) o «Constrúyense aquí unas páginas de humorismo y divagaciones muy fantásticas», en *Revista de la Raza* (1.5.1929, p. 30).

²⁵ En su edición titulada *Ciencia Ficción, fantasía y aventuras de José María Salaverría*, Colmenar Viejo, La Biblioteca del Laberinto, 2015, figuran las historias fantásticas de este escritor, incluidas las dos adscribibles a la temática de ciencia ficción citadas en el texto.

secularizada, un *novum* de aspecto científico explica el rejuvenecimiento del héroe, el doctor Manes. Tras años de ensayos y quinientos experimentos, había encontrado la fórmula química del líquido que le devolvería la juventud tras una vida larga y gris, pero iluminada por la búsqueda constante de la verdad. Por desgracia, el éxito es literalmente completo, pues no solo recupera su aspecto de muchacho, sino que también su mente vuelve al estado en que estaba en su juventud, habiendo olvidado todo lo que había vivido y aprendido desde entonces, la fórmula incluida [...] La crisis se resuelve cuando pasa el efecto del elixir y Luis Manes vuelve a ser el viejo sabio doctor Manes. Este, en posesión del secreto más valioso del mundo, decide dejarse morir sin revelar la formula. (2015: 61-62)

Tras los efectos disruptivos de la Guerra Civil de 1936, habría que dar un salto hasta el año 1967 para encontrar nuevas narraciones de anticipación de autoría vasca, entre ellas el primer ejemplo de ciencia ficción en la lengua autóctona, la novela corta en edición bilingüe *En la Luna también se habla vascuence / Ilargian ere euskeraz*, obra del periodista bilbaíno José Luis Muñoyerro (1925-2015)²⁶, una fantasía, repleta de tópicos folclóricos, acerca del primer viaje a la Luna... dos años antes de que se produjera el histórico alunizaje del Apolo 11. En ese mismo año podemos encontrar también

Anales de la IV República Española, del también bilbaíno Ramón Sierra (1898-1988)²⁷, una ucronía ambientada en los años ochenta que reproduce las aspiraciones monárquicas del autor para cuando Franco abandonase el poder.

A partir de esa fecha podemos encontrar un buen puñado de historias destacables y no pocas curiosidades, aunque a un nivel fundamentalmente local pues, desgraciadamente, no se repitieron las obras y personalidades de la relevancia del periodo anterior. Todo ello será objeto de un nuevo ensayo.

Bibliografía²⁸

- AGUIAR BAIXULÍ, Silvia (1998). *La obra literaria de Ricardo Baroja*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BAROJA, Ricardo (1988). *El Pedigree*. Madrid: Caro Raggio.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008). «Fantasías polinesias», *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- JAUREGUÍZAR, Agustín (2001). «Un mundo al descubierto, de José Mª Salaverría», *Finis Terrae*, 15: 22.
- MARCOS, Alfredo (2023). «Mecanópolis, día cero», Antonio Sánchez Oranos y Mario Ramos Vera (eds.), *Un pensamiento cordial e ilustrado: razón, compasión y trascendencia. Homenaje a Alicia Villar Ezcurra*. Madrid:

²⁶ José Luis Muñoyerro fue redactor del periódico *La Gaceta del Norte* y *El Correo*, en donde destacó por la información local y el retrato costumbrista de personajes. Libros como los dos tomos de sus *Cuentos y Leyendas del País Vasco* (1963 y 1966) gozaron de cierto éxito popular.

²⁷ Ramón Sierra Bustamante fue periodista, escritor y político (ocupó brevemente el cargo de gobernador civil de Guipúzcoa durante la sublevación militar de 1936). Tras la contienda, ejerció como director de los diarios *El Alcázar* de Madrid, *El Correo Español-El Pueblo Vasco* de Bilbao y *El Diario Vasco* de San Sebastián.

²⁸ Para no alargar desmesuradamente esta bibliografía, no figuran en ella las reseñas de las obras comentadas aparecidas en la prensa de la época. Los datos imprescindibles para encontrarlas se ofrecen en las notas a pie de página correspondientes.

- Universidad Pontificia de Comillas, 225-234. Artículo disponible online en la web de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/textos2023/Mecanopolis.pdf>
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2011). «Las islas extraordinarias de Luis Araquistáin», Mariano Martín Rodríguez (ed.), *Luis Araquistáin. El archipiélago maravilloso, seguido de Ucronía*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 7-54.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2015). «Una (post)modernidad insospechada: las ficciones fantásticas y especulativas de José María Salaverría», Mariano Martín Rodríguez (ed.), *Ciencia Ficción, fantasía y aventuras de José María Salaverría*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 7-85.
- MARTIN RODRÍGUEZ, Mariano (2019). «La ucrónia en España: las dos primeras novelas del ciclo de Tinieblas, de Eduardo Vaquerizo, en su contexto literario», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 27: 59-74. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_27/Helice%202027%202019%20Oto%c3%b1o-Invierno%20MARTIN%20RODRIGUEZ%20LA%20UCRONIA%20EN%20ESPA%c3%91A.pdf
- MELERO, José Luis (1997). «Algunas notas sobre *La Novela Roja* y una novela olvidada de Gil Bel: *El último atentado*», *Rolde: Revista de Cultura Aragonesa*, 79-80: 52-57. https://www.joseluismelero.net/pm_gilbel.htm
- PEREGRINA, Mikel (2010). «Sobre *El pedigree*, de Ricardo Baroja», *Literatura Prospectiva*, <https://www.literaturaprospectiva.com/?p=4742>
- SAIZ CIDONCHA, Carlos (1988). *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (ed.) (1995). *De la Luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Acantilado.
- UNAMUNO, Miguel (2021). «*Mecanópolis*», Juan Herrero Senés (ed.), *Mundos al descubierto. Antología de la ciencia ficción de la Edad de Plata (1898-1936)*. Sevilla: Espuela de Plata, 99-103.
- VILLAR, A. & RAMOS, M. (2019). «*Mecanópolis*: una distopía de Miguel de Unamuno», *Pensamiento*, 75.283: 321-343.

Crítica / Reviews





© Fernando Castellano-Banuls

Ciencia ficción capitalista: cómo Michel Nieve nos salvará del fin del mundo

FERNANDO CASTELLANO-BANULS
University of Glasgow / Prifysgol Aberystwyth University



Michel Nieve
Ciencia ficción capitalista: cómo los
multimillonarios nos salvarán del fin del mundo
Barcelona: Anagrama, 2024
133 pp.

En una viñeta de Ellis Rosen, publicada recientemente en *The New Yorker*, en la que el típico tecnomillonario está siendo entrevistado, este declara: «Philip K. Dick. Ray Bradbury... Como muchos otros trabajando en empresas tecnológicas, mi inspiración viene de malinterpretar por completo a estos autores»¹. Se podría decir que *Ciencia ficción capitalista*, de Michel Nieve, denuncia y disecciona precisamente esta situación: cómo los multimillonarios del capitalismo tecnológico se apropián del lenguaje de la ciencia ficción

¹ «Philip K. Dick. Ray Bradbury. Like so many others in tech, I draw inspiration from completely misunderstanding those authors», *The New Yorker*, 7-14 julio 2025, p. 31. Traducción propia.

(cf) para perpetuar prácticas corporativas cuyo impacto medioambiental, nótese el sarcasmo, nos salvará del fin del mundo. Michel Nieve, escritor argentino y estudiante predoctoral en la New York University (NYU), trata de hacer «una crítica política a la estetización de la acumulación capitalista mediante la tecnología» (115), cuestionando lo que el autor considera una tendencia preocupante, o quizás un aspecto fundacional del género de la ciencia ficción: sus convergencias con el capitalismo tecnológico. Con un estilo irónico y en ocasiones absurdo, Nieve introduce el concepto de «ciencia ficción capitalista» (CFC), documenta sus precedentes históricos y propone alternativas a este fenómeno tan literario como social. Aunque lo hace con éxito relativo y no sin margen de mejora, el autor escribe un ensayo útil para (re)pensar la literatura de cf, útil tanto para académicos como para lectores interesados en este género.

En el primer capítulo, Nieve introduce las convergencias entre la cf y las empresas tecnológicas contemporáneas, haciéndose valer de algunos ejemplos: desde la inspiración que muchos gurús tecnológicos encontraron en la novela *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson, que inspiró tecnologías actuales como las criptomonedas; hasta la elección del mismo diseñador de vestuario de películas como *Interstellar* o la saga *Avengers* para diseñar los trajes espaciales de las misiones de Space X, la empresa aeroespacial de Elon Musk. El autor explica en el segundo capítulo que estos ejemplos demuestran cómo el capitalismo tecnológico se apropió del lenguaje de la ciencia ficción. Este capítulo contiene las ideas más relevantes del ensayo. Aquí, se describe la ciencia ficción capitalista como «la fantástica narración de una humanidad sin mundo [...] que permite al establishment corporativo aferrarse a la capacidad hegemónica de pensar

futuros cuando ha sepultado a las sociedades en la incapacidad de proyectar futuros propios» (22). Nieve se apoya en el concepto desarrollado por Mark Fisher de realismo capitalista, esto es, la incapacidad de imaginar alternativas al capitalismo, para explicar cómo las empresas tecnológicas hacen uso de la cf para, imaginando futuros utópicos e hiperfuturistas, enmendar las catastróficas consecuencias que el propio sistema genera. En otras palabras, la CFC es el género al servicio del capitalismo, que lo usa para fabricar remedios a sus propios problemas, inhibiendo así nuestra capacidad de imaginar futuros alternativos. Nieve afirma que la disociación entre las tecnologías utópicas que «nos salvarán del fin del mundo» y las contaminantes y precarias condiciones de trabajo de las que depende (particularmente en el Sur Global) ocupa un lugar central en el lenguaje colonialista de la CFC. Este discurso colonialista se extiende también a otros planetas, habiendo puesto en marcha planes para habilitar la colonización de Marte, así como la minería extraterrestre, el turismo intergaláctico..., proyectos más o menos realizables que, supuestamente, liberarán a la humanidad. En estos dos capítulos encontramos el gran acierto de Nieve: denunciar la contradicción entre las prácticas destructivas y el discurso utópico del capitalismo tecnológico, y previendo como profundizarán, sin resolverlos, los problemas de la humanidad.

En el capítulo tres Nieve ofrece una aproximación histórica de la CFC, remontándose a los orígenes del género. Explica cómo Jules Verne, H.G. Wells, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Hugo Gernshack, pusieron su literatura al servicio de progresos científicos y capitalistas, haciéndose valer de distintos títulos y citas. Se ofrecen varios ejemplos sobre cómo escritores de cf han estimulado algunos avances tecnológicos, como la creación de los brazos

robóticos, los satélites o empresas tecnológicas como Microsoft. Para Nieva, el aspecto especulativo de la CFC se traduce a menudo en beneficios financieros, y pone la literatura al servicio del capitalismo.

El capítulo cuatro se refiere a cómo el patriarcado blanco funciona como buen caldo de cultivo para la CFC: «Todos los voceros de la CFC tienen algo en común [...] [son] hombres gringos y blancos» (61). Citando a Joanna Zylinska, explica cómo las narraciones apocalípticas son a menudo fantasías patriarcales: espejos en los que los hombres blancos se proyectan como salvadores de la humanidad, encarnados en el personaje de Terminator encarnado por Arnold Schwarzenegger. Nieva critica aquí el término «Antropoceno», y propone en su lugar el término «capitaloceno» o «androcenio», con el objetivo de desplazar la responsabilidad de esta nueva era geológica de los humanos al capital o a los varones, respectivamente. Además, se cuestiona aquí cómo los magnates blancos usan el calentamiento global para desarrollar empresas lucrativas, así como el tipo de negocios *respetuosos* con el medioambiente: propuestas para solucionar la crisis climática que serían ineficientes, contaminantes y de consecuencias impredecibles, de la mano con las contradicciones de la CFC.

En el capítulo cinco, Nieva se acerca al antónimo de la CFC, la «ciencia ficción comunista o socialismo interplanetario», la idea de que las alternativas al capitalismo habrán de venir de civilizaciones extraterrestres.

Nieva invoca el mítico encuentro entre H.G. Wells y Vladimir Lenin, en el que el segundo expresó un profundo interés en conocer sociedades alienígenas que, siguiendo las doctrinas del marxismo, ya serían comunistas. Esta anécdota le sirve a Nieva para explorar las conexiones entre el socialismo y la ufología, refiriéndose a la Cuarta Internacional Posadista (el posadismo fue una organización trotskista argentina, conocida por relacionar tesis de la ufología con el socialismo) y a su líder Homero Rómulo Cristali (más conocido como J. Posadas), y a trabajos como los que *Men in Red* desarrollaron en *Ufología radicale* (1999), «una lucha contra la exportación del fascismo y el capitalismo al espacio, y contra el monopolio capitalista de las relaciones interplanetarias» (89). Aunque el propio Nieva califica algunas de estas propuestas como disparatadas y delirantes, también argumenta que creer en sociedades alienígenas tal vez sea menos ingenuo que creer que los multimillonarios salvarán a la humanidad. Además, explica que las catastróficas consecuencias del capitalismo solo pueden abordarse con un cambio drástico de nuestras creencias, al cual iniciativas como la *Ufología radicale*, o el posadismo podrían contribuir.

En el último capítulo (excluyendo el epílogo, una divertida anécdota metanarrativa² que, sin embargo, añade poco al ideario general del ensayo), el autor continúa criticado a la CFC, cuestionando su monopolio de la especulación en lo referente al colonialismo (espacial). Nieva propone en este asunto un

² En el epílogo, el autor cuenta que mientras escribía este ensayo, Space X se puso en contacto con él para pedirle que escribiera un cuento que mandarían a la Luna, encriptado en una memoria 5D junto con una curaduría de arte, literatura y música. Nieva resume el cuento que escribió, después de unas cuantas divagaciones sobre la ciencia ficción y literatura: «Criptolombrices», en el que los descendientes de Musk en las colonias marcianas se enfrentan a una epidemia de lombrices que causan unas muertes muy gráficas y desagradables. Los exolingüistas tratan de descifrar el mensaje que las lombrices forman en el suelo después de hacer explotar el estómago de los humanos. El cuento acaba con el mensaje descifrado, que resultar ser: «Fuck you, Elon Musk». Un final adecuado para un ensayo en el que el humor y la ironía tienen una fuerte presencia.

«devenir indígena» (97), argumentando que las sociedades indígenas actuales son las únicas supervivientes de las desgracias apocalípticas que el capitalismo y el colonialismo acarrean, y por tanto sus filosofías y experiencias podrían servir como alternativa a la CFC. Apoyándose mayormente en la filosofía de los yanomamis, Nieva explica que la sustancial diferencia entre las cosmovisiones de los amerindios y la CFC es que los primeros entienden la Tierra como un ente vivo e irremplazable, mientras que los segundos la entienden como un recurso que puede y debe explotarse. Este argumento se extiende al espacio exterior: Nieva argumenta que deberíamos adoptar la misma filosofía de las comunidades indígenas para evitar desastres potencialmente fatales como la contaminación biológica, un problema actual en la exploración espacial para el cual tenemos pocas medidas de contención, o ninguna. Nieva concluye que adoptar una perspectiva indígena hacia los objetos espaciales, incluida la Tierra, sí podría salvar a la humanidad.

Este ensayo corto de Nieva acierta en señalar cómo las empresas tecnológicas (mal) interpretan el lenguaje de la cf, y restringen visiones alternativas del futuro. La primera mitad del ensayo proporciona argumentos sólidos y relevantes que describe esta tendencia cada vez más hegemónica: la convergencia entre escritores (mayoritariamente blancos y varones) de ciencia ficción, y el capitalismo tecnológico, así como las implicaciones que esta relación tiene en asuntos presentes y futuros como el turismo espacial o la crisis climática. En ese sentido, el trabajo de Nieva es bienvenido y

necesario; no solo para señalar la relevancia del género al dar forma a cosmovisiones presentes y futuras, sino en encontrar alternativas a las propuestas de ciertos gurús tecnológicos. Aunque Nieva carece del rigor de un ensayo académico³, eso no le impide procurar argumentos valiosos en relación con la literatura, el capitalismo y la tecnología, así como su revisión histórica. En concreto, la acuñación de la CFC, sus precedentes y su conexión con el colonialismo (espacial) y la crisis climática. Esa es sin duda la parte más consistente del ensayo, ya que permitirá a los lectores (re)pensar la cf y su relevancia en cuestiones sociales contemporáneas.

Los capítulos cinco y seis, sin embargo, muestran algunas deficiencias al presentar alternativas a la CFC. En el capítulo cinco, la *Ufología radicale* y el posadismo constituyen contrapartes débiles frente a la hegemonía de la CFC; especialmente al pasar por alto la larga tradición de ciencia ficción socialista. En el capítulo seis, aunque las referencias a las cosmovisiones indígenas es una mención sugestiva, Nieva ignora el potencial de movimientos como el afrofuturismo o los futurismos indígenas para decolonizar y desestabilizar la CFC. Ciertamente existe una gran cantidad de hombres blancos escribiendo una cf servil al capitalismo tecnológico, y Nieva acierta en señalar esa convergencia. Sin embargo, también existen otras personas como Iain M. Banks, Ursula K Le Guin, Nnedi Okorafor, Rebecca Roanhorse, Miguel Esquirol, Guillem López, Luis Carlos Barragán, entre otras muchas, que escriben una cf opuesta a la CFC.

³ Por ejemplo: «Muchos científicos consideran que la geoingeniería solar [...] desataría consecuencias calamitosas e impredecibles» (73), sin mencionar a qué científicos se refiere, ni proporcionar información sobre sus fuentes. Otro ejemplo: usar la novela de Kim Stanley Robinson *The Ministry for the Future* (2020) como referencia para sostener que «se estima que la economía mundial consume alrededor de cuarenta gigatoneladas de carbón fósil por año, y que consumir cuatrocientas gigatoneladas más (desde el año 2022) volvería el cambio climático catastrófico e irreversible» (31). Si bien la novela mencionada se conoce por su precisión científica, sin duda existe bibliografía científica más adecuada para sostener tales afirmaciones.

Quizás habría sido más efectivo prestar más atención al trabajo de escritores de cf socialista o indígena, que exploran otras epistemologías, cosmovisiones y futuros, en lugar de centrarse en las delirantes y disparatadas (en palabras del propio autor) historias que se presentan como alternativas.

Pese a sus carencias académicas y sus ligeramente decepcionantes soluciones, Nieva firma un ensayo estimulante, muy bienvenido en el campo de los estudios de ciencia ficción en español. Aunque sin duda

más dirigido a un público no académico, la acuñación del término de «ciencia ficción capitalista» puede ser útil para (re)pensar el género y responder críticamente a asuntos que desbordan las páginas. Cualquier persona lo encontrará sugerente en ese sentido. Y quizá lo más importante: los lectores apreciarán en Nieva cómo la literatura sirve como combustible ideológico en discursos y prácticas, especialmente en la intersección entre tecnología, poder y textos literarios.



© Mariano Martín Rodríguez

Una historia exhaustiva de la literatura española de ciencia ficción entre 1939 y 1969

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ
Investigador independiente



Mariano Villarreal

Historia de la ciencia ficción española, vol. 1. La

Era de los Pioneros (1939-1969)

Palma de Mallorca: Dolmen, 2025

414 pp.

La ciencia ficción española no puede quejarse del trato que ha recibido por parte de los investigadores de la literatura. El número de artículos sobre ella que han venido apareciendo en los últimos años en revistas académicas del país y del extranjero es lo suficientemente alto como para no tener apenas rivales en Europa fuera de las Islas Británicas y Francia. Su trayectoria ha sido objeto de un volumen colectivo, *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, escrito por especialistas de la universidad e investigadores independientes con una amplia experiencia de indagación y publicación de trabajos sobre el tema. Esta historia, editada por la profesora Teresa

López-Pellisa y publicada por una editorial especializada en publicaciones filológicas como es Iberoamericana-Vervuert, es un compendio general que permite hacerse una correcta idea general de la existencia de una ciencia ficción literaria española, de su evolución y de sus valores literarios, dado el planteamiento del libro, que hace hincapié en la dimensión estética de esta modalidad ficcional, tal y como se ha indicado, entre otros sitios, en una reseña aparecida en la presente revista¹. La ciencia ficción aparece en este libro como una manifestación de alta literatura, con el ánimo implícito de refutar con hechos y análisis valorativos fundados los prejuicios hacia ella que aún abrigarían las instancias académicas. El volumen libraba así una batalla cultural en el campo académico con tan sólidas armas que ya se puede concluir que fue decisivo para ganar la guerra, al menos en su ámbito.

Sin embargo, la ciencia ficción literaria no obtiene únicamente su legitimidad literaria de las instancias académicas. Paralelamente a la atención crítica académica u oficial (prensa generalista, premios literarios, etc.) que ha recibido, se lleva distinguiendo desde hace décadas de otras modalidades de ficción especulativa por haber suscitado su propio ecosistema de recepción literaria en forma de sus propias publicaciones, con su propia crítica interna, e incluso con algo tan extraordinario como sus propios investigadores. Este ecosistema difiere del académico sobre todo por sus métodos. Sus críticos e investigadores han sido carecer de una formación filológica, siendo en su inmensa mayoría aficionados que no se dedican a la literatura profesionalmente y que tampoco la han estudiado filológicamente en sede universitaria. Por lo tanto, no es extraño que no hayan seguido ni los procedimientos,

ni las modas académicas imperantes. Sus intereses en materia de investigación se han centrado sobre todo en una labor de documentación bibliográfica, en sentido lato, que se ha traducido en amplísimos repertorios impresos o en línea de obras fictocientíficas, así como en estudios muy detallados sobre el contexto editorial en que se produjeron, desde las publicaciones periódicas hasta las aventuras editoriales más o menos frágiles que han sostenido la ciencia ficción española y su circulación entre los aficionados, pasando por sus iniciativas de socialización (convenciones, tertulias...), que han venido aportando un fructífero campo de cultivo y un acicate a su escritura.

Es a esta tradición de investigación a la que se liga este primer volumen de la historia de la ciencia ficción española en sus distintos idiomas que ha acometido Mariano Villarreal, espoleado seguramente por el ejemplo del libro de López-Pellisa y sus colaboradores. Este último aportaba una investigación cimera en la materia desde su planteamiento académico, pero su misma excelencia hacía más acuciante el deseo de aportar un trabajo de un nivel similar desde el planteamiento paralelo de la investigación por los aficionados a la ciencia ficción, centrado más en la exhaustividad documental que en el análisis propiamente literario. El propio autor alude a su «marcado objetivo de exhaustividad» (p. 8). Se trata de indicar todo lo que se publicó de ciencia ficción literaria autóctona en España y sus circunstancias editoriales a partir de 1939, esto es, cuando la ciencia ficción empezó a cobrar conciencia de sí misma, sobre todo a raíz de su importación de los Estados Unidos de América y de Gran Bretaña, a veces a través de Francia y el francés. Aun siendo menor esta producción

¹ Juan Manuel Santiago, «*Historia de la ciencia ficción en la cultura española*», *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, IV, 11 (otoño-invierno de 2019), pp. 62-70.

si la comparamos con las dimensiones oceánicas de las ficciones *realistas* coetáneas, su número es lo suficientemente alto como para haber aconsejado a Villarreal limitar este primer volumen a un período de treinta años, hasta 1969. No obstante, demuestra también que la ciencia ficción española no nació de la nada, ni siguió exclusivamente patrones extranjeros, aunque el brevísimo primer capítulo, dedicado a la «Protociencia ficción y ciencia ficción española anterior a la Guerra Civil», simplemente enumera diversos títulos y autores que indican la existencia de una literatura que después de 1939 se llamaría con distintos nombres (anticipación, fantaciencia, etc.) hasta el triunfo del calco inglés de *ciencia ficción*, que bien traducido no es otra cosa sino *ficción científica*, ya que en inglés es *fiction* el sustantivo y *science* el adjetivo (más exactamente, sustantivo adjetivado).

El motivo de considerarlos precursores o cultivadores de la *protociencia ficción* no se expone de manera expresa, entre otras cosas porque Villarreal tampoco entra en disquisiciones teóricas sobre la ciencia ficción, limitándose en la «Introducción» a citar las definiciones propuestas por el principal animador internacional del género, Isaac Asimov, y por su equivalente español, Domingo Santos. Estas definiciones, que son tan atinadas o desatinadas como tantas otras, bastan para delimitar el campo de estudio. Tanto la protociencia ficción mencionada como la ciencia ficción como tal que se estudia abarcan un conjunto que corresponde a un consenso histórico tácito sobre lo que es y no es la ciencia ficción, de manera que no se echa en falta mayor profundidad teórica, la cual tampoco parece tan necesaria en un trabajo de documentación como el que ofrece este libro, tal y como señala el título de su capítulo tercero, «Catálogo de obras de ciencia ficción española».

Este primer catálogo describe las obras breves y extensas publicadas cada año en esas tres décadas por parte de editoriales frecuentemente no especializadas en ciencia ficción, sea por generalistas, sea por aquellas que producían novelas de breve extensión en cantidades industriales para unos lectores en busca de mera distracción. Estas novelitas, ahora designadas mediante el neologismo de *bolsilibros*, eran productos de usar y tirar que han sido objeto de los desvelos bibliográficos de una minoría muy ruidosa de los aficionados españoles a la ciencia ficción. Villarreal señala el fenómeno, sin concederle una importancia que no puede tener desde el punto de vista de la literatura de creación. En cambio, concede la justa que merecen a las narraciones relativamente numerosas que han solidado escapar a la atención de los aficionados por no haber aparecido en editoriales especializadas o por no llevar la etiqueta de ciencia ficción, aunque lo sean por su planteamiento y desarrollo. De todas ellas se ofrece la información bibliográfica esencial, así como datos sobre los autores, a menudo hoy ignotos, junto con breves descripciones de su contenido y, en ocasiones, algunas notas valorativas, cuya extensión es proporcional al interés estético percibido de la obra y su categoría en el marco de la recepción de la ciencia ficción española. De esta manera, no solo nos podemos hacer una idea bastante fiel de las obras, sino que también vemos justificados, mediante una motivación tan sintética como bien razonada, el mayor o menor espacio dedicado a cada una. De esta manera, este catálogo no se queda en una mera sucesión de nombres. Existe un inicio de jerarquización que apunta a un posible canon literario de la ciencia ficción española y a sus posibles clásicos, objeto de deseables reediciones.

Este canon posible se apoya en las lecturas exhaustivas realizadas por el autor: quien parece

haber leído prácticamente toda la ciencia ficción española de aquellos años, está en mejores condiciones que nadie para saber qué es lo más atractivo y digno de leerse aún hoy, máxime si consideramos que Villarreal demuestra en todo momento un gusto literario tan seguro como fundado. Desde este punto de vista, su trabajo completa, ampliándolo mediante una documentación incomparablemente mayor, la labor de *canonización*² acometida por el libro editado por López-Pellisa, con lo que las líneas de investigación académica y del mundillo de los aficionados confluyen ejemplarmente en el de Villarreal, gracias también al hecho de que este también ha leído y tenido en cuenta la mayoría de la producción académica sobre el asunto. Su historia de la ciencia ficción contribuye así grandemente a la creciente confluencia entre ambas maneras, la universitaria y la del universo de los aficionados, a la hora de estudiar la ciencia ficción como manifestación literaria.

Una vez realizada esta valiosa aportación tanto bibliográfica como filológica, Villarreal dedica sobre todo su atención a los aspectos que siempre han constituido la aportación más original de los aficionados al conocimiento de la historia de la ciencia ficción, que es la de su producción y recepción. A ella se dedican los capítulos cuarto («Las colecciones de ciencia ficción en España»), quinto («Revistas y fanzines de ciencia ficción»), sexto («La ciencia ficción en los medios de comunicación escrita»), séptimo («Premios y certámenes literarios españoles de ciencia ficción») y octavo («Asociaciones y eventos de ciencia ficción»). La riqueza de información ofrecida en ellos se presenta de manera sistemática, filológica e históricamente rigurosa, amén

de amena a la lectura. Por eso ha de consultar el libro quien quiera saber los entresijos humanos de la ciencia ficción española, quiénes fueron sus protagonistas, empezando por el fundamental y casi desconocido francés hispanizado Jacques Ferron, y cómo actuaron en circunstancias siempre difíciles (¿cuándo no ha sido complicado el cultivo de la literatura?), con el mérito hoy encomiable de no juzgar a las personas por sus (supuestas) ideas políticas o de otra índole, sino por sus actos al servicio de la ciencia ficción. Villarreal da muestras también de una discreción y ponderación sumas al aludir a los enfrentamientos personales que perturbaron la solidaridad editorial y humana entre los escritores y los aficionados a la ciencia ficción. Todo ello configura una historia contextual que se antoja también exhaustiva. Además, esta rigurosa y completa atención a las circunstancias es compatible con nuevas contribuciones del autor a la historia de la literatura propiamente dicha, pues el capítulo dedicado a las revistas y fanzines abarca descripciones de las obras publicadas en ellas semejantes a las ofrecidas en el catálogo del segundo capítulo, pero con el atractivo añadido de que muchas de ellas son muy difíciles de encontrar y de leer, al no custodiarse generalmente en las bibliotecas los fanzines, o publicaciones fotocopiadas, en vez de impresas convencionalmente. Tales descripciones podrían y deberían contribuir al rescate editorial de aquellos textos que parezcan más interesantes a la luz de sus resúmenes y análisis por Villarreal.

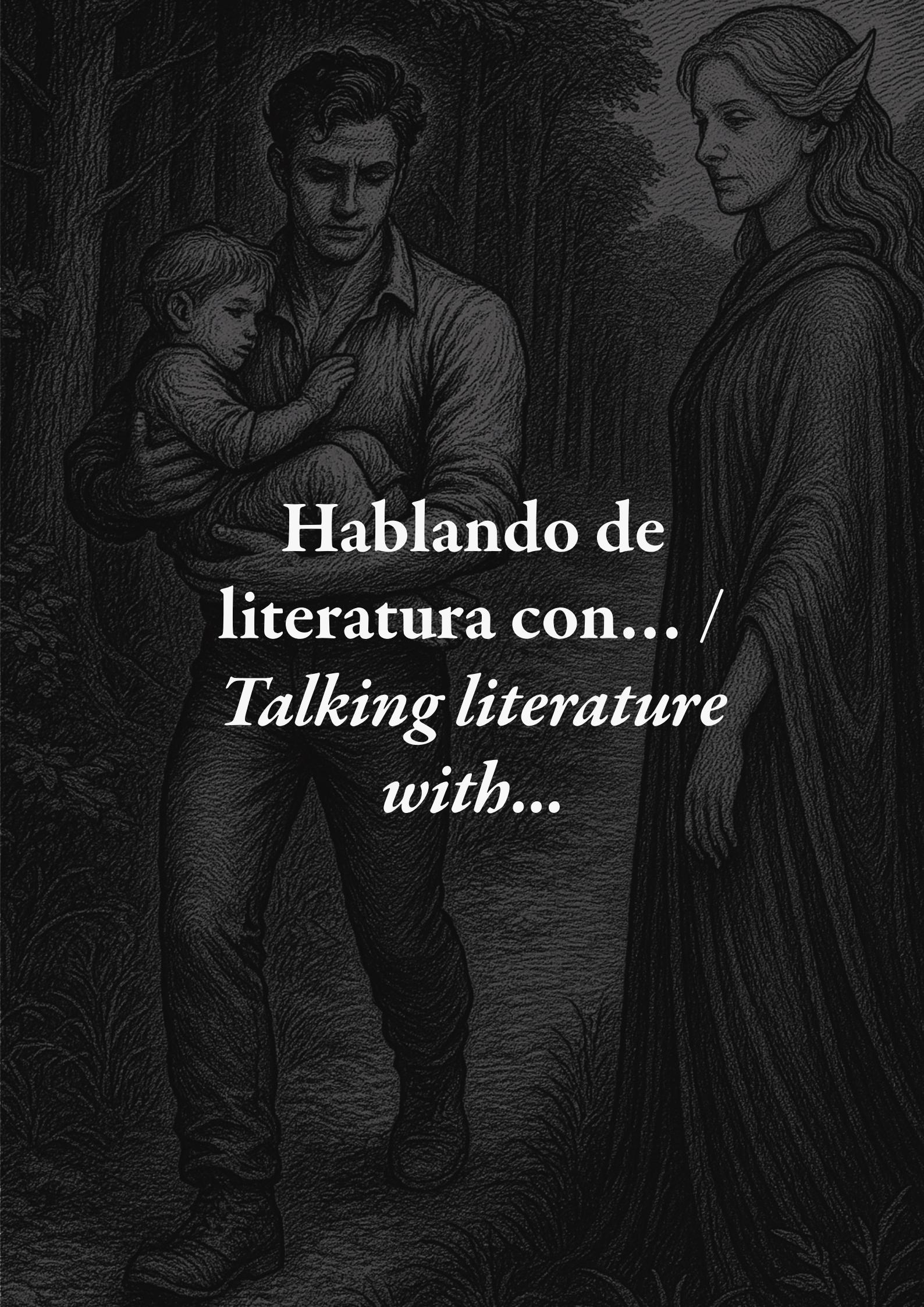
Aparte de la rica información contextual de estos capítulos, dos de ellos destacan también por su demostración de la falta de base de

² Lo que puede entenderse como una propuesta de *canonización* figura en el capítulo noveno del libro de Villarreal, a juzgar por el su título («Principales escritores de ciencia ficción»), pero el alto número de autores (treinta y cuatro) y la falta de explicación de los criterios adoptados para su inclusión en la lista, además del carácter ecléctico de esta, hacen que el capítulo tenga interés sobre todo por la amplia información biobibliográfica que contiene.

la impresión generalizada de que la ciencia ficción fue objeto de menosprecio sistemático por parte de las instancias culturales oficiales. El examen realizado por el autor de la prensa generalista y de la cultural de todo el país, buceando incluso en publicaciones de fuera de Madrid o Barcelona, revela que los críticos del período considerado, salvo alguna excepción ignorante, solían abordar las obras del género sin especiales prejuicios, juzgándolas por sus méritos propios y sin considerar la ciencia ficción *a priori* como algo excluido de la literatura respetable. Tampoco estaba excluida *a priori* de los premios, como indica el hecho de que *Corte de corteza* (1969) de Daniel Sueiro hubiera recibido el premio Alfaguara correspondiente a 1968. Otros libros total o parcialmente de ciencia ficción, como *La nave* (1959) de Tomás Salvador y *La guerra de los dos mil años* (1967) de Francisco García Pavón, fueron también adecuadamente reseñados. Si bien es verdad que no se trataba de autores especializados en la ciencia ficción y que estos últimos rara o ninguna vez recibieron el mismo honor, cabe pensar que la razón no fue que la crítica fuera contraria al género como tal, sino la de que aquellos escritores especializados no dominaban el oficio de narradores como la misma solvencia que los sí reseñados. Por ejemplo, aunque la novela *Gabriel, historia de un robot* (1962) de Domingo Santos fue traducida al francés, no suscitó prácticamente

atención alguna en los círculos literarios generales, y la valoración que hace justamente de ella Villarreal basta para explicarse ese silencio. Santos, el mentado puntal de la ciencia ficción española, escribía demasiado y demasiado rápido como para poder cuidar lo suficiente su escritura narrativa, al menos en las distancias largas. Santos escribía dignamente, pero no podía competir, a la luz de sus recursos y oficio literarios, por la atención de los críticos con Salvador, García Pavón o siquiera Sueiro...

Así pues, contrariamente a lo que muchos hemos creído hasta ahora, la ciencia ficción es «una literatura minoritaria dentro de la corriente general, pero por sus cualidades ha sido, es y será practicada no solo por escritores especializados sino también por todo tipo de autores, incluidos grandes literatos, y en general suele ser positivamente valorada cuando se la referencia en prensa y otras manifestaciones de la cultura y sociedad» (p. 391). Este libro así lo demuestra con creces y, a la vez, por su misma existencia y por su extraordinaria calidad científica, demuestra también que la ciencia ficción, por muy «minoritaria» que haya sido y sea dentro de la «corriente general», se conoce ahora mejor que casi ningún otro género de la literatura española, al menos en lo que respecta al período historiado por Villarreal, a la espera de que nos permita conocer otros con parecida exhaustividad gracias a volúmenes ulteriores.

A black and white illustration depicting a scene from a classic story. In the center, a man with dark hair and a mustache, wearing a light-colored shirt, holds a young girl close to his chest. To his right, a woman with long, wavy hair and pointed ears stands looking towards the left. The background is filled with swirling, dark, cloud-like patterns.

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





© Sara Martín
© Richard Morgan

The Wilderness and the Wild Hero (Richard K. Morgan, *No Man's Land*, 2026)

SARA MARTÍN
Universitat Autònoma de Barcelona



No Man's Land is the tenth novel by Richard K. Morgan (b. 1965, London), an author mainly known for his cyberpunk novels about tough hero Takeshi Kovacs (*Altered Carbon*, 2002; *Broken Angels*, 2003 and *Woken Furies*, 2005), novels that were the object of a Netflix adaptation (2018-2020). Morgan has also published the high-fantasy trilogy *A Land Fit For Heroes* (*The Steel Remains*, 2008; *The Cold Commands*, 2011; *The Dark Defiles*, 2014), and three SF thrillers: *Black Man* (*Thirteen or Th1rte3n* in the USA) and *Thin Air* (2018), which are set in the same universe, and *Market Forces* (2004). Morgan is so far the recipient of the Philip K. Dick Award, the John Campbell Award, the Arthur C. Clarke Award and the Gaylactic Spectrum Award.

In *No Man's Land*, a strange event known as the Unbinding causes trees to suddenly

become conquering giants overnight, quick to swallow the land and even its inhabitants. The Upbinding, which happens in 1918, causes WWI to suddenly stop, and forces the United Kingdom to necessarily reorganize many aspects of life. The threat posed by the invading trees is compounded with the sudden re-empowerment of the Fae people, in particular the aggressive Huldu, until then hidden lurking in the Forest. Morgan's protagonist, Duncan Silver, is a 31-year-old veteran who makes a living rescuing the human children that the Fae kidnap and replace with changelings. When the mother of four-year-old Mimi Rush requires Duncan's services, he stumbles upon dangerous power games among the Fae, and between them and a handful of treacherous humans.

This interview is focused on *No Man's Land*; see the bibliography for other interviews with Richard K. Morgan also by Sara Martín.

In the Acknowledgements you write “*No Man's Land* is something of a departure from previous books, a bit of a leap in the dark, and therefore a risk taken” (477) and then you thank “all those who facilitated this particular leap,” beginning with the producer of the Netflix version of *Altered Carbon*, Laeta Kalogridis. You also refer to “the long delays and spasms of creative doubt” to thank next “all those readers who made it clear they would far rather have the book I wanted to write than one I felt constrained to put out, and encouraged me to take all the time I needed to produce the former rather than the latter.” Can you tell us a bit more about how *Altered Carbon*, the TV series, freed you to write what you wanted and about the rather long gap between your previous novel, *Thin Air* (2018) and the new one?

Well, I don't suppose it will come as any surprise to anyone that, one way or another,

the Netflix series made me quite a lot of money. And that in turn took the pressure off needing to deliver books for financial reasons rather than love of the work. Just as well, as it turned out, because between working with the writers' room on season two of the show, helping out with a Kovacs comic-book series spin off and getting invited in as development director for a videogame start-up, I was pretty busy in the couple of years immediately after the show landed. Then, of course, there was Covid and Lockdown, a disruption which for me was made infinitely worse by two cases of cancer in the family and one resulting bereavement.

Perhaps not surprisingly, then, progress on the sequel to *Thin Air*, titled *Gone Machine*, got off to a painfully slow start. And I reacted to this in the worst possible way—I tried to force myself to bang the book out quick, just to get it delivered, and as a result drove it into a ditch instead. Where it stayed for quite some time, wheels churning up mud, going nowhere fast. I hovered over it like an expectant father over his nearly-due pregnant wife, I tried this and that, but try as I might, I could not get the damn thing out of that ditch.

It was about then that Duncan Silver showed up in my head with his burdens and his shotgun and his rage. And it seemed like the worst idea in the world to just abandon the book I had already half written, in order to set out on a new journey of dubious viability requiring a complete reset and a tonne of historical research into the bargain! But luckily, I had the financial security to be able to take the risk and, once I'd shown them a couple of sample chapters, I had my long suffering London and New York editors rooting for me too. That whole starving artist thing is for the birds, as far as I'm concerned. Financial security is a fantastic aid to great art—just so long as you hold your nerve!

Also in the Acknowledgements, you comment that you used two main sources to build the WWI background: *Somme Mud* (2008), the memoirs by Private Edward Lynch, and the website run by Chris Baker since 1996, *The Long, Long Trail* (<https://www.longlongtrail.co.uk/>). What came first: the choice to write about WWI or these sources? I found, by the way, the disabled veterans Crammond (wounded at Gallipoli) and Arthur (a victim of horrendous weaponry) compelling presences in the novel.

Thank you! Yes, I'd already determined quite early on that *No Man's Land* would be set in the aftermath of WWI, albeit in a reality slightly altered from our own. Initially, that came from the shotgun/forest-Fae mash-up in the striking image I had that started it all off, and the scenes that followed from it. But the more I looked into the period, the more it struck me what a perfect setting for a fantasy this would be. So then of course, it was time to go and do some research. The *Long, Long Trail* website was a god-send, an early resource I stumbled on that saved me an enormous amount of time and energy and expense by stacking so much painstakingly gathered useful detail in one place. In a similar way, I stumbled on *Somme Mud* in my local branch of Waterstones one evening, and after about ten minutes browsing, realised this was all the eyewitness detail I was ever likely to need. I did look at some other books along the way as well, but really, these two were the making of Duncan's war.

You use diverse quotations to open the two parts of *No Man's Land* and its chapters, from authors as varied as Robert Frost, J. R. R. Tolkien, Lord Dunsany, W. B. Yeats... I'm especially interested in the passage from Raymond Chandler, "It's not a very fragrant world, but it is the world you live in" from

"The Simple Art of Murder, an Essay." This continues with words you don't quote: "and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it." Do you want to be seen as that kind of writer?

In all honesty, I have never worried much about what kind of writer I'm seen as, but for what it's worth, I've never thought of my writing process as possessing "a cool spirit of detachment." In fact, rather the opposite. I'm usually driven by quite strong emotions when I write—as perhaps you can tell... As to the "tough mind," well, I guess I tend to be quite resistant to easy options and cheery endings in my fiction. I have a quite puritanical attachment to *cost*, the idea that if anything is achieved by my protagonists, there will usually a heavy price to be paid for it. I like my readers to feel the heft of the world in my work. If all that makes me tough minded, well, okay. I'll wear it.

But really, the point of the quoted authors is that *they all lived through the period the story is set in*. Tolkien, Dunsany and Chandler all, famously, fought in the trenches of the First World War and were marked by their experiences. (Frost and Yeats didn't serve, but were active poets throughout the period and were still writing when the war ended). And of course, it seemed fitting that Chandler should be the opener for the second act of the book, named *Affairs of Men* and, in stark contrast with the darkly fantastical realm of Fae and Forest, dealing with the human world. *No Man's Land* is really themed around the collision of atavism and modernity, and who better spokesman for the second of those than the man who helped create the foundations of the modern crime novel?

A character tells the protagonist, Duncan, that Niels Bohr has just been awarded the Nobel Prize for physics, which means that the plot is set in the Autumn of 1922, but internal chronology suggests this is 1923, correct? How much research did you have to do to reflect life in that year? I see that you mention real-life events but also crack some jokes, such as supposing that Murnau made a version of *Carmilla*, and not of *Dracula*. Should we read *No Man's Land* as alternate history?

Yes, strictly speaking, the events of *No Man's Land* take place in 1923, so a year after Bohr received the prize. I did, in fact, do quite a lot of historical research along the way, but, yes, clearly, this version of 1923 is not ours! God knows what the last hundred years would have been like, if it were! (Perhaps not as nightmarish as what actually transpired in the twentieth century? Perhaps far worse?)

The nod to Murnau, apart from being a pointer to the alternate reality of the book, is a kind of *what-if?* for those readers who really know their horror genre roots. I threw it in along the way because it fitted the conversation Duncan and his sort of girlfriend Niamh are having. But part of the spark beyond that was the fact I knew the makers of *Nosferatu* had ripped off *Dracula* without buying the rights. So I wondered what would have happened if Murnau and his associates had had a little more respect for copyright and tried instead to buy the rights to Sheridan Le Fanu's *Carmilla*, which, predating *Dracula* by a good twenty five years, might have been cheaper to option!

Erlsley, where your protagonist lives, is an imaginary city located at some point between Manchester and Sheffield, right?

Yes. Erlsley stands in roughly for Leeds and Bradford, occupies approximately the same

space on a map of Britain. When I started work on the novel, I wasn't even sure if it would be set in our world at all. I liked the idea of it being some modern-era descendant of the land of Erl in Dunsany's *The King of Elfland's Daughter*, with Erlsley the capital, thus providing a continuity with that story, or maybe being a world in which Dunsany's book exists as a legend, or something....

Anyway, that didn't work out. As more of the themes and details of the story emerged, I could see that this really needed to be set firmly in the aftermath of WWI, if not exactly in our world, then in a very close analogue of it. But by then, I'd come up with a bunch of street detail I'd have needed to revise to fit the actual streets of Leeds, and I didn't feel like being unnecessarily constrained that way. So yeah—in this version of our world the Fae are known as the Huldu, Murnau made *Carmilla* instead of *Nosferatu*, and there's a big ass city in the north called Erlsley where Leeds ought to be! I played fast and loose with a few other geographical locations too. The villages of Dowgreave, Miller's Frith, Maltby Ferry and Kettley Cross are all invented as well.

The world of *No Man's Land* is conditioned by the Unbinding, a mysterious event by which potent storms help the trees (oak, yew, birch) grow very fast overnight to start their occupation of the land, with “monstrous atavistic versions of themselves by the legion” (29). Duncan refuses to accept a specific theory for the Unbinding, but it's suggested that WWI brings it on. Were you thinking of rewilding in any way? Are you expressing environmental concerns here?

You can find the spectre of environmental concern haunting the book, sure. But that wasn't a conscious decision on my part, just, I think, an echo of the times and fears we

are all living through. And of course, the overarching theme of modernity vs. atavism resounds in the fundamental clash between humans and Fae over the fate of the forests. As to the extent of the newly resurgent forest, we are told (fleetingly, in passing) that similar overwhelming regrowth events have occurred right across Europe—though there doesn't seem to have been any corresponding change in the New World.

One thing I did find fascinating about this period is the extent to which localism would still have been a core part of normal life in Britain, and indeed most other places too. The kind of travel we now take for granted—across continents, across oceans—simply was not available to ninety percent of the population, and even the ten percent who did travel such distances would have done so slowly. And of course, the eruption of the forests has made things even worse. So, in keeping with all this, the lens through which we view Duncan's adventures is very close focus indeed, with news from other lands extremely limited.

The Unbinding unbalances the relationship between the dominant humans and the Forest's Fae people, specifically the Huldu. As the trees reclaim human territory the Huldu grow more aggressive and increase the number of human children they have traditionally kidnapped and replaced with changelings (Duncan's job is to rescue them). All this alludes to myth and legends in British and Scandinavian folklore. I see traces of Tolkien, Dunsany and Arthur Machen there, but JK Rowling is also lurking in the background... Why did you grow interested in this type of fantasy?

As it is often the case with my books, I started with something very limited, a basic scene, almost not even that, just an image. A

tired young man comes out of a forest as night falls and looks down at the lights of human habitation below. He's carrying a small child bundled up in a blanket in the crook of his arm, and a pump action shotgun across his back. That image jump-started the entire novel for me. Everything else, I mapped in later to justify the world I'd called into being. And yes, of course, there is a rich vein to be mined in the various myth bases—Anglo-Saxon, Norse, Celtic—and all the writers who've borrowed from them (though Rowling isn't in my list—I confess I have never read the Harry Potter books).

As to growing interested in all this, I think I always have been! Like a lot of SFF lovers, I read Tolkien as a kid, Dunsany as a teen. Elves and other Norse-derived mythic creatures were always kind of a staple of the fantasy genre for me. But none of it ever coalesced into anything of substance until I found that vital image.

The tree sprites or skogsra, play a minor but crucial role in the plot. Again, from what aspects of folklore did you take inspiration for them?

My starting point, near as I recall, was classical Greek dryads (or maybe the ones I read about in C.S. Lewis's Narnia books), but obviously that was completely out of keeping with the mythos I was mining, so I went looking for the dark equivalent in North Western Europe, and sure enough, there they were! Skogsra; Scandinavian tree sprites. Just what I needed! Though in *No Man's Land*, they've ended up, I think, rather far from their original form!

The trope of the kidnapped children and the changelings can be read from today's perspective as child abuse. Fae and humans have interbred, either by choice or under duress, but there are also hints in your

novel that the children are taken not only to become ‘thralls’ but also to be abused. The narrator reports that “The Huldu took small children, always had. As future iron thralls, as playthings, as the slaking of some momentary spite or thirst, a possessive passion-on-sight whim that seemed to manifest in mortals only among the truly deranged” (266). Is this reading of the Huldu correct?

Yes, the Huldu are evil—or, perhaps more accurately, amoral—motherfuckers. At the meta level, of course, they represent atavistic appetite and whim, the things that human civilization works so hard to moderate and restrain. At a reference level, I’m mining the darker end of the myth base, the Scandinavian ur-myths where the elves are pretty much gods and pretty terrifying with it. In the actual fiction of the book itself, I’ve tried to put all of that on the table, allow various characters to advance their own theories about what is and isn’t true, and leave the reader to make their own connections, draw their own conclusions. I’ve never been very fond of fantasy that explains its magic or its gods and other horrors in great, encyclopedic detail, let alone moral terms because, well, what’s the point? It’s *magic*, right? It’s mythology. Scary, unpredictable stuff. It doesn’t have to —indeed, I feel, probably *shouldn’t*—be conclusively understood or bound by human concerns.

Duncan Silver, your protagonist, is a WWI veteran in his early thirties who makes a living rescuing abducted children and who has a complex relationship, to say the least, with the Fae. Two matters. One is that you offer no description of Duncan, beyond a female character calling him “devilishly handsome.” The second is that there seems to be a gap in his biography between his leaving boarding school and enlisting around age 22.

Is he educated beyond secondary school? At one point you show him falling asleep while reading TS Elliot’s “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1915)...

Duncan was in every way the driving force behind the novel. I started writing *No Man’s Land* cold, from that seed image I mentioned of him emerging from the forest at evening. At that point, I didn’t know anything much about him or where he’d been. Then, as the book developed, so did he. But it was never my intention to fully flesh out his life and history. The book feeds you the details you need as you go along, and that’s all you get! In fact, I’d say the essence of any good character development is that you always leave the audience wanting more—even though they can’t have it. That leaves them to speculate and wonder and extrapolate, exactly as you would about a real person you’d met. It renders the character, to all intents and purposes, real in their mind.

As a side note, the Eliot thing was really by way of a joke. We always mock the things we love, right? And I’ve been a big fan of Eliot’s poetry most of my life. But it has to be said, he is a dreary little motherfucker! And I’m quite keen on finding ways to distance myself from my protagonists where I can, practicing a little healthy detachment, I guess you could say. So having Duncan unable to stay awake reading one of my favourite poets just seemed like a fun thing to do. But it certainly wasn’t intended to reflect on his level of education!

There are 34 mentions of the word ‘rage’ in the 474 pages of *No Man’s Land*, almost all of them connected to Duncan. That’s quite a lot... How’s he different from your other raging heroes?

Well, he’s obviously from the same stock as previous Morgan protagonists—military background and competences, combat trauma

and disillusion, rage against the way the world works and a general sense of alienation from the wider run of humanity. But I think Duncan is probably as close to a Hollywood White Hat hero as I've ever written (or am ever likely to write!). He is, in essence, a crusader—something none of my previous heroes have ever been.

A character tells Duncan “You are oriented firmly toward the feminine, that much is clear. You reek of it, in fact” (294). This connects him with other male protagonists in your novels, who are ultra-masculine but at the same time oppose male power. In *No Man’s Land*, Duncan’s enemies are all violent males, both human and Huldu, whereas some of his allies, also on both sides, are female. Fae queen Mebhuranon, in particular, a truly powerful female, plays a decisive role in Duncan’s confrontations with the males who abuse power.

I think that last isn’t accurate, to be honest. Most of Duncan’s allies are, in fact, male—Garner, Crammond, Arthur, Mikey Collier, and of course Viscount Savin. And while Mebhuranon is certainly *ambiguous* in her attitude to Duncan, she is not his friend nor anything close to it. Any alliance she makes with him is very much a political compromise born of necessity. She has an agenda, and intends to see it through, whatever the cost.

The comment about Duncan being oriented towards the feminine, on the other hand, yes, that’s fair comment. Duncan is very much a man who likes women (as opposed to just wanting to fuck them—though, of course, that too...). I would like to feel that’s not completely outlandish, that there are a fair number of men out there like that, would like to feel, in fact, that I am one myself! But that said, there are some fairly strong and—I hope—fairly clear

reasons why Duncan particularly has ended up that way, and we get to see them unfold as the plot thickens....

In the world on *No Man’s Land* a number of post-Blavatsky spiritual currents have bloomed, following the mysterious Unbinding. This has given witches a public presence they don’t have today, though “Like the suffragettes, like the upstart women entering universities in the closing decades of the last century, witches were tolerated... just about” (74, original ellipsis). You have two appealing secondary characters who are witches, Sal and Annie. The later comments on the problems of training boys for the task. This reminded me of the witches in Terry Pratchett’s Discworld novels and I was wondering whether they were a reference for you.

No, I am in fact scandalously under-read in Pratchett—just *Mort* and one other (*Guards Guards!*, maybe? I don’t remember.) So his witches have passed me by. In *No Man’s Land*, Sal and Annie are just an attempt to humanise and to some extent modernise all the old witch tropes in the myth-base—while also giving respectful space to the idea that sex and sexuality are not simply the preserve of young and beautiful women. As with elf tropes, witches have always been drenched in sexual power and significance, sometimes suppressed or symbolic, sometimes overt. It seemed only fair to bring that all the way out in the wash.

I notice that, like in your other novels, the women initiate sex, and your protagonist has diverse satisfactory encounters with different women. I fail to understand, however, why sex with Belle d’Or is presented so negatively. There is really no obligation on Duncan’s side to have sex with her, and the scene reads as if he has allowed himself to be raped in

exchange for Belle offering him a temporary refuge in her brothel... bit ugly, poor woman!

Well, I think Duncan probably *is* obliged, more or less, to entertain his hostess as best he can, out of politeness if nothing else. And he can't be expected to get on well in bed with everyone, can he? That would be a little too fantasy-like. I prefer a more anchored approach to these things. There is plenty of rubbish sex in the world, sex we probably shouldn't have had, sex that didn't work out especially well. We've probably all had such experiences, and in many of those cases it likely wasn't anyone in particular's fault either. Just compatibility issues, or wrong time, wrong place, or a headache or other pressing concerns.

Truth is, I don't see Belle as a negative character at all. She's just someone whose wants and needs and agenda don't happen to align with our hero's, in or out of bed. She's inspired, by the way, at least in part by the real-life night club manager and businesswoman Kate Meyrick, who is contemporary with the story and actually gets a mention at one point in the book. A remarkable woman, Meyrick—as I like to imagine Belle would be too. In fact, once Belle and Duncan have decided to call it quits and not have sex anymore, they actually get along quite well—and maybe there's a lesson in that for us all! We never get to know Belle especially well—she is after all, a minor character—but by the end, we do at least have a sense of what makes her tick, not to mention some possible hints as to why she drinks and does so much cocaine.

Duncan usurps quite accidentally the identity of his superior in the trenches, Captain Da Silva, when this man is killed in action. Duncan subsequently becomes (a false) Captain Da Silva, and is demobbed as Major Da Silva. Later, the man who forges

his new identity papers suggests that Silver, like the pirate in *Treasure Island*, is a less conspicuous name. Duncan admires Da Silva, “the kindly Welsh officer who cared for him in the dugout” (304), to the point that he wishes he were this other man. Ultimately, though, Duncan concludes that it takes some combination of his own personality and Da Silva’s “to live on” (304). Could you comment on this merger?

I always knew that Duncan would need to have a shrouded past. Some of that is for obvious reasons of plot, but it also speaks to the way in which the upheaval of war dislocates everything at both societal and personal level. Men come home changed, traumatised, unsure of who they are, who they've become, maybe who they ever were. I wanted Duncan's experience to reflect that. The meeting with da Silva is fortuitous, in more ways than one, but one of those ways is that it gives Duncan an opportunity to repudiate, or at least attempt to balance out, the worst excesses of what he's done during the war. At the same time, he's not naïve. He knows, like Chandler, that *it is not a very fragrant world* and worse still, that the Huldu are out there, the Forests grown back and new horrors already unfolding. All of which means he can't simply abandon his previous savagery, if he plans to survive.

Faery queen Mebhuranon insists that “We come bearing gifts, Duncan! We bring you the roots of being, the ancient swooping rise and fall, the gut deep depth of dark joy and abandonment, the cravings you could never feed with all your dreams of measuring and mastery and mind” (190), and cannot understand why humans rejects those gifts. I

see here a shadow of the alien overlords here, a bit of the Borg queen in Meb...

I'm not familiar with the Borg first hand, I'm afraid—my last real engagement with the *Star Trek* universe was *The Voyage Home* (1986), and I never saw any of the successor TV shows, only the original series, so I can't comment on that similarity. But Meb is not threatening overlordship. She's just delineating an existing trend within humans, as she sees it. WWI was a critical moment in Western civilisation, because it shattered the previous spirit of the age. It proved the limits of the Victorian Dream. Far from Man's inevitable mastery over nature through science and discovery, what it showed was that mankind was not even capable of mastering himself. Science and technology, far from lifting humanity up to some kind of modernist heaven, had just provided four years of Hell on Earth, and piles of slaughtered corpses everywhere you looked. The call of the Forest and the Fae is a call back to a blissful ignorance and abandon that predates human attempts at civilisation. In the shockwave and trauma of the post-war, humans turn to superstition, religion, *anything at all* to reassure them of their place in the scheme of things. And Meb can smell all this a mile off, the way a wolf smells blood.

In the Acknowledgements, you thank your Krav Maga instructor Jack Gunton for having provided the tools you needed to imagine the choreography of the diverse fights Duncan is involved in. Violent fights are always part of your novels and I wonder whether you imagine them as they would happen in real life, or as they would be filmed in action movies?

Well, certainly not as they play out in action movies of the John Wick type—I'm not very interested in that lingering, almost balletic

treatment of violence. I much prefer directors like Paul Greengrass who give you a jarring, partial sense of what's going on, but deliver with it a huge emotional punch. And in the end, that's what I'm after, the emotional impact of the fight. So, I need to know what the combat steps are, just as Greengrass needs his actors to actually go through the fight choreography, regardless of how that gets mixed later on. Jack's Krav instruction was invaluable in helping me get the choreography clear in my head, and he also very generously agreed to read through sections of the book and critique them from a fighter's point of view.

There are moments in *No Man's Land*, such as the episode in the church of Miller's Frith or the description of some WWI episodes which are horrific, yet this is not a horror novel. Did you ever consider increasing its horror elements?

Not really. I knew there would have to be some pretty dark, horrific things lurking in the forest because that is, after all, part of the point of the book. But I'm also a big fan of horror by elision and implication, so I didn't feel the need to go all in with the gore or nightmarish scenarios. It was enough to come up with (or borrow in from existing mythology) a handful of things, then leave the reader to imagine what other awful stuff there might be that we still haven't seen. More than anything, it's the sense that such terrors are abroad *in general* that matters. Similarly, with the more mundane horrors of the trenches—a few indicative examples suffice. Less, I think, is very much more where this kind of thing is concerned.

The witch Sal claims that “Duncan is Tyche-warded; I have him the full deck a week ago—luck in stealth, evasion, chance encounter, prowess. That ought to be enough” (371). To

what extent, then, is Duncan's performance against his enemies Sal's work?

Aha! Wouldn't you like to know! (I would too!) Duncan certainly does have quite a lot of luck in the book—heroes often do!—but you'll have to make up your own mind how much of that he owes to Sal and her magicking.

At one point, Duncan describes himself as a machine built to last, a consequence of his ill-treatment by the Huldu. Meb protests that she doesn't like machines and Duncan replies "I don't like being one. But what's done is done" (473). Could Duncan be your least human(e) hero?

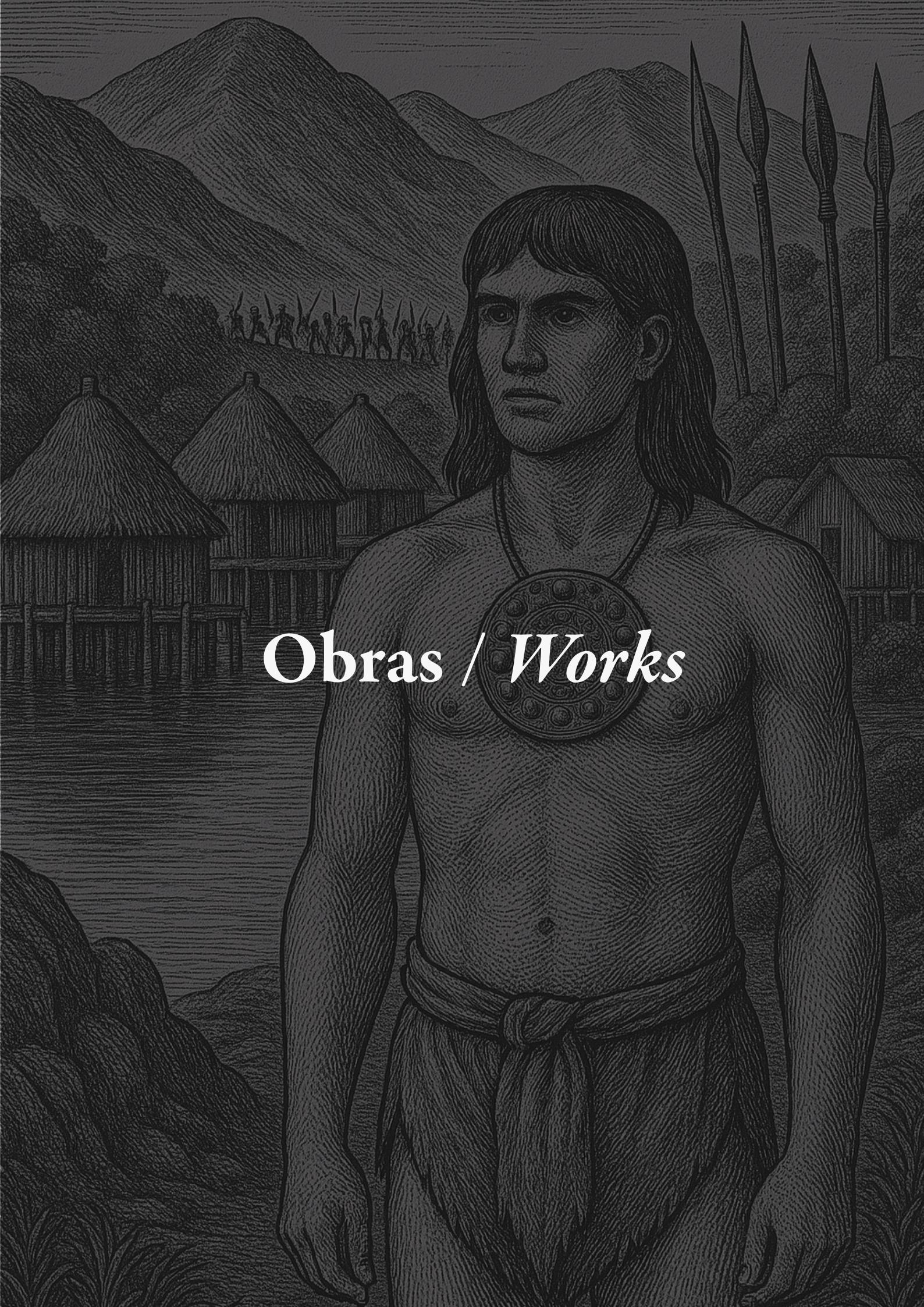
I'm loath to force interpretation of my own work, you'll really need to take from that conversation what you yourself feel it means. But for me, what it highlights is the overarching clash between the two sides, Human and Huldu, modernity and the dark atavism that modernity attempts to drive out. The modern world, for better or worse, is a world of machines and structured processes, and perhaps in buying into modernity, we are allowing a certain mechanisation of ourselves in the process, cannot perhaps do it any other way. But this is in stark contrast to the way the Huldu see things. Mebhuranon doesn't like machines—doesn't understand them, has no use for them, could never trust them. For Duncan to call himself a machine must come across as a kind of sacrilege. Or maybe just the realisation of her worst fears about humans.

In any case, I don't see Duncan as any less human/humane than any of my other heroes. He's a man who has suffered massive trauma and is badly damaged as a result, but the same could easily be said of Takeshi Kovacs, Ringil Eskiyath, Carl Marsalis or Hakan Veil. They're

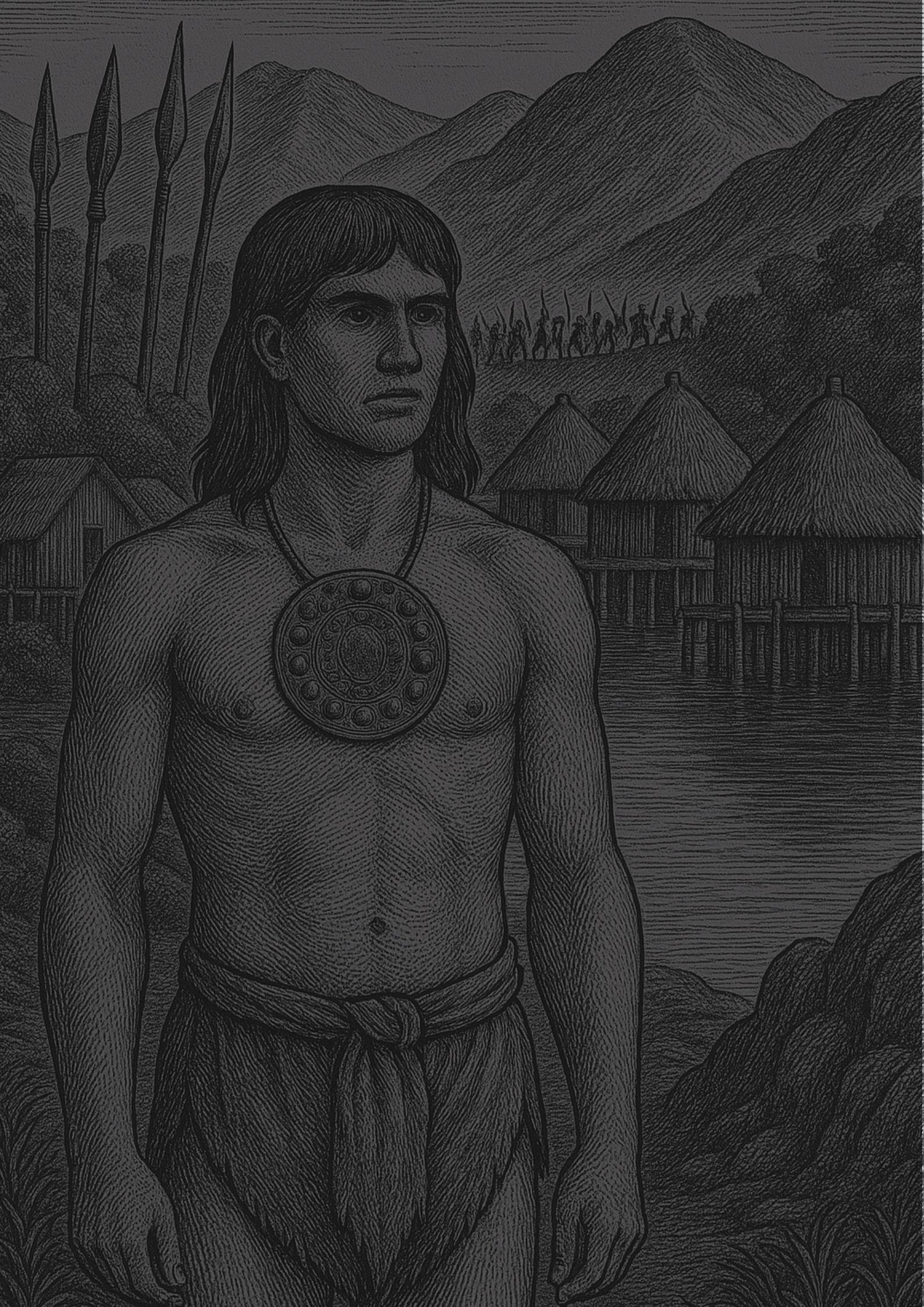
all emblematic of the human condition. We all pay a price for what we've been through, even if it's just the basic cost of living in an unjust and uncaring cosmos. What defines your humanity, for better or worse, is what you come to value in that cosmos, and whether you can keep fighting for it.

Bibliography

- MARTÍN ALEGRE, Sara (December 2018). “Martian Politics and the Hard-Boiled Anti-Hero: Richard Morgan’s *Thin Air*”. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 11.4: 84-95, https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_25/Helice.2019.Otoño-Invierno.MARTIAN.POLITICS.AND.THE.HARD-BOILED.ANTI-HERO.pdf
- MARTÍN ALEGRE, Sara (5 November 2021). “Interview with Richard K. Morgan,” Festival 42, <https://www.youtube.com/watch?v=aPiJCeW2orY>.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (5 November 2016). “Entrevista con Richard Morgan,” Eurocon Barcelona, https://www.youtube.com/watch?v=LYL_Ls3uhJo.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2015). “Richard K. Morgan’s *Black Man/Thirteen: A Conversation*,” <https://ddd.uab.cat/record/132013>



Obras / *Works*





© David Preece

LUDWIK ADAM JUCEWICZ

Queen of the Baltic Sea

TRANSLATION AND INTRODUCTION BY DAVID PREECE

This charming Lithuanian folk tale is a work of fiction published in 1842 by the Polish-Lithuanian writer Ludwik Adam Jucewicz (1813-1846) in his Polish book *Wspomnienia Żmudzi*¹ (Memories of Samogitia). Jucewicz wrote and translated extensively in both languages, notably Polish poetry and ethnographic materials from the North-Western Samogitia region of Lithuania.

The tale is largely perceived as being legendary in origin, though it does not seem to appear in Lithuanian mythology. It is likely literary in origin and a significant early example of mythopoiesis or invention of new pagan myths. Although it is based on

the scant contemporary knowledge about Baltic paganism from ancient times, the story is wholly by Jucewicz. Therefore, it can be considered a forerunner of Lord Dunsany's and J. R. R. Tolkien's mythographic subcreations. In fact, its narrative adopts the usual writing form of mythography.

Despite its apparent recent origins, the story soon became widely known. In Poland, Lucjan Siemieński (1809-1877) included it with the similar title "Królowa Bałtyku" (Queen of the Baltic) in his book *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie* (Polish, Russian and Lithuanian Tales and Legends, 1845) without crediting it to Jucewicz. It appears in

¹ Its translation into English below follows its text in this first edition: Ludwik Adam Jucewicz, "Królowa morza Bałtyckiego", *Wspomnienia Żmudzi*, Wilno, T. Glücksberg, 1842, pp. 103-109. We have only kept its first footnote by Jucewicz, since the other ones are related to mere points of language.

Siemieński's volume as if it were a true piece of folk literature from Lithuania. Since then, it has been received as such in Lithuania by further writers and poets in their national language. Among them, Maironis (Jonas Mačiulis, 1862-1932) versified this invented pagan legend in his ballad "Jūratė ir Kastytis" (*Jurate and Kastytis*, 1920), which soon became a classic. This version also helped it to become one of the best-known and beloved Lithuanian legends until today. A monument to the goddess Jūratė stands in the seaside resort of Palanga.

A few other artistic works and representations have added to the tale's popularity, including woodcut illustrations, a ballet and even a rock opera. There is also a seaside resort on the Polish Baltic coast, established in 1928, named Jurata after the legend. However, Jucewicz's creative rule has remained broadly ignored, at least out of Lithuania. The following translation aims to help dispel this unawareness, as well as making more generally known this Lithuanian-Polish contribution to the development of modern high fantasy.

QUEEN OF THE BALTIC SEA

A folk tale

(Dedicated to the memory of Helena of Frejends, Countess von Keyserling).

In the depths of the blue waters of the Baltic, in the old days, when Lithuania and Samogitia meant paganism and bear flags, over the glittering waters there rose the delicious palace of Jurata, queen of the sea. The walls of this palace were of pure white amber, the thresholds of gold, the roof of fish scales, and the windows of first-water diamond. On one occasion, the queen sent out all her pike fish with letters for the finest nymphs of the sea, inviting them to an audience and a ceremony. The appointed day came, and the goddesses arrived: then the queen, surrounded by a courtly retinue, appeared in the hall, welcomed the guests with a courteous bow, and took her seat on her amber throne. And to the assembled she spoke thus: "My dear friends and comrades! As you know very well my father Praamžimas, all-powerful lord of heaven, earth and sea, has entrusted these waters and all their inhabitants to my care and power, and all the inhabitants in them; you yourselves have been witnesses to my gentle and happy reign. Not even the smallest

worm, nor the tiniest fish, has cause to complain or grumble, everyone lives in peace and harmony; no one dares harm the life of another. But then one wicked fisherman, Castitis, from the edge of my domain, where the river Święta pays its tribute to my kingdom; one wicked mortal dared to violate the peace of all, to take my innocent subjects in his nets and condemn them to death, while I, myself, for my own table, dare not catch a single fish; even the flounder, which I like so much, I eat one half at a time, and throw the other back into the sea.¹ Such boldness cannot be left unpunished: here the boats are ready for us, let us sail, companions, to the banks of the Święta, because it is at this time that fishermen tend to cast their nets. With our dances and charms, we will lure him to the cold sea, we will take our revenge, we will strangle him in our embrace, and his beautiful eyes, with which today he enchants the maidens of all Samogitia, I will sprinkle with wet gravel." Thus, she spoke and immediately a hundred amber boats, decorated with pearls, rose up, and to the sound of enchanting songs, with a whole retinue of nymphs the queen sailed off to accomplish her cruel deed.

¹ The people of Lithuania and the Samogitians say that flounders have one eye and the form of half a fish because Queen Jurata, being very fond of them, has bitten off the other half and let them back into the sea

A clear day, the sun shone brightly, the sea was quiet and seemed glazed over as if it were a single vast pane of glass. Its surface was untouched by the slightest breeze, only some boats glided by quickly, leaving behind ripples like wrinkles on the face of a once beautiful woman, on whose face time, the greatest enemy of beauty and charm of gracefulness, had carved its traces. The land is already near, the song of the goddesses' echoes through the coastal woods, and each sound repeated a hundred times thunders ominously: *woe to thee, young fisherman!* And then close to the mouth of the river, the supernatural maidens saw their enemy sitting on the shore and unrolling his nets. The fisherman was young and handsome, with barely a soft moss growing on his delicate cheeks. His brow was arresting, high and fair, his long black hair shaded his face. With peace still in his soul and in his heart, with a song on his lips, dreaming only of a rich catch, he carried out his work. Then he heard some enchanting sounds, lifted his eyes, and made out a hundred shining boats, a hundred maidens of exquisite beauty; and at their head, in her crown with amber sceptre in hand, the queen of the sea. And hark, a pleasant sound rings out... and behold he is already surrounded by gorgeous sea nymphs, who with their songs, their charms, begin to entice him:

*O handsome young fisherman,
Give up your work, come aboard:
With us is everlasting dance, copulation,
Our song will sweeten your cares.
We'll grant thee divine status,
If thou shalt dwell with us:
Among us thou shalt be lord of the sea,
And our lover too thou shalt be.*

The fisherman heard this, looked around in amazement, and could not believe his eyes.

He did not know what to do; at last, taken in by the treacherous temptation, he arose and wanted to throw himself into the arms of the goddesses; when the queen signalled with her sceptre to her companions to remain quiet, then said to the astonished fisherman: "Stop, young man, great is thy crime, worthy of severe punishment; yet I will forgive thee on one condition. Thy youth and thy charms have taken hold of me: if thou dost promise to love me, thou shalt find happiness in my embrace. But if thou disdain the love of Queen Jurata, I will sing you a song, you will come to me, then with one touch of my sceptre you will perish for ever—make your choice!" The young man knelt down, bowed his head, and swore eternal love. "Now you are mine; stay, do not come near us; for one step could lead into the fatal abyss. Each evening, I will come to thee: behold on this hill, which henceforth shall be called by thy name Castitis, I will find thee." With that she raised her sceptre, the oars rustled, and silently the maidens sailed away, without laughing or singing.

A year thus passed, when every evening, the queen of the Baltic sea came to the shore, and on the hill she met her lover; but Perkun, on learning of these secret trysts, was greatly angered that the goddess dared to love a mortal man, and once when the queen returned to her palace, he let down a thunderbolt which split the sea, and shattered the amber palace into pieces. And the fisherman was chained by Praamžimas to a rock at the bottom of the sea, and before him the corpse of his lover, over which he is forced to mourn eternally, and to mourn his misfortune. That is why now, when the wind stirs up the waves, a groan is heard from afar—it is the groan of the poor fisherman; and when the water throws up pieces of amber—these are fragments of the palace of the Queen of the Baltic Sea!



© Mariano Martín Rodríguez

© Álvaro Piñero González

ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

ON THE OTHER SIDE OF THE INSURMOUNTABLE WALL

*TRANSLATION BY ÁLVARO PIÑERO GONZÁLEZ AND
INTRODUCTION BY MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940) was a notorious decadent writer whose aristocratic person haunted the vibrant nightlife of Madrid in the decades preceding the Spanish Civil War of 1936-1939, when Spanish urban moral views were, in fact, quite liberal. Although he was openly homosexual, he was not prosecuted as Oscar Wilde (1854-1900) had been, but rather celebrated and popular thanks to his many realistic narratives, where Hoyos y Vinent hardly hid his own sexual orientation when he sympathetically described the lust and perversion of the members of his social class, in the wake of Jean Lorrain (1856-1906), another notorious homosexual and master of decadent prose, as well as author of fantastic fiction. Hoyos y Vinent actively followed Lorrain's footsteps, but he showed that he knew to be a different, more original kind of writer in his own fantastic stories, which are today highly appreciated, as

well as in his rewriting of international legends such as the French one about the city of Ys in "El encanto de la ciudad sumergida" (The Charm of the Sunken City), from his masterful collection *Los cascabeles de Madama Locura* (Mrs. Madness' Bells, 1916), or myths such as the Hebrew story of the destruction of Sodom in "El filósofo de Sodoma" (The Philosopher of Sodom), a highly original tale collected in his book of stories *Las ciudades malditas* (The Cursed Cities, 1921). Another piece from this same book also showed Hoyos y Vinent's deep knowledge of Symbolist aesthetic and worldview, as well as his mastery of poetic prose in the framework of a narrative written as a sort of fabulous history of an imaginary ancient nation in a setting reminiscent of contemporary high fantasy stories by Lord Dunsany (1878-1957) and others.

"Al otro lado de la muralla infranqueable," translated into English below as "On the

Other Side of the Insurmountable Wall”,¹ was first published in the magazine *La Esfera* (The Sphere) in June 1919. Despite its brevity, it presents a full fantasy universe. In the first lines we read about an isolated place where nature provides everything necessary for the simple life of its inhabitants, who live in complete autarchy. Such a place is to them the whole earth. It is a “small world” (*pequeño mundo*) that unequivocally shows that Hoyos y Vinent considered it, in fact, a world that today we would call secondary, even high fantastic. After having described it as a fertile valley around a lake surrounded by high peaks that delimit it and completely separate it from the rest of its planet, which may or may not be ours, the story goes back to a prince or hero who, fleeing from unknown monsters, natural catastrophes or even from the “frightful cosmic abysses” (*espantables abismos cósmicos*) allegorically named “Pain, Love, Ambition and Death” (*Dolor, Amor, Ambición y Muerte*), had arrived in the valley. He was accompanied by a rich retinue carrying treasures “robbed from the palaces in which the gods dwelled up in the clouds” (*robados en los palacios que los dioses habitaban en las nubes*). Once there, his newly acquired spiritual wisdom made him get rid of all treasures that were not the secret of earth, water and fire, which he bequeathed to his people, now a tribe living as in the Neolithic and whose way of life had nothing to do with that of the founding hero, but whose memory of ancient splendor they preserved in the form of a legend about their ethnogenesis, a legend pregnant with mythical content. The resulting culture is happy and stable in its inviolate refuge. However, the fact that there are also stories about the adventures of heroes who had gone out of the valley, faced monsters

and encountered fabulous beings indicates that they were nonetheless curious about the outside world. At last, they resolved to traverse the steep mountains surrounding the valley, in spite of the fear inspired to them by the belief that they would find only an endless sea or an abyss beyond. The reality that they encounter is even more extraordinary. After reaching the top of the gigantic peaks, they behold on the other side of them wide fields that seem to them to be studded with precious stones and, at the bottom of the horizon, cities looking as works of magic due to the richness of their materials (marble, onyx, jade, etc.). Whether they were indeed supernatural cities, or rather the result of a deception induced by the novelty for them of the possibly *civilized* landscape they were looking at, the attitude they adopt before the spectacle of the lands now open to their exploration is a prime example of symbolist enigma. However, while two boys run down to meet their future, “the others, kneeling and prostrate, called on the god they had just created for their cowardice” (*los demás, genuflexos, prosternados, invocaban al dios que acababan de crear para su cobardía*).

This last sentence, whose lapidary style calls to mind the writing of Jorge Luis Borges in his best symbolic tales, places us before an insoluble mystery. Who are these new gods? How had they been created at that very moment? What is their relationship with the cowardice of men who have so suddenly become their creators and worshippers alike? These questions can only have the answer that the imagination of the readers would give them. Perhaps mountains are metaphors for the “insurmountable wall” that we build ourselves with our beliefs, preventing us from accepting on its own terms the existence of an outside

¹ The translation is based on the Spanish text of the following edition: Antonio Hoyos y Vinent, “Al otro lado de la muralla infranqueable”, *Las ciudades malditas*, Madrid, Hispania, 1921, pp. 107-113.

world independent of us, while this newly discovered (mental) world forces us to question the comfort of our prejudices. Or perhaps they meant something else to the author. At any rate, Hoyos y Vinent does not offer a clear key to its meaning, thus excluding his tale from being an allegory. It simply leaves us suspended between the old safe secondary world of the valley and a new, external one that could be

a further secondary world of even a more fantastic nature, as it can be deduced from the apparently impossible mineral composition of its cities. We are, therefore, offered not just one high fantasy setting, but two, and the second one is to be explored through our own fantasy, according to the suggestive symbolist quest for creative mystery and its tacit demand for our partaking in it as active readers.

ON THE OTHER SIDE OF THE INSURMOUNTABLE WALL

That corner was to them the whole world. By agency of some miracle of Nature, there was to be found what those rough, austere and temperate beings needed to live. It was a small world, green and rich, where the blue of the sky looked at itself cheerfully on the blue of the lake, a ballad lake so crystal clear that you could see the little white pebbles carpeting the bottom.

Behind them, towering, there were high peaks, dark bare cliffs. Before them there lay the serene and calm lake, which stretched into the horizon surrounded by huge mountains crowned by everlasting snow. Its wet, tender, emerald plains, by the fruit trees' filigrees bejewelled, served them both for leisure and work in the summertime, while in winter they slept covered in snow and the men went out hunting in the mountains nearby.

It was a tribe that had made camp there centuries ago. They did not know where they

came from and what their origin was. A vague and confusing legend, further deformed with each new generation, told of a hero or prince who, fleeing who knows what horrible monsters, telluric movements and frightful cosmic abysms, adorned with rare names of Pain, Love, Ambition and Death, had arrived to the prairie many, many years ago, clad with gold and gemstones, followed by a numerous entourage carrying manuscripts, supplies, jewels, perfumes, precious fabrics, weapons and furniture, all of it robbed from the palaces in which the gods dwelled up in the clouds. A very deep suffering must have embittered the days of the mysterious character, for legend had him as someone afflicted by a rare illness of the soul. Yet, little by little, he found certainty in mysterious spiritual ways and with it he also regained the peace of mind he had lost. The impossible to define riches and the vague and indetermined treasures disappeared. The

entourage went away. The surprising animals that followed the man's voice perished. Only he remained, accompanied by his wife. He remained there to bequeath his heirs three secrets: the secret of the earth, the secret of the water and the secret of the fire.

The tribe lived in huts and wore furs. Sometimes they sailed the lake with a canoe, reaching to the brink of the frothing waterfall which falls onto the unexplored pit of horror where the world ends. Because, to them, the world did end there. The world was that tiny piece of land where they lived merrily. And the high peaks, the bare cliffs, the mountains covered with snow and the frothing waterfall, they all marked the boundaries of their world. And it is well known that, for humans, a thing's limit is the limit of their own endeavour.

Sometimes, however, a bolder one felt deep inside the urge to explore the unknown, the desire to leave and peer into forbidden darkness. An almost mystical terror had shaken the tribe: they had seen him leave without the hope of ever seeing him return, he who had gone to fight ghastly hydras. Then, in the endless winter nights, they recalled together, before the ancestral fire, the image that they were turning heroic, like that of a demigod triumphing over wyrms and basilisks. Back then, the elements that appeared to them clearly in the crude way of their living, and the passions, like formless and monstrous larvae worms of which only the glaucous glow of the pupils were to be seen, were barely comprehensible to them. They took the form of rampant vermin spewing fire out of their open mouths. And they could see the Nimrods, mountain climbers, wielding the giant club over the horn-rimmed head of the dragons or rolling over grappling with white bears falling into abysses, or strangling with their white, muscular and hairy arms wolves of blue and phosphorescent pupils, or descending

on makeshift vessels the waterfalls leading to another sea, huge and roaring, where old ladies with fish tails sang with age-hoarsened voices old-fashioned sonatas, while trying to reproduce their beauty of old with strange ointments and odd oils and to hide the bald patches of their green manes with algae and corals.

But one day...

How did they get to know there was something *beyond the borders of their known world*? Maybe it was one who did come back, maybe an intrepid hunter that peeked out from the summits. The thing is once *they knew, they coveted*. Knowing of a thing's existence is beginning to desire it and, in desiring it, there's the secret wish to possess it.

Yet many, many days passed, before desire turned into resolution, and many more before resolution turned into action. At last, the whole tribe departed to climb the mountains that lay between them and unknown wonders.

They marched day and night, climbed the snow-clad peaks, they bordered chasms, laboured under ice avalanches and coarse hurricanes. Each new mountain surging taller than the former seemed to them to be the last and they thought that upon climbing it they would finally see. And yet, upon stepping onto the high plateau, a new range of cliffs was there to close the way.

Sometimes discouragement seized them and they began talking of coming back, of abandoning their undertaking, sibling of that of the Titans, who climbed to the skies, or that of the Argonauts, who conquered the Golden Fleece. In such moments the guides told them of that prodigious country where the climate was benign, and the air was perfumed.

They barely heard him. A mystical terror had seized their souls and, like lost children in a haunted forest, they imagined the strangest

myths happening on the other side of the insurmountable wall. Some believed there was an endless surface of oily, black, thick water, where the land floated. Some believed there was black abyss inhabited by horrifying monsters. And some believed there was a bottomless pit in whose inscrutable darkness the sun burned like an immense bonfire, the moon was a flint wheel and the stars were sparks falling in an incessant rain.

They went up and up, slowly, laboriously. Clouds shrouded them like grey wadding, wet and cold, and everything was invisible to their eyes, tired of peering into the shadows. It dawned at last, and the day came, and with it the sun, with its boast of light, tearing the clouds and producing a marvellous picture before the dilated pupils of the awed pilgrims. Behind the snow, there were even more sharp and desolate peaks, and further ahead black, grey, red and blue mountains, and after them there could be seen forests made of immense trees, and

emerald plains with rubies, opals, hyacinths, peridots and amethysts. Even further there were fruit trees laden with topaz and maroon apples, ruby-like cherries, and bloody pomegranates. Then came a sea like a huge liquid sapphire, and, at last, on the horizon, the magic of portentous cities, with palaces made of marble, jade, coral, malachite and onyx, crowned by high cupolas made of gold, silver, mother of pearl, seashells and ivory.

Before this never-dreamt spectacle, the splendour of such a picture and the intensity of the life that could be *felt* throbbing below, some came down to their knees, some closed their eyes, and some started whimpering. Yet none dared walk towards life. They thought of stepping back or die, but not of moving forward. And as two children went down the mountain leaping unaware, the others, kneeling and prostrate, called on the god they had just created for their cowardice.



© Mariano Martín Rodríguez

© Álvaro Piñero González

KARL IMMERMANN

CUENTO DEL CLARO DE LUNA

*TRADUCCIÓN DE ÁLVARO PIÑERO GONZÁLEZ E
INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Cuando Lord Dunsany (1878-1957) publicó en 1905 *The Gods of Pegāna* [*Los dioses de Pegāna*] (1905) aportó un modelo de procedimiento ficcional que J. R. R. Tolkien (1892-1973) acabaría por consagrar en la práctica mediante la escritura entre 1918 y 1920 del primer borrador del relato que, tras diferentes versiones, su hijo Christopher daría a conocer con el título de «Ainulindalë» en el volumen titulado *The Silmarillion* [*El Silmarillion*] (1970). «Ainulindalë» es la cosmogonía de su universo ficticio épico-fantástico de Arda y representa un segundo ejemplo literariamente supremo, por estilo, narración y riqueza de significado, de lo que él mismo teorizó como *mitopoeia* o *mitopoiesis*, consistente en la invención artística y autoral de mitos en el marco de un mundo secundario de carácter plenamente ficticio. Tras las obras señas de Lord Dunsany y Tolkien, la *mitopoeia* se iría convirtiendo en uno de los elementos constitutivos de la *high fantasy* o *fantasía épica*, si bien no tantos de sus cultivadores se

han atrevido a publicar las cosmogonías de sus propios mundos secundarios, aunque sí lo han hecho, por ejemplo, Laura Gallego en los apartados correspondientes de su *Enciclopedia de Idhún* (2014) y Ferran Varela en una narración intercalada en forma de tradición oral del Imperio Leenero en su novela *El arcano y el jilguero* (2019).

Todos estos mitos carecen por principio de cualquier dimensión religiosa en la práctica, pero funcionan narrativamente como los mitos de origen ancestral ligados a las diferentes creencias paganas que existen o han existido en nuestro mundo, especialmente de aquellos mitos que han entrado en el canon literario gracias a los grandes autores que los han recreado por escrito a lo largo de los siglos con un estilo adaptado a la grandeza de su objeto, lejos ya de la seca y concisa funcionalidad narrativa de los mitos de la tradición oral de numerosos pueblos del mundo, tal y como estos han sido puestos fielmente por escrito por navegantes, exploradores y etnógrafos

concienzudos. Desde la *Teogonía* del poeta griego de la época arcaica Hesíodo y los primeros capítulos del *Génesis* bíblico, obra de unos ignotos escribas hebreos, hasta la mágica transfiguración de poemas populares hecha por el finés Elias Lönnrot (1882-1884) para producir la grandiosa cosmogonía del primer canto de su *Kalevala* (1849 en su versión definitiva), tanto Lord Dunsany como Tolkien tenían buenos precedentes de la escritura literaria impecable de sus cosmogonías inventadas o neocosmogonías.

No sabemos, en cambio, si también llegaron a tener presentes los relatos cosmogónicos de escritores anteriores que fueron los verdaderos pioneros de su procedimiento mitopoético, caracterizado por una escritura mitográfica que combina la objetividad narrativa de la exposición científica y el cuidado de su lengua para garantizar una alta literariedad. William Blake (1757-1827) había inventado en torno a 1800 varias figuras divinas en sus mitos inventados o neomitos en verso inglés, por ejemplo en *The Book of Urizen [El libro de Urizen]* (1794/1818). Sin embargo, los poemas correspondientes parecen más bien construcciones alegóricas, y carecen de la contextualización material de la fantasía épica posterior. Los neomitos de Lord Dunsany y Tolkien se inscriben en un universo ficticio concreto, no en los vaporosos mundos del símbolo como en la obra de Blake, un autor siempre más interesado por las ciencias divinas, de las que beben los géneros alegóricos, que por las humanas. La *mitopoeia* contemporánea no es un producto de una imaginación visionaria y mística como la de Blake, sino una derivación ficticia creativa de la disciplina de la Mitología comparada, tal y como esta pudo consolidarse

gracias al desarrollo de la Arqueología, la Filología y la Etnología científicas desde finales del siglo XVIII. Las narraciones cosmogónicas patrimoniales así reveladas a un público que ya no aceptaba limitarse a los mitos hebreos y griegos no tardaron en inspirar émulos literarios. Entre los pioneros cabe mencionar un autor tan canónico como Giacomo Leopardi (1798-1837), cuya «*Storia del genere umano*» [*Historia del género humano*], una de sus *Operette morali [Opúsculos morales]* (1827), propone una cosmogonía original en prosa que ya presenta todos los rasgos estilísticos y conceptuales que realzan el atractivo de las de Lord Dunsany y Tolkien, pero que todavía distan de la *mitopoeia* propiamente dicha, porque sus personajes son aún alegóricos (el Amor, la Verdad, la Justicia, la Virtud...) y, sobre todo, porque el dios creador es el Jove/Júpiter de la mitología grecorromana, además de aludirse al mito griego del diluvio, con sus supervivientes Deucalión y Pirra.

Un dios griego, Proteo, figura en una cosmogonía alemana poco posterior, titulada «*Mondscheinmärchen*» [*Cuento del claro de luna*], que su autor, Karl Immermann (1796-1840), integró como narración independiente en su extensa novela *Die Epigonen [Los epígonos]* (1836)¹. Sin embargo, Proteo no guarda ningún parecido en el cuento de Immermann con aquel dios marino, sino que es el señor del metal aparecido como primer ser personalizado en la Tierra o, más bien en su interior, pues no es sino el resultado de la cristalización de la amargura de aquella. Immermann simplemente habría aplicado a su propia invención, atendiendo a su carácter *primero* o *primordial*, la etimología del dios griego, cuyo nombre eso significa y está

¹ El texto de la traducción se basa en la reedición siguiente: Karl Immermann, «*Mondscheinmärchen*», *Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis Hofmannsthal*, herausgegeben von Hans-Eino Ewers, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2001, pp. 507-512.

relacionado con el prefijo *proto-*. El Proteo del cuento alemán es una figura demoníaca que, tras haber sido generado a partir de la bilis de la Tierra, no ha hecho desde entonces más que atormentar mediante sus metales a la humanidad, aparecida finalmente en la superficie del planeta tras convertirse este en una bola y surgir la vegetación y la fauna. Son los metales de Proteo los que, en forma de armas de hierro y acero, pugnan por abrazarse, atrapando en medio a los hombres, en el campo de batalla, según la original y tragicómica imagen de Immermann, o los que se desviven por reunir las piezas de oro, siguiendo la querencia de estas y no los mejores intereses humanos. Por otra parte, son las maldades de Proteo y la manera en que se manifiesta con violencia entre los hombres los que asustan a la Luna e impiden que corra a abrazar a su madre y aplastarnos, conformándose en su lugar por consolarnos mediante su claro, que simboliza el amor por su madre, la Tierra. Es ese claro de luna el que inspira el cariño y la poesía que alimentan el anhelo por la paz de un orden mejor, tal y como señala la voz narrativa en una intervención final de aire lírico que intensifica el efecto commovedor de las imágenes lunares y compensa románticamente la crueldad del proceso de la creación, además de acercar a la sensibilidad sentimental de los lectores lo que en las primeras líneas se había presentado como una relación de los orígenes del universo según las investigaciones más recientes, asentando así desde el principio su supuesta base científica. Sin embargo, no se trata de la ciencia cosmológica, entonces por lo demás en sus inicios, sino probablemente de la nueva ciencia de la Mitología comparada, que estaba dando a conocer cosmogonías que, como la finesa, situaban el origen del mundo en uno o varios huevos cósmicos.

En la neocosmogonía de Immermann, que es el primer ejemplo de mitopoiesis mitográfica integral escrita con fines puramente ficcionales de que tenemos noticia, nada había al principio fuera de la Tierra, la cual tenía originalmente la forma de un suave nido. Cuando la Tierra-nido sintió la necesidad de darse sentido albergando huevos, estos aparecieron, pero los polluelos no se quedaban a hacer compañía a su madre. Todos rechazaban su amor y se marchaban a errar por el firmamento, y así aparecieron los astros que lo pueblan. La Tierra, infeliz, se contrajo en la bola que es hoy y de ahí surgieron Proteo y luego los hombres, con las consecuencias arriba descritas. Tan solo quedó un último huevo, de donde saldría una cariñosa niña, pero ya era tarde para una Tierra amargada, que la expulsó de su lado. Esa niña es la Luna que la sigue a todas partes pese a las proteicas maldades.

Se echa de ver, pues, que el universo y nuestro planeta son, para Immermann, el fruto de un terrible dolor cósmico causado por la ingratitud. Su felicidad solo había sido posible en los tiempos de serenidad primigenia anteriores a la creación, aunque el final del mito sugiere que es posible soñar con un orden superior en que Proteo no haga de las suyas y la Tierra acepte el amor que se le ofrece, pero se trata seguramente de una ilusión tan poco consistente como las nubes. No se vislumbra ninguna redención ni reivindicación finales que destierren el mal, ni este es el producto de una caída moral humana que permita esperar volver a levantarse. A diferencia de los mitos cosmogónicos hebreos que fundan las religiones judías, incluido el cristianismo en que se educó Immermann, los seres humanos son fundamentalmente meras víctimas de un mal cósmico encarnado de forma natural en Proteo, cuyos actos determinan prácticamente la actuación humana, sin gran capacidad de resistencia u oposición. Además, solo la

aceptación por la Tierra del cariño de la Luna permitiría su reencuentro y la felicidad que desterraría la amargura generadora del mal en el seno de la Tierra, pero con ello también desapareceríamos todos quienes vivimos y sufrimos en su superficie. Immerman manifiesta así un pesimismo integral tan negro como el generado por la visión lovecraftiana del universo, con sus dioses que nos destruyen con total indiferencia. Incluso más, pues la felicidad solo se podría recuperar en nuestra completa

ausencia, por mucho que no seamos realmente responsables de lo que nos pasa, al menos según la concepción mítica de Immermann expresada en este cuento, cuya fantasía visionaria y dulce estilo poético permiten templar, mediante el recurso a la emoción y la distracción que depara la variedad y originalidad de las vistas míticas, la desesperación que podría provocarnos el triste espectáculo de nuestro mundo y del universo entero.

CUENTO DEL CLARO DE LUNA

En aquel tiempo primitivo y gris del que la humanidad alberga las nociones más confusas, el mundo era tal y como se recita a continuación, según indican recientes investigaciones. La Tierra lo era todo y fuera de ella no existía nada; solo una falsa modestia de tiempos posteriores ha fabulado que el bueno de nuestro planeta, junto con tantos otros cuerpos celestes mayores y menores, había surgido del caos o del universo. En aquel entonces tenía la Tierra la forma de un nido: concretamente, en el centro era su profundidad de varios miles de millas y la superficie de sus lados se replegaba hacia arriba y a lo ancho formando un borde protector. No había ni árboles ni hierba, ni animales ni seres humanos en la Tierra, y tampoco brillaba el sol. Sin embargo, ni en su superficie ni en la concavidad del nido reinaban la aspereza, el silencio o la oscuridad. Su superficie era lisa y suave al tacto, como el terciopelo más fino. Se cantaba a sí misma una canción dulce de aquella serena eternidad y fosforescía con luces de los colores más variados.

Este estado dichoso duró bastante, pero finalmente, y como nada permanece inmutable, una peligrosa curiosidad nació y se dijo a sí misma: «¿Para qué hay un nido sin huevos? Mi propósito se ha realizado solo a medias». Inmediatamente sintió su soledad y su anhelo por tener huevos, los cuales se convertirían, pensaba, en sus más graciosos acompañantes y compañeros de juegos.

¡Cuál fue su alegre sorpresa cuando una mañana, al despertar, halló en su regazo un buen número de huevos de lo más hermoso! La historia y las leyendas no nos cuentan de dónde salieron esos huevos, ni de qué modo misterioso se entregó este regalo. Baste decir que allí estaban en un círculo al fondo del gran nido, transparentes, cual gemas, con figuras ornando las fúlgidas cáscaras. En su interior, palpitaba una fuerza vital propia indomable.

La Madre Tierra, desbordada de alegría, hizo un movimiento diagonal, que luego dio lugar a la oblicuidad de la eclíptica, pero, recordando sus nuevos deberes en el momento

oportuno, pronto se recompuso y lloró tan solo algunas lágrimas en el infinito espacio vacío. Entonces comenzó, llena de cariño, a dar calor al bien que le habían confiado y a hacer miles de planes sobre cuán afectiva y amigable sería con los pajaritos cuando salieran de sus huevos.

Entre estos cuidados, pensamientos y ensueños, algo se movió dentro de uno de los huevos y, después de picotear la cáscara, una figura luminosa y alada emergió de su cáscara. Al principio, todavía estaba dentro de los límites de lo que se podía considerar un tamaño tolerable, pero con la velocidad de una tormenta creció, probablemente hinchada por el aire atmosférico entrante, hasta hacerse tan inmensa que la Tierra sintió gran espanto y pavor ante este nacimiento. Mas se recompuso y dijo:

—Compañera, ¿no olvidarás quién alimentó tus fuerzas? Vamos, sé mi amiga.

—¿Qué amiga? —le espetó la fogosa heroína—, no tengo tiempo para la sensibilidad; mi camino discurre independiente por los espacios incommensurables.

Y dicho esto se fue disparada, la ingrata, y se convirtió en la primera estrella fija del firmamento. Los demás nacimientos, que pronto se sucedieron, siguieron el mismo patrón; ninguno quería tener nada que ver con la vida hogareña y la convivencia acogedora, sino que querían hacer su propia fortuna en el firmamento, lo que sin duda debieron de lograr, como lo indica el cielo estrellado.

Solo una fugitiva, hermosa, exuberante y de temperamento vivaz, se arrepintió de su ingratitud tras recorrer unos cuantos millones de millas de distancia; detuvo su carrera salvaje y se puso roja de vergüenza. Todavía mira de vez en cuando el nido abandonado, y el sonrojo aún le dura, lo cual nos es muy provechoso, porque, si el Sol no se avergonzara tanto y así no nos calentara, nos habríamos muerto todos congelados hace mucho, ya que pronto las cosas

tomaron un cariz triste, como voy a contar ahora.

Primero, la Tierra, vista la dolorosa decepción de sus esperanzas, arrojó enojada por el borde algunos huevos que aún no se habían desarrollado por completo. Cayeron imparablemente en las profundidades durante bastante tiempo, pero finalmente se golpearon con algún rincón afilado del mundo, las cáscaras se hicieron añicos y los fetos inmaduros rebotaron por el suelo. Estos ahora tienen vida y a la vez no la tienen; en sueños de media vigilia se lanzan de aquí para allá, dejando tras de sí ese rastro encendido de todo tipo de trastadas, y son, en resumidas palabras, desafortunados cometas que pueblan el firmamento y en los que no se puede confiar ni creer.

Pero ¿qué nos importan los cometas? En la Tierra, aquella fallida intención amistosa tuvo consecuencias completamente diferentes. En primer lugar, la Tierra se contrajo y pasó de tener la forma de nido abierto a la de esfera achatada, en la que no puede haber mucha profundidad. A continuación, a través de un violento derramamiento de bilis, apareció en sus intestinos Proteo, el rey del metal, que no es sino la amargura cristalizada de la Tierra y desempeña un papel importante en todos los tratos posteriores. Luego, para solaz de la Tierra, tuvo lugar la creación en seis días: hierbas y árboles, peces, pájaros, animales de cuatro patas y, finalmente, el hombre. La Tierra se consoló al ver que todo reverdecía y florecía, se arrastraba y aleteaba, pero de nuevo volvió a sentirse insatisfecha y se decía innumerables veces al día: «Nada de esto basta». Y cada vez que se dice esto a sí misma, algo muere o se marchita.

Mas Proteo, el rey del metal, el viejo fastidio, se abre paso inexorablemente hacia la luz del día. Y no es cierto que los seres humanos lo busquen ni que a él le guste quedarse en sus sombrías estancias; no, él los mira y los atrae

desde las tinieblas, y, si no puede llegar a ellos de otra manera, los persigue en sus sueños. Luego, atormentados por el desasosiego, deben destrozar la Tierra y desenterrar su miseria. Porque cuando está en la superficie, al viejo cascarrabias le invaden caprichos infantiles: no soporta abrirse camino por el mundo con extremidades desperdigadas; en ningún momento quiere perder su integridad. De este anhelo del metal por sí mismo surgen todas las plagas que azotan al desafortunado género humano: las guerras, el egoísmo, los hurtos, los robos. Porque así es como acaba, por ejemplo, el suministro de espadas, rifles y cañones almacenado en las armerías de un país desplazándose a las de otro; el hierro incita al brazo humano con influencias ocultas hasta que este acaba por servirle y con gran ruido aprieta el gatillo. Luego se dice que tal o cual nación le ha declarado la guerra a la otra. Los ejércitos, o más bien las extremidades dispersas de Proteo, avanzan unos hacia otros. Finalmente se dan cita y se produce el feliz reencuentro, entre abrazos, lo que deja sumidas en la desgracia a las personas atrapadas en el medio. A esto es lo que se le llama una batalla y se dice que son *ellos* quienes la han librado, cuando eran solo el hierro y el acero quienes se saludaban vivamente y las bocas de bronce las que se lanzaban besos de fuego.

Lo mismo ocurre con la plata y el oro. Donde abundan, surge el deseo de ligarse a una fortuna que se encuentra en otra parte. Los aviesos ojos mágicos carmesíes y blancos buscan manos que les hagan un favor; todo usurero y estafador que descubren queda atrapado por ellos y se ve compelido a utilizar todo tipo de astucias malvadas para reunir a los separados tesoros. Cree que posee el peculio y es el peculio quien lo posee a él. Pero la potestad sobre el hombre honesto les es negada, porque aquel no hace nada por la reunión de los metales, y

Proteo, una vez se le escapa entre los dedos por error, inmediatamente lo deja de nuevo; en otras palabras, sigue siendo pobre toda su vida.

Así van las cosas en el mundo; todos lo sabemos. Pero el claro de Luna nos muestra en cierta medida lo diferente y hermoso que habría sido todo si la Tierra hubiera podido tener a los pajaritos como compañía cuando estos salieron de los huevos. Cuando las estrellas fijas ya habían partido y los cometas habían llegado demasiado pronto al mundo, se oyó una hermosa voz en un rincón que pedía que la trataran con cuidado. La Tierra miró y vio que aún quedaba uno de los huevos, cuyo interior luchaba trabajosamente por alcanzar la vida exterior. Era la figura tierna de una niña, mucho más gentil y delicada que las demás, que, tan pronto como pudo sostenerse sobre sus piececitos, hizo un juramento de lealtad a la Tierra sin que nadie se lo pidiera y prometió serle siempre amable y solícita. Pero la Tierra, que estaba profundamente amargada por la ingratitud de los demás, y en la que Proteo ya había depositado sus molestias metálicas, hizo pagar a la inocente, como ocurre en tales casos, y la expulsó con duras palabras y le gritó que buscara a sus camaradas en el cielo estrellado, que no quería volver a verla, y tanto agitaron estas palabras a la pobre pequeña Luna que salió despedida muy lejos.

Pero no se dejó engañar en cuanto a su verdadero propósito. Incluso si se le había prohibido tener una relación más cercana, nadie podía prohibirle seguir a su iracunda madre y girar en torno a ella desde una distancia prudente. Esto es lo que lealmente ha hecho durante muchos miles de años y continuará haciéndolo hasta el fin del mundo, lo que probablemente no sucederá en mucho tiempo.

Hace mucho que a la Tierra se le pasó la ira y, de hecho, anhela en secreto unirse con la Luna. Solo que este deseo se ve obstaculizado

por todo lo que entretanto se ha creado, ya que es previsible que, si las dos grandes potencias se unieran, tanto los bosques y los campos, como los animales y las personas quedarían aplastados entre ellas. La Tierra, como buena ama de casa, no quiere tal ruina, así que pensó en otro remedio, y la Luna tuvo que conformarse con limitarse a brillar.

El claro de luna es el sustituto entusiasta del beso entre madre e hija. No es una mera ilusión; con ella, la Luna insufla su amor en el pecho de su madre, que se estremece felizmente hasta lo más hondo. No digo nada secreto o desconocido; lo que digo lo sabe todo el mundo. ¿Quién no ha sentido alguna vez la magia de una noche de Luna? Todas las criaturas sienten que algo grande y lleno de cariño está sucediendo y sienten una suerte de transformación: las hojas de los árboles se estremecen, las flores desprenden su dulce aroma, los lirios lanzan ligeras llamas desde sus cálices, los pájaros cantan en sueños y del corazón de los seres humanos brota el amor. El anhelo de la Luna por su buena y mortificada madre se hace cada vez más grande; crece con sus deseos y pasa de ser una hoz a un medio disco y de este a la luna llena.

Llegados a este punto, Proteo, que aborrece todo dulce enternecimiento, se enfada y le invaden pensamientos salvajes. Crujen y brillan los minerales en las minas, tintinean las armas en las armerías, resuenan inquietantemente las piezas de oro y los táleros en las bolsas de los ricos. La Luna tiene miedo de esta criatura malvada, pierde peso hasta la luna nueva y parece intimidada para siempre. ¿Pero quién puede forzar al corazón? Tan pronto como el furibundo Proteo se calma un poco, la hoz querida vuelve a brillar por encima del horizonte y el juego familiar comienza de nuevo.

Seguramente todos moriríamos si la Luna decidiera ignorar la prohibición de su madre y se posase en su pecho en lugar de darnos su brillo. Pero cuando pienso en lo feliz que me ha hecho el claro de luna, con la dulce paz con que me arrulla, siento a veces el deseo de librarme a un descenso tan feliz como el suyo, tras el cual tal vez podamos elevarnos de nuevo como ligeros sueños nebulosos a un orden superior.



© Mariano Martín Rodríguez

Otras humanidades de la ficción especulativa italiana

Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez

La ficción especulativa abunda en fabulaciones acerca de unas humanidades distintas a la terrestre, en cuya invención se han afanado numerosos autores desde los tiempos más remotos, desde las épocas de cronología ignota en que nuestros antepasados empezaron a contar historias fingidas en las que intervenían no solo entes divinos y, en consecuencia, ajenos a la humanidad, sino también otros seres terrenales enteramente fruto de la fantasía y dotados de capacidades humanas como la inteligencia agente. Ya en época histórica, especies fantásticas como las de los centauros o los sátiros son testimonio de esa creatividad ancestral, que se ha prolongado a lo largo del tiempo hasta llegar a los innumerables e insufribles elfos que fatigan la pobre imaginación de tantos escritores actuales de *fantasy*. Además de estas

especies humanas alternativas legadas por la tradición y que han acabado adquiriendo una existencia convencional no demasiado acorde con el espíritu explorador e innovador de la ficción especulativa, también desde antiguo se han imaginado otras humanidades con grados variables de diferenciación con respecto a la nuestra, desde los que nos pudieron preceder en nuestro planeta o que se ocultarían en alguno de sus rincones inexplorados hasta los que nos serían sumamente ajenas por su aspecto y actos, como serían las de aquellos moradores de otros astros con los que gusta especular la ciencia ficción y sus géneros precursores desde que Marcus Tullius Cicero (106-43 a.C.), llamado entre nosotros Cicerón, los presentó como existentes en su visión cósmica ficticia «*Somnium Scipionis*» [*El sueño de Escipión*] (54 a.C.).

Estas humanidades distintas a la nuestra han sido objeto de obras literarias desde la Antigüedad clásica, pero han proliferado especialmente coincidiendo con el auge creciente de la ficción especulativa a partir de la revolución tecnológica y de mentalidades propiciada desde el siglo XIX por la triple revolución económica de la industrialización, política del liberalismo y cultural de la secularización. Gracias a estas tres grandes mutaciones, producidas primeramente en la sociedad occidental, la humanidad existente ganó, al menos allí donde las religiones e ideologías totalitarias no lo impidieron, la posibilidad y el placer de descubrir y conjeturar especies y civilizaciones humanas nuevas en el remoto pasado, así como la de postular racionalmente la posibilidad de que quedaran otras aún por descubrir, en la Tierra o fuera de ella. En particular, gracias a los nuevos hallazgos de las ciencias naturales y humanas, ya empezó a divulgarse ampliamente por entonces que la humanidad no había aparecido en nuestro planeta exactamente como es ahora desde el principio, y que tampoco había seguido el curso (pre)histórico revelado por las escrituras sagradas del judaísmo y de esas herejías o religiones derivadas suyas que son el cristianismo, el islamismo y el mormonismo. Una vez rotas las cadenas teológicas y míticas de esas religiones, excepto entre quienes siguen amando los grilletes de su prisión mental de dogmas antinaturales, quedaba abierta la puerta a toda clase de especulaciones sobre humanidades alternativas en el pasado, el presente y el futuro. Así surgieron entonces las ficciones de asunto prehistórico y protohistórico, la fantasía épica, las ficciones de aventuras en mundos perdidos y la ficción científica como géneros donde la subcreación

de humanidades variadas encontró su mejor acomodo, sumándose así a las tradicionales ficciones maravillosas sobre espíritus elementales y entes folclóricos hoy objeto de los estudios culturales llamados *elficológicos*.

Estas humanidades alternativas han abundado especialmente en la literatura italiana de idioma toscano. En las páginas de la presente revista ya han aparecido algunos buenos ejemplos de ello, entre otros las traducciones de «La città dei titani» [La ciudad de los titanes¹] (*Le Danaidi* [Las danaides], 1897/1905) de Arturo Graf (1848-1913) y de «La vita di domani» [La vida en el mañana] (*La morte della donna* [La muerte de la mujer²], 1925) de Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936). Esa obra de Graf describe las ruinas de una ciudad grandiosa erigida por los titanes, aquellos gigantes que se alzaron trágicamente contra los dioses olímpicos griegos, afortunadamente sin ver tras su derrota cómo una humanidad ridícula de pigmeos había acabado estableciéndose en aquella ciudad suya abandonada. La de Fillia es una anticipación de una humanidad futura obsesionada por la estética y deficiente desde el punto de vista emocional que delata una mutación mental con respecto a la humanidad presente de la que procede. Ambas ficciones, la primera en verso y la segunda en prosa, ilustran dos maneras de explotar literaria y especulativamente la otredad humana. Mientras que el poema de Graf se inscribe de forma original en una larga tradición literaria, el cuento de Fillia es programáticamente moderno, al responder su estética a la rabiosa actualidad del Futurismo. Entre un polo y otro evolucionó la expresión retórica del fenómeno de la subcreación literaria de otras humanidades en Italia, empezando por la de unos ancestros primitivos diferentes a nosotros.

¹ *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 4.10 (2018), p. 112.

² *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 10.1 (2024), pp. 184-189.

Sin embargo, aunque esta impresión podría deberse a la falta de estudios y reediciones, no parece que la especulación ficcional sobre las humanidades primitivas haya alcanzado en toscano un desarrollo comparable al que ha experimentado en otras grandes lenguas literarias europeas. No nos consta la existencia en Italia de narraciones decimonónicas sobre los homínidos y los hombres de la Prehistoria lejana, a diferencia de Francia, Alemania o Gran Bretaña. Con todo, el poema «La selva primitiva» [*La selva primitiva*³] del prestigioso poeta y filólogo Giosuè Carducci (1835-1907) cubre en parte esa carencia, pese a su brevedad. Realmente, se trata de una estampa puramente descriptiva que iba a formar parte de un poema sobre la poesía griega que el autor acometió en 1856 y que había de contar el origen más lejano de la creación poética, partiendo de la condición primitiva del ser humano y de las características especuladas de sus cantos, hasta centrarse en la poesía homérica y en la sáfica, como grandes ejemplos primeros de poesía épica y lírica, respectivamente. Por desgracia, solo llegó a terminar y publicar, en un volumen de *Poesie* [Poesías] (1871), los pocos versos de «La selva primitiva». Ignoramos por qué no perseveró en su proyecto. Tal vez consideró que su estética neoclásica aplicada a un poema didáctico era anacrónica tras el triunfo del Romanticismo también en Italia, y antes de que el Positivismo pusiera de nuevo de moda ese género de poesía, incluso aplicado a la materia prehistórica, tal y como aparece plasmada, por ejemplo, en la sección titulada «Os séculos mudos» [Los siglos mudos] de la serie de *Miragens seculares* [Espejismos seculares] (1884) de Teófilo Braga (1843-1924). Fuera así o no, tanto el estilo como el planteamiento de «La selva primitiva» recuerdan los de Vincenzo Monti (1754-1828), sobre todo los de su poema póstumo

Feroniade [Feroniada] (1832), en el que figuran asimismo algunas escenas de lo que pudo ser la vida humana en los tiempos del mito. En cualquier caso, como Carducci se limitó a dar a conocer aquel breve fragmento de su poema proyectado, ha de considerarse que se puede leer como una pieza completa e independiente, cuyo interés es poético, más que didáctico, una vez escindido del conjunto previsto. Así lo sugiere el lenguaje extremadamente ornado del poema superviviente, cuyo estilo es sintácticamente tan complejo como lo es su vocabulario, preñado de expresiones y palabras arcaicas. Esta retórica extremada contrasta con la sobriedad de las hipótesis científicas que ya entonces se habían empezado a emitir sobre la Prehistoria. La humanidad primitiva de Carducci, con sus niños criados en compañía de cachorros ferinos y sus varones aterrados por las fuerzas de la naturaleza, pero contemplativos de la belleza del firmamento, obedece sobre todo a una concepción tan fabulosa como poética del origen de la humanidad. A la vista de lo improbable de su conducta, es patente que Carducci no buscaba en absoluto una ilusoria verosimilitud científica, sino más bien un superior efecto expresivo, al que sirven manifiestamente las imágenes que esmaltan el poema, como la de aquellos volcanes inmensos que escupen un fuego que va muy de acuerdo con el ardor emocional del mundo evocado. Sus hombres responden a la idea coetánea de la animalesca brutalidad primigenia, una brutalidad que adquiere visos alucinantes que animan a pensar en una humanidad que no puede tener cabida en la ciencia, pero que sí la tiene, con fuerza suma, en la poesía y la ficción, y que en ellas encuentra su justificación, que es de orden puramente literario.

Esta justificación no es ni la única, ni tal vez la principal siquiera, en otro poema

³ La traducción que sigue se basa en la edición siguiente: Giosuè Carducci, «La selva primitiva», *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Gibellini, Roma, Newton & Compton, 1998, pp. 93-94.

especulativo en que se pinta también una humanidad alternativa a la nuestra. Como reside en otro planeta en torno a otra estrella, podría ser incluso uno de los primeros ejemplos italianos de descripción de seres inteligentes extraterrestres concebidos seriamente con un enfoque especulativo. Se trata de los cuatro versos que constituyen «Altro mondo» [Otro mundo⁴], del libro *Poesie* [Poesías] de Niccolò Tommaseo (1802-1874), publicado en 1872. Su extraordinaria brevedad lo convierte en prueba fehaciente de que no hacen falta páginas interminables para dar idea de una humanidad alienígena, pues Tommaseo lo consigue en unas pocas frases en que acierta a sintetizar la característica esencial que diferencia a aquellos extraterrestres de la humanidad vulgar. Esta ya sabemos cómo se reproduce, mientras que la de aquel *otro mundo* innominado se multiplica con carácter inmediato y, sobre todo, ajeno a la carne. Tommaseo describe una humanidad que no ha perdido el paraíso, tal y como indica la alusión a la pareja primigenia del mito de creación hebreo, luego adoptado como propio por las diferentes religiones judaicas. La dimensión confesional del poema es, pues, manifiesta y lleva al extremo el odio al cuerpo material que imbuyó a la sufriente humanidad cristiana el extremismo de algunos de sus ideólogos, especialmente cuando la represión sexual llegó a su paroxismo en el siglo XIX en Occidente. Los habitantes del *otro mundo* de Tommaseo no pueden siquiera *pecar* y viven tan felices procreando en espíritu. La mojigatería sexual del texto es clara, pero al menos ha dado pie a la subcreación de una humanidad alienígena ciertamente poco habitual en la historia de la ficción científica.

⁴ Nuestra traducción sigue el texto de su primera edición: Niccolò Tommaseo, «Altro mondo», *Poesie*, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, p. 509.

⁵ El texto original sobre el que se basa la traducción que sigue es el siguiente: E. G. Bonner, «Gli’Iperborei», *Leggende boreali*, Milano, Emilio Quadrio, 1886, pp. 30-32.

En cambio, Edoardo Giacomo Boner (1864-1908), aun sin atreverse a presentar sexualidad alguna, idealizó una humanidad entregada por entero a los placeres de la carne en «Gli’Iperborei» [*Los hiperbóreos*]⁵, la única de sus *Leggende boreali* [Leyendas boreales] (1886) que, pese a combinar expresamente motivos de la leyenda griega de los felices hiperbóreos septentrionales y de la medieval de la tierra de Jauja, no es, precisamente por su sincretismo, tan solo una versión de tradiciones antiguas de las literaturas escritas u orales de la Eurasia nórdica o boreal. Cada una de estas versiones suyas es de muy agradable lectura, pues Boner domina un estilo que resulta poéticamente sugerente y fluido narrativamente al mismo tiempo, cualidades de lenguaje que son patentes en grado sumo en «Gli’Iperborei». Frente a la trivialidad de las numerosas descripciones populares de aquella tierra de Jauja donde no se hace otra cosa que comer y dormir, sin necesidad de invertir esfuerzo alguno en procurarse el rico alimento que abunda en ella, puesto que todo cae por su peso, ya cocinado, en la boca de sus glotones habitantes, Boner introduce matices nuevos en ese panorama tantas veces repetido desde hacía siglos de gula ilimitada. Sus descripciones de las comidas de los hiperbóreos evitan la vulgaridad de la acumulación hiperbólica y meramente cuantitativa de manjares, prefiriendo en su lugar la presentación gradual de las comidas siguiendo una sucesión lógica, de modo que su arte introduce orden en el caos manducatorio habitual en esta clase de utopías fisiológicas. De este modo, el comportamiento de los hiperbóreos parece derivar de sus características propias como especie y del medio

en que habitan, en el cual los extraordinarios fenómenos culinarios se antojan naturales. Su mundo es el fruto de una subcreación de carácter especulativo, en el que los materiales legendarios empleados por el autor se configuran de forma coherente siguiendo un método de apariencia racional, al que sirve una escritura de aire etnográfico que confiere una ilusión de verosimilitud científica a su descripción pura de las costumbres de un pueblo exótico. Se trata entonces de una muestra destacada y pionera de docuficción (*fictional non-fiction*) que emplea el discurso etnográfico para exponer un contenido fabuloso, enteramente ficticio. A ello se añade que Boner se esfuerza por situar en una geografía exacta, aunque sea mítica, el país de sus hiperbóreos, a los que presenta también físicamente de forma que queda clara que su humanidad es de un tipo distinto al nuestro.

Esta humanidad hiperbórea no se limita, además, a vivir en un presente eterno e inmutable de comilonas continuas. Los hiperbóreos también envejecen y mueren, aunque lo hacen también de forma distinta a la nuestra, y más hermosa. La descripción de la ceremonia de fallecimiento de uno de ellos transforma radicalmente su personalidad de perezosos comilones, pues los actos del moribundo denotan una actividad que les confiere una plenitud humana que queda subrayada por la poética belleza de la escena final. En su paraíso de placeres materiales, hasta la muerte es feliz. Boner procede así a una idealización de la vida hiperbórea que constituye implícitamente un canto al cuerpo físico tan discreto como eficaz, además de radicalmente opuesto a la etérea sentimentalidad romántica de Tommaseo. Por desgracia, el mundo hiperbóreo se presenta como inalcanzable, aislado por completo en su

norte aislado en el espacio y en el tiempo, pues el uso del pretérito imperfecto de la introducción contrasta con el presente de la exposición etnográfica y lo sitúa en realidad en un pasado tan cerrado como el propio país, cuyos confines son imposibles de traspasar. De este modo, el de los hiperbóreos de Boner cumple el requisito indispensable en la fantasía épica de ser un mundo secundario ficticio de carácter autónomo y cerrado. En ello se distingue, entre otras cosas, de otro relato italiano sobre una humanidad diferente en un lugar aislado de nuestro planeta en una época lejana, pero que es un lugar al que personajes procedentes de nuestro mundo pueden acceder, al contrario de lo que ocurre en «Gl'Iperborei», como indica el propio título de ese otro cuento, «Un'avventura di Alessandro Magno e de' suoi» [Una aventura de Alejandro Magno y de los suyos⁶].

Esta narración es una de las «Parabole» [Parábolas] que constituyen la sección final de un libro de aforismos titulado *Ecce homo* (1908), cuyo autor es el mismo de «La città dei titani», Arturo Graf. Su protagonista es el famoso monarca y conquistador macedonio sobre todo como personaje literario tradicional, pues su aventura en este relato no deriva de su historia real, sino que su carácter fantástico se relaciona con sus hazañas entre poblaciones fabulosas que abundan en la copiosa materia legendaria de Alejandro desde la Antigüedad tardía hasta la época misma de Graf, como indica el poema sobre una extraordinaria humanidad bárbara «Gog e Magog» [Gog y Magog]⁷ (1895; *Poemi conviviali* [Poemas conviviales, 1904]) de Giovanni Pascoli (1855-1912). Graf añadió a esta materia el encuentro imaginado por él del rey y su ejército con una

⁶ Seguimos en nuestra traducción el texto de la primera edición: Arturo Graf, «Un'avventura di Alessandro Magno e de' suoi», *Ecce homo*, Milano, Fratelli Treves, 1908, pp. 229-232.

⁷ Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa, 9.2 (2023-2024), pp. 172-174.

humanidad exclusivamente de sexo femenino que ven surgir de unas extrañas plantas, en medio de un bosque que cruzan durante su expedición de exploración y conquista de Asia. Ante tal población de tan poco humano origen, los varones del ejército no se fijan sino en la apariencia hermosamente mujeril de aquellos seres y, ante su falta de resistencia u oposición, obran como les dicta su santa voluntad varonil. Por desgracia, en vez de contentarse con el placentero paréntesis en sus fatigas militares que supone su estancia erótica en el bosque, pretenden llevarse con ellos a las que tan buenas mozas les parecen, sin escuchar sus avisos, ni respetar su voluntad. Antes bien, las arrastran a la fuerza fuera de su elemento forestal, con luctuosas consecuencias. Al llegar la noticia del suceso a Aristóteles, el preceptor de Alejandro Magno, aquel filósofo los moteja de granujas merecedores de una buena tunda de palos. Graf no explica los motivos de la airada reacción del sabio. Además de la injusticia del maltrato sufrido por las jóvenes, cuyo cruel destino se debe al machismo patente de aquellos a quienes se habían entregado y confiado, cabe pensar que, como naturalista, Aristóteles habría querido saber quizás más sobre tan curiosa especie humana ahora extinguida. Otra lectura posible tendría más que ver con la mentalidad colonial contemporánea de la escritura de esta aventura, y de la que las conquistas de Alejandro podrían considerarse precursoras si no mediara el hecho de que este se enfrentó a tropas y ejércitos de su mismo nivel tecnológico y cultural, mientras que los europeos modernos (y los estadounidenses, japoneses y chilenos que los imitaron) empleaban una tecnología tan superior a la de sus víctimas exóticas que estas estaban casi tan indefensas ante ellos como las mujeres del bosque en este relato de Graf.

El abuso que aquellas sufren es efectivamente de orden a la vez sexual y

colonial, según un planteamiento que corresponde a uno de los géneros de ficción más populares y *coloniales* de la literatura, el de la ficción llamada de mundos perdidos o *arqueoficción*. Esta presenta a menudo el mismo esquema argumental que «Un'avventura di Alessandro Magno e de' suoi», esto es, el acceso de un varón o grupo de varones occidentales modernos a un valle o comarca secreta en la que encuentran una población culturalmente fósil que se ha mantenido allí intacta gracias a su aislamiento, pero que la llegada del personaje o personajes foráneos no puede menos que alterar, e incluso hacer desaparecer, como ocurre en ejemplos como «En la caverna encantada» (1929; *El libro de las narraciones*, 1936) de José María Salaverría (1873-1940) y el relato mismo que nos ocupa. Graf se desvía, no obstante, de aquel esquema al ser su mundo perdido una subcreación enteramente fantasiosa. En vez de presentar la pervivencia de cualquier civilización o población del pasado de nuestro mundo, inventa otra completamente nueva y que no es ni siquiera humana, de forma que su construcción ficcional conjuga una materia literaria añaña con un procedimiento subcreativo típico de la ficción especulativa contemporánea, cerrando así la línea tradicional de las otras humanidades de la literatura italiana y abriendo un camino nuevo que se consolidará tras la revolución estética vanguardista en torno a la Gran Guerra. En este contexto, la fabulación sobre esas humanidades alternativas en nuestro planeta que Graf había combinado con la popular narrativa de razas o mundos perdidos encontró una nueva manifestación aún más original no muchos años después en la obra de un autor hoy considerado un clásico de la *fantascienza* o ciencia ficción italiana, Giorgio Cicogna (1899-1932).

Esa consideración se debe sobre todo a un cuento de su libro de relatos *I ciechi e le stelle*

[Los ciegos y las estrellas] (1931) titulado «Hrn» [Hrn]⁸, en el cual se enfrentan dos individuos de especies enemigas en un remoto planeta, ambas dotadas de características muy originales y alejadas del antropomorfismo físico desafortunadamente habitual en la ciencia ficción galáctica de todos los tiempos. El esfuerzo de Cicogna por imaginar alienígenas realmente diversos delata un interés por la otredad que se manifiesta asimismo en la narración de mundo perdido de aquel mismo volumen titulada «L’Ovigdoi» [El Ovigdoy⁹]. Ese mundo perdido y su especial raza es en ella una población prehistórica humana que, a causa de un cataclismo ocurrido hacía muchos siglos, había quedado atrapada en un espacio subterráneo y suboceánico, donde había conseguido sobrevivir, pero a costa de perder sus características humanas a raíz de una extrema adaptación lamarckiana a su nuevo medio y sus características físicas de atmósfera, densidad, etc. Pese a ello, no habría perdido el recuerdo de su pasado en la superficie de nuestro planeta, ahora modificado en lo relativo a la idea que se hacen de ella a través de una larguísima tradición oral que había mudado aquella superficie en espacio mitificado designado con el nombre fabuloso de Ovigdoy, al que añoran como si fuera el cielo o paraíso de su religión o, por el contrario, vilipendian como origen de sus desgracias pasadas y presentes.

Ambas versiones del Ovigdoy se presentan en el relato, una como ficción dentro la ficción, y otra como corrección de la primera, de forma que la segunda gana por contraste mayor aire de verdad. La primera se caracteriza por el lenguaje altamente retórico empleado, cuya vehemencia persigue intensificar la carga emocional de orden épico, e incluso trágico,

de la narración. Según esta, la población bajo nuestros océanos realiza todo tipo de gestas extraordinarias, tanto negativas como positivas, desde matanzas y catástrofes apocalípticas hasta el heroísmo colectivo demostrado en su afán de venganza, que incluso la llevó a inventar explosivos para abrirse camino hasta la superficie de fuerza tan potentes que el estallido experimental de uno de ellos habría provocado el hundimiento de la Atlántida. Ahí se interrumpe el hilo de la historia, pero permanece la perspectiva inquietante de que podrían perfeccionar sus ingenios destructivos en grado suficiente como para cumplir su anhelo de caer monstruosamente sobre nosotros, la humanidad de la superficie. Afortunadamente, esta tragedia no se producirá, porque inmediatamente sabemos que todo ello no es sino la reproducción de un cuento de un escritor que, mientras viaja aburrido en barco hacia Japón, invierte su tiempo en redactar ese texto, reproducido entre comillas, con el exclusivo propósito de ganarse fácilmente las liras que le pagarán por una narración escrita con una extremosidad de peripecias y estilo que resulta prácticamente paródica, y retrata irónicamente la clase de escritor que cultiva tal clase de literatura y su índole materialista. No en vano el autor del cuento dentro del cuento se salva en el naufragio de su buque, tras chocar este con otro barco, simplemente porque no había querido escapar del suyo sin su cartera y su dinero...

Frente a esa narración intercalada y su autor, igualmente mercenarios, la segunda versión de la historia de los buscadores del Ovigdoy puede entenderse como una enmienda del propio Cicogna a la clase de literatura y de actitud literaria que personifica su imaginado

⁸ Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa, 7.2 (2021-2022), pp. 163-165.

⁹ La traducción se basa en el texto de su reedición crítica: Giorgio Cicogna, «L’Ovigdòi», *I ciechi e le stelle*, a cura di Nicola Caleffi e Guglielmo Leoni, introduzione di Magda Vigilante, Sassuolo, Incontrì, 2012, pp. 89-102.

escritor viajero. Contada en tercera persona en forma retóricamente mucho más sobria y aparentemente funcional, esta versión contrasta con la anterior por la discreta poesía de su lenguaje y de los hechos que cuenta, sin aspavientos, pero manifestando con superior eficacia el heroísmo genuino de los pocos exploradores que emprenden una expedición hacia arriba, hacia el mítico Ovigdoy, tras haber encontrado uno de ellos rastros que incitaban a creer en la existencia real de aquel. Esa expedición es sumamente complicada, porque la humanidad subterránea se ha adaptado físicamente a su entorno, al igual que la descrita en la primera versión *literaria*, aunque los resultados de ese proceso distan de ser corporal y moralmente monstruosos. Son solo pobres seres humanos como nosotros, semejantes en apariencia, pero con capacidades y discapacidades distintas, dictadas por las condiciones físicas allí imperantes, tal y como el narrador explica recurriendo a un lenguaje científico que confirma el carácter especulativo del relato, así como su verosimilitud al modo de la ciencia ficción, basada en una justificación razonable de la historia evolutiva de aquella raza y de las penalidades que sufren sus expedicionarios en un medio hostil. La narración de una y otras sugiere que aquellos pobres hombres nos superan a la mayoría de los seres humanos terrestres en valor, constancia, ética e incluso sincera fe religiosa no exclusivista.

Su buena índole, idealizada de manera menos convencionalmente moralista que la de los moradores del *otro mundo* de Tommaseo, vuelve aún más conmovedor su trágico fin, cuya causa contingente tiene que ver con el barco naufragado del escritor profesional,

quien habría podido conocer tal vez así las criaturas que había imaginado, de haberse hundido con la nave. En cambio, podrá proseguir su fructífera carrera de contador de historias, mientras que los descubridores del Ovigdoy no podrán volver a contar las suyas a su pueblo, esa segunda raza bajo el océano. Esta injusticia poética es profundamente irónica, al menos hacia los escritores que ni se toman en serio ni respetan sus dones de subcreación especulativa, a diferencia evidente del propio Cicogna, cuya obra supone también una viva refutación de la jerarquización altomoderna de los géneros de ficción, con los especulativos en lo bajo de la escala, por su presunto carácter popular y comercial. «L’Ovigdoi» demuestra, al contrario, que la ficción especulativa moderna no está ni mucho menos cerrada al experimentalismo narrativo de la literatura llamada culta, y que su validez no tiene por qué depender de las ganancias que pueda rendir a sus autores, idea implícita en las numerosas historias de la ficción científica y épicotantástica que hacen sobre todo hincapié en el éxito de público de sus productos. Frente al esnobismo de unos y el comercialismo de otros, Cicogna señala una vía de dignificación de la literatura de la imaginación razonada cifrada en el cuidado del estilo y la narración, por un lado, y la apertura mental e imaginativa, también en lo referido a la otredad, por otro. Además, así contribuyó también, tras Carducci y los demás subcreadores italianos de otras humanidades, a refutar la idea común entre quienes dictan su canon de que la gran literatura solo puede tratar de la vulgar humanidad presente del tercer planeta del sistema solar.

GIOSUÈ CARDUCCI

La selva primitiva

Huyendo por la gran selva de la tierra, el nacido de mujer aulló ya con los leones a la presa cruenta; luego, propagando la vida con el sustento ferino, vio en torno a sí a los dudosos hijos, y a él, rindiendo el descomunal cadáver de la materia a las vicisitudes eternas, lo dilaceraron los lobos por el gran desierto. Y tú, febea lámpara solitaria radiante en la inmensidad, no lamentes las vidas inclinadas sobre la obra del pan creciente; no viste danzas de himeneo, ni madres en vela al cuidado de la cuna, ni encorvados los hijos en los funerales de los píos progenitores, sino que acá relampagueaba la acequia por la llanura, aluvión de los volcanes, rutilando con fúnebre luz en derredor, y siempre se anublaban las abruptas cimas retumbantes, y mugía el océano, y por el monte azul subían las nubes humeantes desde el oceáno; allá amenazaban robles negros favorosamente al cielo, y a la sombra, con lobos aullantes y otras fieras se juntaba la prole de los hombres.. Un solo nido había para los partos de

la overa leona y el pequeño humano; el mozuelo feroz se solazaba provocando la hostilidad de los fieros discípulos, y tentando con manos niñas las crecientes melenas y las uñas y las armas horrendas de la boca, y rivalizando alegre en la carrera con los leopardos. Pero temía el hombre el lóbrego volcán y el fuego, el fuego incansable, y con rudo estupor oteaba el mar inmenso. También huía del fragor del viento dominando los bosques, y del trueno que retumba por los montes en el yermo del cielo se estremecía encerrado en las cavernas. Y ante el ruido de la borrasca, y ante la furia de la nubada por las bóvedas celestes, y ante el rayo estridente le corría una angustia helada en lo hondo de los huesos, y se aterraba y gemía. Se alegraba del soberbio sol y admiraba pensativo el cielo primaveral, pero, sentado largo rato en verde terrón, más se complacía con las virgíneas estrellas.

Febrero-abril de 1856

NICCOLÒ TOMMASEO

Otro mundo

En una estrella donde no hubo pecado
crecen los hijos de un mejor Adán. Dos almas
se dicen en el pensamiento «yo te amo», y al
punto nace un nuevo espíritu.

EDOARDO GIACOMO BONER

Los hiperbóreos

Tras todas las montañas y todos los mares conocidos, y tras un país misterioso llamado país cimerio, se levantaba una inmensa barrera de nieblas en la que nunca había podido penetrar nadie, pero una intrépida cigüeña sobrevoló una vez aquel límite y relató a su regreso maravillas sin cuento.

Aquella no es una barrera de nieblas, sino de mazapán, y tiene el espesor de cien millas. Desde allí se explana el vasto reino de los hiperbóreos, que es todo alturas herbosas y bosquecillos regados por claros arroyuelos. El clima es de una temperie suavísima. No obstante, se ven en el horizonte lejano la bruma, los soles nocturnos y las auroras cambiantes del polo, por lo que la tierra de los hiperbóreos ofrece la imagen de una flor en medio de un revoltijo de maleza. Los hiperbóreos son hombrecitos así de altos: nunca piensan ni hacen nada, de manera que medran gordos y redondos como salchichones. Permanecen la mitad del día tendidos en la hierba de los amenos bosquecillos,

canturreando y mirando hacia arriba, en derredor y delante, mientras el sol fluye en hilos tenues de oro a través de los follajes del chopo balsámico y del cedro siberiano. Luego se acuestan por tierra panza para arriba, lo que significa «tenemos apetito». Entonces ensombrece el cielo un velo asado y cocido de perdices y pollastres que caen lentamente sobre cada hiperbóreo, y cada hiperbóreo los agarra sonriendo, los rebana con un cuchillo plantado en el espinazo de cada uno de ellos y se alimenta. Quien no deseé pajarería, solo tiene que estirar la mano y asir uno de los numerosos cochinillos que vaguean entre los pies de todos, unos sazonados con salsas, otros simplemente dorados, unos aún intactos y otros que ya no lo están, también ellos con el trinchador sobre el lomo. Una vez liquidado el primer servicio, los hiperbóreos miran al cielo y sonríen, señal de que quieren más. Entonces cae una llovizna de bollos de harina y miel y de lenguas de gato que están diciendo «comedme», y los buenos

hiperbóreos prueban de todo. Después tienen sed. Se levantan y van a las fuentes, cada una de las cuales tiene cien caños, a los que pegan los labiecitos y sorben unos un vinillo, otros un rosolí y otros, en fin, una sidra que haría resucitar a un muerto. Sin embargo, a no todos les gustan las bebidas artificiales. Hay quien prefiere la miel que corre en arroyuelos densos y dorados por los pradales o la leche inmaculada que prodigan numerosas cabras acercando los pezones a la boca de quien las llama. Tras esto, los hiperbóreos arrancan ciertas pajuelas que se mudan al instante en óptimos habanos y fuman placenteramente. Ahítos y cansados, posan los miembrecillos en el suelo, que se convierte en camas blandísimas, y echan una siestecita. Tras despertarse plácidamente, se frotan los ojitos y van en tropel bajo los árboles tendiendo los delantales (cada hombrecito de estos tiene un delantal cosido a un cuello bordado), donde le caen a cada uno los albaricoques o las ciruelas más dulces, y esta es su cena. Hacia el crepúsculo

se abandonan definitivamente al sueño y la luna, que emblanquece cada noche su tierra, oye hasta la aurora un vasto y apacible rumor de ronquidos.

Pero los hiperbóreos no son inmortales. Llega la hora en que envejecen ellos también. Eso no los angustia, sino que, tras llamar a los parientes y amigos a un banquete, se sacian como es debido y luego saltan al lomo de un caballo brioso y aquellos vejetes parten a la carrera por todo el país hiperbóreo, de día y de noche, hasta que el corcel llega al borde de una peña altísima que sobresale sobre el mar del polo. El viejo se vuelve, canta su adiós a su hermoso país, iluminado por la aurora eléctrica, y espolea al caballo, que se precipita derecho y veloz en el abismo, y la luna platea la barbaza blanca del hiperbóreo, y el mar gimotea bajo la peña como un epicedio fragoroso.

(Mito de los hiperbóreos y del Schlaraffenland)

ARTURO GRAF

Una aventura de Alejandro Magno y de los suyos

Ya lo contaron otros, pero esto no es una razón para que no pueda contarla también yo, que lo sé de un modo algo diferente a los demás.

Un día, pues, en que hacía mucho calor allá por la India, Alejandro Magno y sus secuaces entraron, tras haber caminado largo rato bajo el azote del sol, en un bosque muy grande y sombroso, tan sombroso y tan grande como no habían visto, ni siquiera soñado, otro igual, de lo que se alegraron mucho, como es natural, porque estaban por completo molidos, empapados de sudor, y la sed los atormentaba, como suele ocurrir a los buscadores de gloria, y así determinaron quedarse en aquel bosque un día o dos y tomarse allí el oportuno descanso.

A decir verdad, los árboles de aquel bosque eran de una altura desmesurada y formaban, al entrelazarse las ramas y el follaje, una oscura bóveda impenetrable, bajo la cual había

perpetuamente un frescor agradabilísimo, que avivaba también una gran abundancia de aguas que brotaban y corrían, las cuales llenaban aquel silencio con su dulce murmullo. Y cubría todo el suelo blanda hierba perfumada, abundante de no sabría decir si flores o frutos, unos blancos como la nieve, otros rojos como la sangre, y tan grandes, tan extraordinariamente grandes que, de contarlo, parecería una patraña, y tenían forma de pelotas, muy redondas. ¿Cómo no se maravillarían, pues, los héroes, que con todo tantas otras maravillas habían visto ya, cuando vieron que, a una hora determinada, se abrieron todas aquellas pelotas y brotaron de ellas jóvenes hermosísimas que, semidesnudas y ágiles, se pusieron a bailar sobre la hierba, acompañando la danza con dulcísimos cantos? Fue tanta su maravilla que de buenas a primeras se quedaron sin habla, pero se recuperaron rápidamente,

como héroes que eran, y empezaron a trabar conversación y también a alargar la mano. Y las jóvenes les dijeron:

—Seremos vuestras mientras permanezcáis en este bosque y siempre que gastéis buenas maneras, pero tened presente que somos muy delicadas y que nuestra vida suele ser breve.

Los héroes no preguntaron más y permanecieron en aquel bosque cinco o seis días, entre grandísimas fiestas, pero luego se acordaron de que les quedaban unos cuantos reinos por conquistar y quisieron marcharse, e instaron a las jóvenes a seguirlos. Las pobrecillas se echaron a llorar muy tiernamente y dijeron:

—Por piedad, ¿qué nos pedís? Nuestra vida es entre estas plantas, bajo esta sombra. Si salimos del bosque, si el sol nos ve, moriremos rápidamente.

Pero los héroes, que eran tozudos, no les dieron oídos y, viendo que no las podían convencer por las buenas, empezaron a llevárselas por la fuerza, y así salieron del bosque. Y tan pronto como llegaron al aire libre y tuvieron el sol encima, las pobrecillas cayeron muertas por tierra.

Alejandro Magno dio noticia por carta a su maestro Aristóteles del conmovedor suceso, que indignó muchísimo a Aristóteles y le escribió los más amargos reproches que jamás se habían escrito a un rey o a un conquistador y, entre otras cosas, de haberse percatado ahora de cuán vano había sido su trabajo al querer enseñar a Alejandro un poco de filosofía, y acababa la carta calificando a Alejandro y a sus secuaces de golfos y granujas, mucho más merecedores de azotes que de coronas.

GIORGIO CICOGNA

El Ovigdoy

«El oso no había aún aparecido en las cavernas de Lunigiana.

En el zénit rotaban constelaciones desaparecidas en torno a la Tierra, la cual, ya salida de la adolescencia, manifestaba con fecundidad impetuosa especies y linajes. Desde el trópico hasta el ecuador, entre las islas Fiyi y las Marshall, un continente bullente de vida soltaba a los vientos del sur la fronda de sus inmensos bosques.

Lo poblaban hombres sin arados ni carros, jinetes de bisontes y cazadores de águilas; morenos, macizos, de dientes brillantes, de piernas infatigables. Hacía poco que habían arrancado a la naturaleza el secreto del fuego. Germinaba el brote de la palabra en sus bocas.

Una noche, hombres, animales y cosas, campos, bosques y montes, todo lo que vivía y vegetaba y permanecía en reposo, todas las imágenes de la inmensidad y de lo eterno, todo fue engullido. Se hundió en lo profundo, en una

extensión de millones de kilómetros cuadrados, todo el continente: metros, centenares, miles, decenas de miles metros abajo. La madre tierra, enloquecida, devoraba a sus hijos, matándolos de horror, antes de tragárselos, y nacía así el océano Pacífico.

No murieron todos. Cerca de los bordes de la fractura resistieron algunos miles de desesperados agarrados a terrones, troncos, matas. Oyeron cómo ascendía el estruendo de la catástrofe hacia arriba, hacia las alturas, hacia la superficie donde había quedado la vida; cómo se perdía casi en la lejanía, cómo se confundía con el fragor del mar que sobrevenía. Luego la Tierra, al caer, se cerró sobre sus cabezas; sin cielo, todo parecía haber acabado. En la tierra fría y negra, bajo el océano rugiente, diez mil, veinte mil bajo el fondo, locos de terror oyeron cómo se iban apagando los ecos uno a uno.

Cayó el silencio de las tumbas, gélido, en el gran sepulcro. En la inmensa quietud subterránea, solas las grandes alas de la muerte.

Y no murieron.

La suprema virtud de la conservación pudo con la violencia destructora. La ruina de un mundo caído en una inmensa falla subterránea no bastó a extinguirla. Había quedado en la mole colmatada por el gran hundimiento un laberinto de fracturas y cavernas. El aire se filtraba a chorros entre los bloques amontonados; se colaban entre roca y roca aguas tenebrosas para las bocas sedientas y las heridas ardientes. La vida, suspendida milagrosamente en los primeros momentos al filo de lo imposible, osó perdurar y perpetuarse. Pero no supieron entonces qué tragedia debía surgir de aquella desesperada batalla los hombres ciegos que supieron devorar a los más débiles para que la tierra no los devorase a todos y beber el fango negro sin verlo y resistir al peso descomunal de las piedras allende las cuales estaba el sol.

Cien veces a punto de extinguirse por el hambre, nutriéndose a menudo de sí misma, usando hasta su último límite el recurso de la adaptación, la raza desgraciada que se desarrollaba en aquellas tinieblas, saliendo victoriosa de todos los peligros y de todas las adversidades, pudo finalmente encontrar el camino de la salvación: el del nadir. Bajaron más y más, siglo tras siglo, los supervivientes, cada vez más adentro y más profundo, hasta la zona de las arcillas y los suelos blandos. Los geólogos no conocen esos estratos, que se alternan caprichosamente a dos mil metros de la superficie, pero en el corazón del mundo, diversos y desiguales, se deslizan sedimentos menos densos, húmedos, tibios, que conservan quizás las características del planeta cuando su condensación no se había completado todavía. Miradas de seres desconocidos bullían en

aquellas aguas fangosas y fueron la vida para los extraviados de la sombra.

Y transcurrieron los milenios y los hombres se transformaron.

Los ojos aprendieron a captar vibraciones que a nosotros nos revelan a duras penas complicados instrumentos; el oído adquirió una sensibilidad sobrehumana. Otros sentidos se desarrollaron lentamente. Nuevas capacidades se sobrepusieron a las antiguas. Al contacto constante con la tierra, los miembros se recubrieron de cartílagos y luego de una sustancia córnea, más dura allí donde hacía más falta. Las zarpas se tornaron herramientas para excavar y perforar. Abandonada la postura erecta, los hombres se arrastraron como reptiles. Una monstruosa imitación de la raza humana invadía la inmensa mole que el destino le había asignado.

Pero en el linaje no se había borrado el recuerdo del gran cataclismo. El eco de la remota tragedia repercutía milenario tras milenario, sin debilitarse. Al refinarse los intelectos, se sucedieron civilizaciones extrañas y deformes, interrumpidas por pausas sangrientas de guerras y desgracias, y la conciencia del bien perdido, la conciencia de un cielo y de una libertad se agigantaba poco a poco, martilleaba las generaciones con su ritmo oscuro e implacable, con un deseo creciente de desquite y venganza. La vida, que se había adaptado a todo y que, transformándose, había sabido imponerse a todo, no sabía ni podía renunciar al Sol. La necesidad invicta se desbordó en un gigantesco asalto a las estrellas. Los sepultados quisieron salir. Cerrados a cualquier distracción de fuera, opacos a toda dulzura de la creación, absortos, perdidos en este sueño sobrehumano, su voluntad, rígida y compacta como la roca que habían habitado, se desencadenó en un torbellino de esfuerzos, centuplicados por las derrotas.

Obraron tentativas absurdas, grandiosas como planes de arcángeles rebeldes, por abrir el muro de miles de millas. Liberaron de los minerales y metales energías incommensurables, robadas a la tierra a través de los secretos de sus vísceras, contra la corteza inexorable.

Los pigmeos adentilaron al gigante con ejércitos de millones.

Todo lo que entre nosotros se disipa en los infinitos celestes se dirigía en ellos, adensándose y concentrándose, en aquella idea única, pero fallaban todos los esfuerzos.

Entonces pidieron venganza a su Dios. Cada vez más arriba, hasta donde era posible llegar, excavaron una inmensa caverna. Allí fueron acumulando durante siglos, sin descanso, una materia blanda y gelatinosa, que tiene dentro la potencia de cien explosivos. Los oscuros hombres de la sombra, cargados de todo el odio que albergaban contra la ciega naturaleza que los había condenado, en tantos milenios de desesperación, la acumulan en montañas intactas como glomos centelleantes. Cuando llegue el momento, los hombres de la noche se juntarán hacia el extremo opuesto de la gran mina. Esperarán temblorosos el estruendo de la liberación. Luego, rota la tierra, abierto el cráter, se lanzarán fuera de la abertura, desbordándose en miríadas, sedientos de venganza.

En los mil talleres que preparan la sustancia terrible, pequeños fragmentos estallan a menudo. Atraviesa la Tierra una breve vibración. A veces enloquece las agujas de los sismógrafos. En los primeros experimentos, hace mucho tiempo, un incidente de este tipo alcanzó las proporciones de una catástrofe. Se abrió un gran rasgón y se tragó la Atlántida».

«Bien —pensó apenas hubo acabado de releer—, muy bien». Aquella alusión a la Atlántida era tal vez algo trivial, pero surtía efecto. También esa idea de las explosiones,

aunque algo... apocalíptica, podía pasar; el público digiere también cosas peores, si uno sabe cómo. Satisfecho, posó la pluma, volvió a poner las cuartillas en el cajón, se levantó, salió a la cubierta. Hacía un rato que habían dado cuatro toques dobles a la campana de popa; la medianoche se había quedado allí, donde la estela más lejana se perdía en la sombra de la noche. En la altura había un hervidero de estrellas, tantas que parecía imposible a la mirada distinguir mil tan solo, como demuestra la experiencia. Le parecía que podría haber contado un número infinito de ellas y, según los ojos se iban adaptando a la oscuridad, la polvareda luminosa se hacía más tupida. La inmensa constelación del Escorpión se cernía en la altura con sus pinzas desmesuradas. Aún quedaban cuarenta horas de frémitos; luego el barco, acabada la interminable travesía, arribaría a Yokohama.

Paseó largo rato con la cabeza descubierta, fantaseando. Había sido óptima la idea de engañar el aburrimiento de la navegación escribiendo. El ritmo del pensamiento se armoniza con el de las hélices; la fantasía se suelta, la pluma corre sin estorbo. En ocho días, y aunque había concedido sus derechos al bridge, al ocio, al descanso y a la conversación, había garabateado seis cuentos, casi sin esfuerzo. Calculó mentalmente lo que le rendirían; conforme a contrato, la suma casi igualaba el importe del billete. Tiempo bien invertido.

Miró abajo la fosforescencia del mar y pensó, estremeciéndose, en la profundidad de las aguas oscuras sobre las que el barco avanzaba ligero, apenas balanceándose sobre las olas majestuosas del Pacífico. La gran fosa de Japón debía de estar cerca, con su sima de diez mil metros. Allá abajo, a quien hubiera podido ver desde el fondo el gran transatlántico, con su carga humana de esperanzas y vanidades, le habría parecido un minúsculo objeto oblongo

y negruzco. Se acordó de sus imaginarios habitantes de los estratos profundos del planeta y sonrió. ¡Poesía! Sí, era verdad, se lo podía considerar un poeta. No todos son capaces, en el fondo, de crear mediante la imaginación un mundo y poblarlo de seres y contar sus historias dando la ilusión de la realidad.

Esto era propiamente crear: hacer, *poiéin*, y esta capacidad es una gracia que los hombres reconocen y pagan. Mil liras un cuento que le había costado cuatro horas de trabajo, doscientas cincuenta liras la hora, más de cuatro liras el minuto: este era el equivalente tangible de aquel misterioso proceso que es el pensamiento, cuando ese proceso se producía en su cabeza. «Con tal que dure», pensó y, lanzada una última mirada al mar, volvió a entrar en su camarote, se desnudó, se tumbó en la litera y se puso a anotar diligentemente en el cuaderno los gastos del día.

La proa del *Lincoln* se encajó tan profundamente en el costado desgarrado del transatlántico que, en un primer momento, embalsó la vía de agua como un tapón gigantesco y una parte de los pasajeros pudo escapar al barco atropellador. Luego el mar separó los dos barcos; el herido, cediendo lentamente, empezó a irse a pique; el otro, con la proa abarquillada y torcida, se quedó, resollando vapor, a intentar salvar a los naufragos a la luz de los faros convulsos. Pero el transatlántico estaba herido de muerte; su agonía fue breve; once minutos después de la embestida, tras un vuelco gigantesco, se hundió.

Aún despierto en el momento del choque, el *poeta* se precipitó al puente en pijama y su primer impulso, una vez intuida la tragedia, fue el de lanzarse a un bote salvavidas que había visto abarrotarse, con sorprendente rapidez, de seres aullantes y gesticulantes, aparecidos de

repente de todas partes como por encanto. Un momento de reflexión lo salvó; su camarote estaba en cubierta; pensó que tendría tiempo de salvar las cosas de valor que llevaba consigo.

Cuando volvió a salir, la embarcación ya estaba a rebosar y ya no pudo montar en ella; entrevió la proa del otro barco, aún encajada en la tablazón; se encaramó; lo recogieron; los otros, los que se habían quedado en la chalupa, no consiguieron en medio de la confusión desatar los cabos para descolgarse y el buque los arrastró consigo.

Jadeante, con el corazón agitado, la garganta seca, los labios gruesos y blancos, vio desde el castillo del *Lincoln* el fin del barco que, durante ocho días, seguro y soberbio, lo había transportado sobre el océano; lo vio como un cetáceo herido que se volteara volcándose sobre el costado; luego, entre chorros de humo y vapor, entre resplandores de incendio y gritos de desesperación, hundirse rápidamente y desaparecer. Algunos centenares de puntitos negros que se agitaban entre extrañas siluetas de chatarra fue todo lo que quedó a flote, en el mar llano e indiferente.

Una gran noticia había corrido de una caverna a otra, entre el pueblo de los sin Sol; una noticia que valía la pena escuchar. Uno, no se sabía todavía quién, había conseguido encontrar el camino del zénit y, desafiando los peligros de la rarefacción, había ascendido hasta el límite más allá del cual, según la leyenda, solo había los abismos sin fin del vacío absoluto.

Esta vez no se trataba de una fantasía. El explorador había regresado de su empresa trayendo consigo pruebas ciertas: fragmentos de cuerpos ignotos, ejemplares de animales de especies desconocidas; además, la descripción que había hecho del *vacío* parecía concordar con las hipótesis más verosímiles.

Pronto se organizó una expedición a lo grande. Aunque se tratara de afrontar los trabajos de una ascensión de varios meses, erizada de dificultades y peligros, a lo largo de aterradores despeñaderos y gargantas sin explorar, fueron innumerables los voluntarios que se presentaron. Estaba a punto de pasarse una página decisiva para la historia de los habitantes de las tinieblas; el enigma que había atormentado a tantas generaciones iba a ser resuelto; se sabría por fin qué llenaba ese «más allá» tan debatido del que solo se sabía hasta ahora «que nada hacía descartar su existencia».

Aquellos hombres subterráneos no eran la horda casi demoníaca que el poeta había imaginado, ni presentaban tantas diferencias orgánicas como para no poder reconocerlos como nuestros semejantes. Ellos no proyectaban «asaltos a las estrellas», ni preparaban explosivos para hacer saltar la tapa de su presión, y eran inocentes de la desaparición de la Atlántida.

Eran pobres hombres como nosotros de estirpe terrenal, encerrados desde hacía doce milenios en las entrañas de la tierra. Antes de la época ya olvidada de la catástrofe, su raza había morado en los altiplanos de América del Sur; ahora, tras tan largo cautiverio, vivía bajo la gran masa del Pacífico, muchas millas por debajo de las fosas más profundas, y su reino, archipiélago con innumerables cavernas que se extendía en tres dimensiones, bajaba hasta rozar casi los estratos calientes sobre los que se pierde la corteza del planeta.

En aquel reino, la presión del aire, del que un ciclo de transformaciones renovaba sin tregua el oxígeno que se combinaba incesantemente, había ido aumentando poco a poco desde el día del hundimiento. En el inmenso laberinto de cavidades subterráneas, una ley misteriosa parecía haber hecho confluir durante siglos, casi imperceptiblemente, otro aire, más y más aire, y

la densidad del fluido se había vuelto tan grande que un ser terrestre allí llevado explotaría como un huevo en el fondo del océano.

Pero los habitantes de aquel mundo, adaptándose gradualmente, se habían empapado muy despacio de aquella presión hasta las venas más minúsculas, hasta los más pequeños intersticios entre una célula y otra; de una generación a otra, los organismos se habían ido adaptando al aplastamiento, como entre los peces abisales, cuyos órganos más delicados pueden resistir a la presión externa porque no tienen nada que no participe de ella, de modo que también la estructura interna de sus cuerpos se había modificado, adecuándose a la necesidad, volviéndose así capaz de asegurar el normal desarrollo de la vida. Al vivir, además, en un ambiente en que el aire tenía ya un peso específico poco inferior al de su cuerpo, habían perdido casi el grave atributo del peso y podían fluctuar en su reino con una ligereza solo atenuada por la densidad del medio. El mismo destino que los había condenado a ellos, que estaban hechos para vivir en la superficie, a un mundo tridimensional, les ofrecía, casi benigno, una compensación en forma de esa capacidad de desplazarse verticalmente que derivaba de la pérdida del peso. Ascender por una pared a pico, bajar a un abismo, pasar de un lado a otro de una quebrada era para ellos tan fácil como para un nadador desplazarse por el agua; idénticas más bien a las que sentimos nadando sumergidos eran todas sus sensaciones relacionadas con el desplazamiento, e igual el esfuerzo; insensibles a la presión ya perfectamente equilibrada, eran en todo y para todo criaturas abisales que nadaban en un océano gaseoso, en una oscuridad solo rota por resplandores de fosforescencia y por algún raro asomo de reflejos procedentes de alguna sima.

En aquella sombra, si bien la capacidad de percibir los colores se iba perdiendo poco a

poco, se había desarrollado prodigiosamente, para compensar, el tacto. En los puntos de la epidermis en que estaba más embotado, superaba la sutileza de percepción de nuestras yemas de los dedos y en la extremidad de estos se había vuelto tan perfecto que podía captar la gama más grave de las vibraciones sonoras que recorrían el aire y, en aquel mundo denso y macizo, los sonidos estaban en su elemento; circulaban, se reflejan, se refractaban en mil ecos, se desflecan en mil murmullos.

Así era el dantesco reino de los desterrados y así eran sus habitantes, por lo demás pobres hombres como nosotros, entre los cuales habían florecido civilizaciones, estallado guerras y revoluciones, vivido pensadores y profetas; pobres hombres, cada uno de ellos encerrado, como nosotros, en la cáscara de su pequeña vida; cada uno, como nosotros, deseoso y, al mismo tiempo, temeroso de salir de allí, y como en nuestro bancal a la llamada de cualquier aventura fascinante, también entre ellos, al tener noticia de la gran empresa, miles de corazones habían palpitado, ofreciéndose. La suerte escogió a los privilegiados y una pequeña caravana de estudiosos, guiada por el solitario explorador que se había atrevido el primero, emprendió lentamente la ascensión.

Un día, algo indefinible avisó a los cuatro supervivientes que estaba a punto de producirse un cambio en la zona a lo largo de la cual, rotos de cansancio, sedientos, jadeantes por la rarefacción del aire, aún subían, con la desesperada obstinación de la voluntad que no quiere rendirse. La última víctima, piadosamente sujetada a una gran roca, se había quedado media milla más abajo, fulminada por una embolia; a la penúltima le había fallado el corazón; otros ocho se habían perdido a lo largo del camino tremendo, destrozados por el esfuerzo, por las privaciones, por aquella terrible

embolia al acecho, a cada recodo, a cada meseta, a cada metro de altura ganado. Según la meta se acercaba, la ascensión se volvía más fatigosa; el cuerpo perdía vigor y soltura; también el ligero aumento de peso (unos pocos gramos cada cien metros) se volvía una molestia insostenible; por poco que se prolongara la exploración, también los cuatro superviviente habrían tenido que rendirse y detenerse, o morir. Pero el frío, ese frío extraño, húmedo, penetrante, se mudó de pronto en una especie de viento cenital, que bajaba a rachas; una luminosidad azulencia, que nuestros ojos apenas habrían podido distinguir, pero que a ellos, acostumbrados a las tinieblas, les pareció un claror de aurora, relampagueó a través de las grietas de un roquedal; una sensación indecible de liberación les agitó como un estremecimiento los cuerpos exhaustos y, en un último esfuerzo, como náufragos que se aferrasen a la orilla, los cuatro hombres de las profundidades consiguieron emerger.

El cielo.

El cielo. Aquello era el cielo, el Ovigdoy de la leyenda, la quimera obsesiva de innumerables generaciones, el sueño que habían soñado los padres de los padres remotos, el lugar fabuloso donde se juntaban las almas de los buenos tras la muerte.

El cielo inmenso, igual a sí mismo en cualquier punto, sin rocas ni barrancos, sin ruidos ni temblores, el reino de la luz y de la paz, el infinito visible y perceptible; el vacío que domina el pleno, la nada que se dilata sobre la materia.

Aquello era el cielo, espacio sin forma ni dimensiones, lago de aire inmóvil sobre el inmenso tablado del mundo, y la superficie de aquel mundo, al extenderse sin límites alrededor, era el confín entre la roca y el aire, entre la materia y el fluido, entre el reino de la vida y el desierto de lo deshabitado.

Olvidadas todas las penalidades, los cuatro hombrecitos ponían los ojos en blanco en derredor suyo, sedientos de aquella luz que les parecía inmensa, agitando los dedos para recoger a través del tacto prodigioso los mensajes de aquel espacio en el que se sentían sumergidos como en un baño de felicidad. ¡Cuán angostas, tétricas, oscuras les parecían ahora las cavernas más amplias del mundo subterráneo, comparadas con aquella inmensidad azulina e igual! ¡Cuán inefable la sensación de gozosa libertad que acompañaba la contemplación de aquel infinito!

Una vez saciada la primera hambre de los ojos, cautos, casi temerosos de profanar la augusta solemnidad del espectáculo, dieron los primeros pasos por aquel desierto que pies humanos hollaban por primera vez. Todo parecía nuevo, maravilloso, indescriptible, también la blandura de aquel suelo compacto; también la silueta desgarbada de un pequeño ser extraño erizado de púas que se acercó, oteando casi con ira; también la extraña resonancia de las primeras palabras intercambiadas bajo la banda del cielo.

—El pobre Ander tenía razón —susurró uno de los cuatro—. El Ovigdoy es aire y la superficie del mundo es llana.

—¡Qué pureza de luz! —dijo otro—. Y cuanto más se mira al zénit, más resplandeciente se vuelve.

Una mirada de los nuestros no habría distinguido más que un centelleo apenas perceptible, pero los cuatro exploradores prorrumpieron a la vez en atónitas exclamaciones de maravilla.

—¿Quién lo ilumina? —dijo una voz tras una pausa.

—Quizá brilla solo, con una luz fría en cualquier caso. Probablemente en cualquier lugar de la superficie del mundo parece la luz más intensa en el zénit.

—A menos que en el espacio no estén diseminadas fuentes de luz y hayamos acabado precisamente bajo una de ellas.

—¿Puede hablarse de «fuentes de luz» en un espacio igual y uniformemente vacío? Me parece absurdo. Pero lo veremos dentro de poco, por otra parte. ¿Os podéis levantar de nuevo?

Lo intentaron. Sea por el breve descanso, sea por el cambio en su estado de espíritu, los cuatro ascendieron sin demasiado esfuerzo con unos pocos movimientos mesurados. Según iban subiendo, se ensanchaba el horizonte; la tierra parecía una extensión uniforme, que se difuminaba en derredor en la grisura perlina de la lejanía. Se detuvieron a un centenar de metros de altura, arrellanándose en aquel vacío suave y blando que los sostenía. Un ligero imponerse del peso los atraía hacia abajo juntos, lentamente, pero a ellos, habituados a la inmovilidad casi absoluta en que permanecían cuando se abandonaban inertes allá abajo, en su denso mundo, les parecía que caían velozmente, y así se lo advertía el fluir del aire a lo largo de la sensible epidermis.

—Caemos; la rarefacción es extrema aquí —dijo uno—. No sé si se podría vivir largo tiempo en este vacío.

—Por mi parte, puedo morir contento —respondió el pionero, el primero que había descubierto el camino y que los había guiado por él—. Hemos visto lo que ninguno ha visto nunca. Nos hemos asomado al Ovigdoy, al infinito, al paraíso de donde descendió nuestra raza cuando Dios la expulsó en castigo a sus pecados. Ahora Él, en su infinita misericordia, nos ha concedido volver a ver su reino; nos ha llamado los primeros a participar de sus dones inagotables. El castigo a nuestro pueblo ha terminado. Demos las gracias a Él, que ha querido elegirnos como instrumentos de sus misteriosos designios.

Se hizo un largo silencio. El hombre que había hablado de esta manera, con el rostro levantado hacia el cielo, los brazos extendidos a lo largo del cuerpo y ligeramente abiertos, entrecerrados los ojos, se dejaba ir lentamente en una especie de éxtasis; nadie quiso alterar ese silencio; los cuatro corazones, abrumados por la oleada de emoción, latían con fuerza. Pero duró poco. Una mancha allá en lo alto, oscura, oblonga, negruzca, había aparecido de improviso en la zona más clara del cielo y descendía. Se dieron cuenta con rapidez, al tacto, del desplazamiento del aire que provocaba su caída; luego la vieron agrandarse poco a poco, acercarse, perfilarse.

—Allí, allí —exclamó gritando el pionero. No tuvo tiempo de maravillarse en aquel momento de un hecho bastante extraño, esto es, que su grito había resonado tres, cuatro, cinco veces, en aquel cielo vacío, como si lo hubieran reflejado las paredes de una cavidad. Grandes y extraños pensamientos cruzaron su mente, pensamientos en los que a la imagen del cuerpo declinante en el cielo se asociaban las de un Dios, de una revelación, de una señal prodigiosa del Ovigdoy.

Grandes y extraños pensamientos de cosas inconcebibles, eternas e infinitas, entre las

cuales no cabía en aquel momento la sospecha de que el cielo no fuera el Ovigdoy, sino una pálida imagen de este, que el vacío no fuera el universo que domina el plano de la materia, sino tan solo una gran burbuja de aire, constreñida por el peso derivado de la gran compresión, en el fondo de la mayor fosa del Pacífico; inmenso lago de aire sobre el cual gravitaba un estrato de nueve mil metros de agua; que sobre aquel lago gaseoso pudiera arquearse la bóveda azul de un océano, con olas, rompientes, tempestades invertidas; que, en fin, aquel cuerpo oblongo, oscuro, negruzco, fuera el testimonio de otro mundo, el mundo sobre el cual se arqueaba el verdadero Ovigdoy, el mundo del aire libre, de la superficie verdadera, de los hombres a quienes el gran cataclismo no había condenado a las tinieblas.

Ni siquiera podía sospechar que con el casco oscuro, oblongo y negruzco del transatlántico desgarrado habría bajado a reunirse con los seres del abismo el poeta que los había imaginado, si la idea de salvar la cartera no lo hubiera vuelto a llevar a nueva vida y nuevos contratos, por suerte para nosotros, los lectores.



© Mariano Martín Rodríguez
© Herederos de Joaquim Ruyra

«El chubasco», una ficción especulativa inédita de Joaquim Ruyra

EDICIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Joaquim Ruyra (1858-1939), autor cuya categoría de clásico moderno de la literatura catalana sigue siendo indiscutible, fue también un valioso escritor en castellano en su juventud, al menos hasta que decidió dedicarse exclusivamente a la escritura en su idioma materno a partir del otoño de 1890. Sin embargo, él mismo prefirió dejar inéditas sus obras castellanas, muchas de las cuales había dejado sin terminar. Por ejemplo, solo alcanzó a escribir los capítulos iniciales de una novela titulada *La ley del más fuerte*. De haberla acabado y publicado, esta habría sido una de las primeras historias de invasión extraterrestre

de la ciencia ficción internacional, tal y como señalamos en nuestra edición en la presente revista¹ de lo conservado de ella, gracias a la generosidad de la Sra. D.^a María del Vilà Vilà, quien custodia los manuscritos castellanos de Ruyra en la casa familiar en la ciudad gerundense de Blanes.

Quizá por un exceso de autocrítica o inseguridad literaria, tampoco quiso Ruyra dar a la luz otras narraciones a las que sí llegó a dar término. Entre ellas destaca la leyenda toledana *Rodamonte*, que es una de las recreaciones más hermosas, tanto por el logrado estilo poético de su prosa como por sus elementos fantásticos

¹ *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 10.1 (2024), pp. 130-160.

al modo de las narraciones de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), de la materia medieval de los amores entre la princesa mora Galiana y el joven noble franco que después se convertiría en el emperador Carlomagno². Otra importante narración breve que también acabó y cuya versión es la definitiva, tal y como indican la falta de tachaduras y la claridad de su manuscrito, es la titulada «El chubasco». Este cuento, que ahora tenemos el honor de publicar siguiendo escrupulosamente el texto de dicho manuscrito³, no está tan depurado en su estilo poético como *Rodamonte*. El registro elevado y altamente retórico de las palabras del diálogo entre dos interlocutores anónimos que constituyen la integridad del texto podría parecer quizás excesivo para nuestros paladares, tal vez estragados por la dieta de prosa trivialmente funcional a que nos tiene malacostumbrados la literatura de masas en nuestros días. Sin embargo, la vehemencia estilística de «El chubasco» no persigue tan solo embellecer la prosa del cuento, sino que cumple también una función desrealizadora. Su lenguaje señala que la situación presentada dista de lo habitual. No estamos ante personajes extraídos de nuestra cotidianidad, sino ante otros fuera de lo común a quienes el autor confió la descripción de una realidad alternativa, para cuya expresión podía convenir un estilo sugerente y ajustado a su finalidad poética y simbólica. Se trataba de apelar a la intuición para descifrar el sentido enigmático de unos mundos ficticios inventados como realidades secundarias.

Este procedimiento de desrealización es frecuente en la narrativa simbolista mitopoética

del período en torno a 1900, pero era aún una rareza en 1883, la fecha de «El chubasco» según su manuscrito. Ruyra se adelantó así a su época. Sin embargo, a falta del instrumento estilístico de la prosa simbolista, que tan solo se pondría verdaderamente a punto unos años después, el autor tuvo que recurrir a una escritura romántica más convencionalmente emotiva para expresar literariamente su creación de un mundo ideal y su subsiguiente caída. Años después, Henrique Coelho Neto (1864-1934) ya dispondría de aquel instrumento para escribir «Paradísia» [*Paradisia*], una parábola recogida en su libro *Vesperal* [Vesperal] (1922) que presenta un derrumbe del paraíso utópico similar al presentado en «El chubasco».

Según indicamos en la introducción a nuestra versión castellana de este cuento brasileño, «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 se salda con un final trágico y definitivo. Tal final es merecido, porque su curiosidad ni había considerado siquiera que el naufrago les había avisado de los males físicos y morales de ese mundo por el que están dispuestos a

² Gracias también a la generosa ayuda y autorización de la Sra. Vilà, tuvimos la oportunidad de rescatar editorialmente este texto magistral en su género: J. Ruyra, *Rodamonte*, edición de Mariano Martín Rodríguez, Toledo, Ledoria, 2025.

³ Nos complace agradecer una vez más a la amable generosidad de la Sra. Vilà que nos acogiera en la casa solariega de Ruyra para fotografiarlo y que nos haya autorizado a editar lo aquí por primera vez.

abandonar su isla feliz»⁴. En «El chubasco» se postula la existencia en un lugar y tiempo ignotos de un país cuya organización social presenta características semejantes de perfecta armonía sostenida por una observancia completa, espontánea e indefectible de las normas más altas de la ética y la moralidad, según explica su náufrago. Este en vez de llegar a la isla utópica y arruinar su ordenamiento con su misma presencia como el de Paradisia, ha seguido un camino opuesto.

El náufrago de Ruyra procede de un mundo secundario cuyo carácter subcreado está quizás más claro que en el caso de la isla legendaria de la Antigüedad que sería Paradisia, pues aquel manifiesta la duda de si el sol de su país de origen es el mismo que ilumina el país al que lo ha llevado su periplo. Este país al que arriba accidentalmente no está tampoco localizado ni espacial ni temporalmente, pero la mención de la crucifixión de Jesucristo hecha por el personaje que recibe allá al náufrago indica que se trataría efectivamente de alguna región existente en nuestra historia. En cambio, como el Sol solo es uno, Ruyra habría sembrado mediante esa breve observación la duda de si su paraíso utópico estaría situado o no en nuestro universo. Fuera o no el caso, ese paraíso ya era cosa de un pasado irrecuperable, ya que los antiguos compatriotas del náufrago habían arruinado ellos solos su utopía al adoptar todos los vicios que sabemos imperantes en las sociedades humanas existentes. Tan solo el náufrago había conservado la antigua mentalidad utópica, razón por la cual se había marchado echándose a la mar, aunque en balde. Las olas lo habían arrojado a la costa de una región que sería tan ajena a la utopía paradisíaca como se había vuelto la suya, ahora tan distópica como cualquiera de nuestro mundo

corrompido, un mundo de pecado del que no parece poder haber escapatoria.

La maldad aparece como intrínseca al ser humano, desde antes incluso del nacimiento, tal y como predica el cristianismo según su concepto de pecado original. En las líneas finales del cuento se alude de forma poco velada a esa raíz teológica de la imposibilidad de la utopía en nuestra realidad. Sin embargo, Ruyra no despeja de esta manera religiosamente ortodoxa el misterio del paraíso perdido, pues los habitantes de la isla utópica no son verdaderamente responsables de su desgracia, al contrario de los moradores de Paradisia, transformados en seres malvados a raíz de la llegada de su náufrago. La sociedad utópica de Ruyra se hunde a consecuencia de un fenómeno natural del que aquella no parece ser responsable. Se trata de aquel chubasco del título que ha transformado moralmente para mal a todos los habitantes de la isla, excepto el náufrago protagonista, que se encontraba excepcionalmente al abrigo de la lluvia catastrófica. Su olor a azufre podría sugerir una intervención infernal, pues ese hedor mineral se relaciona tradicionalmente con el demonio cristiano, pero su misterio permanece intacto en última instancia. El chubasco es una realidad que podríamos entender intuitivamente como un símbolo de las taras éticas que corrompen la utopía, aunque se opone a tal interpretación el hecho de que esas taras son posteriores a sus terribles efectos y, por lo tanto, no podían haber sido su causa. El chubasco había caído sobre una población perfecta, sin merecerlo esta. Tal catástrofe parece ser el fruto de una enigmática intervención exterior que se antoja sobrenatural y que, de abrazar una visión cristiana del suceso, no dejaría en buen lugar a una divinidad que había permitido o causado tal metamorfosis

⁴ «Paraísos perdidos de la ficción especulativa brasileña», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 9, 2 (otoño 2023-invierno 2024), pp. 241-242.

ética, por la que había quedado destruida la esencia de la ideal sociedad utópica e inocente. El chubasco simbólico anula así la doble ilusión religiosa del paraíso y laica de la utopía, cuyo lugar ocupa un desengaño integral e ineludible, un desengaño que anula el aparente moralismo del cuento, cifrado en la identificación entre ética y política.

Finalmente, no hay moraleja en «El chubasco». Ruyra rehúsa ofrecer soluciones, religiosas o de otro tipo. Tampoco ofrece respuestas. Lo que hace más bien es suscitar

interrogantes a través de una fabulosa construcción ficcional cuyas imágenes, sobre todo la del chubasco, sirven de eficaz metáfora del propio misterio de una maldad inexplicada e inexplicable. Esta maldad interior es la fuente metafísica última de todas aquellas deficiencias de nuestro comportamiento que impiden una vida comunitaria tan armoniosa como lo fue en tiempos ignotos la del país del naufrago evocado en este cuento tan original como hondo e intenso en su pesimismo.

J. RUYRA

El chubasco

—Has escapado milagrosamente de la muerte, oh extranjero. Cien veces creí ver que la mar rasgaba su seno sombrío para aprisionarte en él. Tu pequeña barca se zarandeaba horriblemente combatida del viento y las olas, y ha sido para ti una fortuna que haya venido a estrellarse en estas rocas donde has podido trepar, hallándote ya fuera de peligro. Pero dime, ¿de dónde vienes? Tu semblante es noble, grave, varonil, y en tu frente vasta y en tu aire pensativo se revela misteriosamente la sabiduría. ¿Cómo, pues, te has aventurado solo, en una frágil embarcación, a través de los mares borrascosos? ¿No es eso una insensatez?

—Déjame besar una vez más el polvo de estas peñas antes de responder a tus preguntas. ¡Salve, montes inmóviles! ¡Salve, clara luz del sol que doras los collados! Surgiendo del abismo, resucitado, yo te saludo, hermosa tierra, mansión del hombre. Soy un desgraciado que, fugitivo de mi patria, con el alma dolorida he desplegado la vela de mi barca, confiándome al

viento de los cielos. Tras muchos días y muchas noches, he llegado aquí; no sé dónde me hallo ni sé siquiera si ese sol que seca mis vestidos es el mismo que alumbría mi patria lejana. Mi patria es una isla florida, embalsamada, fresca y gentil como una niña de quince años. En ella habían edificado grandes ciudades a orillas de los ríos unos hombres felices, felices porque la virtud y la sabiduría resplandecían en sus almas puras. Mis conciudadanos eran tales como debían de ser, nobles, dignos, pensadores sabios y castos, aunque sensibles al amor; eran tales como habían salido de los dedos de Dios. Cada uno sabía hasta dónde alcanzaba su talento, procuraba sacar buen provecho de él y no trataba de aparentar un mérito que no tenía. Vivíamos en comunidad y nos amábamos y nos dolíamos los unos de los males de los otros como miembros de un mismo cuerpo regados por la misma sangre. Si por fortuna no ha caído aquí el chubasco que causó nuestra desgracia, extrañarás sin duda mis palabras, siendo cosa

tan natural que los seres racionales vivan y obren racionalmente. ¡Ay de mí! Escúchame y sabrás de qué manera la locura vino a enseñorearse de mis conciudadanos, desordenando sus pensamientos y pervirtiendo su corazón. Un día en que, como solíamos, salieron todos a pasear por el campo, yo fui el designado para quedarme en la ciudad a cuidar de algunos pobrecillos que habían caído enfermos. No haría una hora que habían salido cuando se extendió sobre nuestra isla una negra y pavorosa soldadura de nubes; estalló el trueno; se oscureció la tierra y reventó la tempestad en copiosa lluvia. El aire se impregnó de un irresistible olor de azufre y fue tan terrible la influencia de aquella tempestad que todos los enfermos se me murieron lanzando grandes ayes. Yo mismo, a pesar de ser robusto, sentí un interno malestar y desvanecimiento, por lo que me tendí en la cama y me arropé cuidadosamente. Cuando se serenó el cielo, salí a los portales de la ciudad a recibir a mis conciudadanos que, en efecto, volvieron a poco y, aunque mojados, muy alegres y divertidos, lo que no dejó de chocarme. Pero grande fue mi dolor el siguiente día al notar que todos se habían vuelto locos. ¡Ay, los desgraciados ni siquiera se acuerdan de lo que fueron! No reina ya entre ellos el mérito, sino la intriga y el oro. En vez de amarse, agitados por la envidia u otras pasiones repugnantes, se hacen una guerra continua. Les parece ridículo el que por un quítame allá estas pajas no se bate

con su semejante, exponiéndose insensatamente a perder la preciosa vida. Han sustituido a la sencilla humildad por la aparatoso modestia, virtud artificial, encubridora del orgullo y enemiga de la verdad. Todos quieren dominarse unos a otros y ninguno acierta a gobernarse a sí mismo. ¡Ah ciudad de locos! Porque les he predicado la verdad y les he reprendido y he procurado avivar en su mente nebulosa un recuerdo de lo que fueron, me han insultado, me han perseguido, me han apedreado y me he visto precisado a huir, abandonándome a la mar, menos insensata que ellos. Por fin he llegado aquí, donde espero encontrar una nueva patria y hombres de sano entendimiento.

—¡Ah cuitado! ¿Por qué no te tragaron las olas? Aquí, lo mismo que en tu tierra natal, somos también locos. Si alguna vez aparece entre nosotros un genio superior que nos predique la verdad y se esfuerce por corregirnos, le hacemos guerra a muerte; ¡bajó acá nuestro Dios y le crucificamos!

—¿Ha pasado por aquí también la nube maldita? ¿Descargó aquí también el funesto chubasco?

—No sé si ha caído sobre nosotros o nuestros padres esa lluvia del infierno, pero a todos debió de llovernos en la sesera aún antes de nacer en el vientre mismo de nuestras madres.

21 de junio de 1883



© Mariano Martín Rodríguez

JEAN-EUGÈNE VERHASSELT

El final de una ciudad lacustre

*TRADUCCIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN
RODRÍGUEZ*

Si no pretende limitarse a la divulgación del conocimiento mediante la ficción, divulgación que creemos viciada desde el principio por la aplicación al arte de criterios de la ciencia, la escritura ficcional crea su propio mundo, con su propio ordenamiento y leyes internas. En el caso de la ficción especulativa, en la cual ese mundo tiene carácter plenamente secundario y construido (o *subcreado*, si empleamos el término tolkieniano) mediante el ejercicio de la imaginación razonada, lo extraído de la ciencia anterior y coetánea a efectos de esa subcreación es simplemente un material en bruto que los autores transforman como quieren para

conseguir, entre otras cosas, una impresión de verosimilitud de aire científico que contribuya a otorgar mayor credibilidad a lo narrado. Esta verosimilitud ilusoria se supedita, no obstante, a la conveniencia de ofrecer un universo atrayente para los lectores, entre otras cosas desde el punto de vista del interés de la intriga, del retrato de los personajes y del significado que se quiere dar a la obra, sobre todo en su dimensión metafórica y simbólica. Esto es especialmente claro en la ficción que podríamos denominar *protohistórica*.

La llamamos así para distinguirla de la *prehistórica* propiamente dicha ambientada

en el Paleolítico, pues los planteamientos de ambas son bastante distintos. Aunque ambas se nutren de la especulación arqueológica, la ficción *prehistórica* hace hincapié en la relación del hombre primitivo con una naturaleza abrumadora y hostil, mientras que la *protohistórica* lo hace en la propia sociedad humana, que ya ejerce un dominio relativo de la naturaleza, a partir de la invención de la agricultura. En consecuencia, no tenemos ya en ella especímenes u hordas aisladas que luchan por sobrevivir, sino comunidades organizadas cuya recreación ha servido a los autores para presentar en acción, por ejemplo, sus hipótesis sobre los inicios de la desigualdad, coincidiendo con la aparición de jefaturas que parecen monárquicas y de una clase sacerdotal especializada en la fijación de ritos y dogmas. También les ha servido, como en el cuento que comentaremos y traduciremos a continuación, para ofrecer imágenes narrativas de los orígenes de la guerra a raíz de la sedentarización, fenómeno que implica una territorialidad por la que las comunidades quedan crecientemente delimitadas y empiezan a guardar entre sí relaciones que en ocasiones pueden ser bélicas, cuando las rivalidades por la tierra y sus recursos limitados se dirimen mediante la violencia.

Esta ficción *protohistórica* y sus temas tienen su origen en uno de los descubrimientos arqueológicos más influyentes culturalmente en Europa. Cuando una bajada del nivel de las aguas dejó al descubierto en 1854, en el lago de Zúrich, los restos materiales de unas poblaciones agrarias primitivas que habrían vivido en casas sobre palafitos, tal hallazgo suscitó un enorme interés internacional, no solo entre los especialistas, para quienes el estudio de tales vestigios supuso el arranque de la investigación sobre el Neolítico, sino

también del público y de varios escritores. El primero de estos es, que sepamos, el británico Arthur Helps (1813-1875) con su novela «The Story of Realmah» [Historia de Realmah], que constituye la pieza central de su libro misceláneo *Realmah* [Realmah] (1868). Lo siguieron el francés Élie Berthet (1815-1891) con otra novela, «La cité lacustre» [La ciudad lacustre], incluida en su volumen de narraciones de la prehistoria *Le Monde inconnu* [El mundo desconocido] (1876), y el alemán Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) con «Der Besuch» [La visita], otra novela, intercalada en otra mayor de ambientación contemporánea titulada *Auch Einer* [Uno también] (1879). En todas ellas y en las numerosas que las sucedieron sobre todo en francés y alemán, las poblaciones lacustres recién descubiertas son el escenario principal de aquellas especulaciones ficcionales sobre los orígenes de la civilización y sus instituciones que definimos como típicas de la ficción *protohistórica*. Aunque la aparición de otros yacimientos de la misma época en terrenos no lacustres sirvió para ampliar los escenarios protohistóricos europeos en narraciones como «L'offrande à la déesse» [La ofrenda a la diosa] (1890; *Le Miroir des légendes* [Espejo de leyendas], 1892) de Bernard Lazare (1865-1903), los poblados de palafitos siguieron protagonizando esta clase de ficción hasta bien entrado el siglo xx. Entre los ejemplos que podrían aducirse se cuenta un cuento belga que reviste especial interés no solo por el interés intrínseco de su visión de aquella antigua sociedad lacustre especulada, sino también por la claridad con que nos muestra que la ciencia, incluida la arqueológica, está en la literatura al servicio de la ficción, y no al revés.

En mayo de 1915, en plena ocupación alemana de Bélgica durante la Gran Guerra,

los lectores del diario *Le Messager de Bruxelles* [El Mensajero de Bruselas]¹ pudieron disfrutar de una narración breve titulada «La fin d'une cité lacustre» [El final de una ciudad lacustre] y firmada por Jean-Eugène Verhasselt, de quien no sabemos más que el nombre, si este no es un seudónimo. Verhasselt la recogió luego en un fino volumen de cuentos variados que llevaba el título de *Au hasard de ma plume* [Al correr de mi pluma]², del que esa narración es la única suya que se ha recogido modernamente, en su versión de *Le Messager de Bruxelles*, en una antología de ficción prehistórica³.

Esta narración no es novelesca si entendemos por tal aquella que presenta los actos privados de personajes individualizados. Todos los actantes son colectivos en esta historia del ataque con nocturnidad y alevosía que sufre una población lacustre por parte de una comunidad rival. Los atacantes constituyen una masa, sin distinción alguna de personalidades y sin nombres propios indicados. Sus posibles voluntades y caracteres individuales no cuentan en el relato de un acto anónimo que plasma fuerzas históricas. Igual les ocurre a sus víctimas, que quedarán expulsadas del curso de la historia al caer víctimas del exterminio, pese a la reacción de sus escasos guerreros supervivientes, los cuales combaten en vano a quienes habían quemado vivos a sus familiares, mujeres y niños incluidos. Si su defensa produce un número alto o no de bajas entre los guerreros de la expedición contraria, es algo que la narración no especifica. Verhasselt solo nos indica que la lucha se salda con un festín para las fieras, que habían acudido en masa a alimentarse de la sangre y cuerpo de los luchadores humanos. Este detalle subraya finalmente que la narración, de

aire formalmente historiográfica, es realmente una narración fabulosa tendente a la parábola.

Si lo histórico se sugiere mediante los topónimos y gentilicios referidos a las poblaciones célticas prerromanas de la región actual de Saboya, las cuales solían efectivamente luchar entre sí, el autor sabría seguramente no solo que los celtas vivieron en esa región en una época muy posterior a la de las poblaciones lacustres de la arqueología decimonónica, sino sobre todo que ninguna fiera intervendría en un combate entre humanos y, menos aún, mediando un incendio. Tampoco se juntarían especímenes de especies tan diversas como osos, hienas y mamuts, que ni siquiera viven en cavernas, además de haberse extinguido en Europa milenarios antes de la época de los hechos relatados. ¿Por qué infringió el autor de manera tan evidente para cualquier persona culta algunas de las escasas certezas de la paleontología y la arqueología alcanzadas ya entonces? La respuesta es literaria. Verhasselt señala al final del cuento, al comparar el comportamiento de hombres y animales, que aquellas fieras no igualaban en brutalidad al *Homo sapiens*. Así pues, la verdad de la ficción no tiene aquí carácter científico, sino puramente simbólico. Se trataba probablemente de mostrar un episodio de violencia y crueldad humanas extremas, cuyas manifestaciones estaba presenciando el autor directamente en su tiempo, en las horrorosas masacres de las trincheras de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y en los bombardeos y cañoneos que estaba sufriendo la población civil en aquellos años aciagos. La transferencia de la matanza a la protohistoria sugería que eso no era nada nuevo, sino que respondía a unas dinámicas que habrían

¹ En la página 3 del número 177, de 10 de mayo de 1915.

² Hemos realizado la traducción castellana del cuento sobre el texto francés de esta edición: Jean-Eug. Verhasselt, «La fin d'une cité lacustre», *Au hasard de ma plume. Contes et nouvelles*, Bruxelles, Ernest Maurau, 1916, pp. 13-15.

³ *Vestiges d'un monde antédiluvien* [Vestigios de un mundo antediluviano], Périgny, Bibliogs, 2016, pp. 77-78.

empezado muchos siglos atrás, al menos en la época en que la *civilización* tuvo su principio y cuando la humanidad habría empeorado la propia violencia intrínseca del estado natural, simbolizado por las fieras. De esta manera, los *errores* científicos son precisamente los que sirven de vehículo al significado antropológico del texto, cuya literariedad subrayan, igual que lo hacen las notas retóricas de un descriptivismo decadentista que intensifican

la impresión gráfica de realidad viva, a la que también contribuye el tono engañosamente historiográfico del conjunto, pese a la imposibilidad de algunos de sus detalles. Esta imposibilidad lo es si nos referimos a la realidad fenoménica del mundo primario, pero no lo es tal en la ficción, si nos atenemos a su función simbólica, que parece ser la predominante en esta curiosa muestra de ficción *protohistórica* especulativa y fantástica a la vez.

EL FINAL DE UNA CIUDAD LACUSTRE

La noche extendía sus tinieblas espesas sobre las cabañas coronadas de hierbas secas de una ciudad lacustre del pintoresco lago de Aiguebelle, cuyos habitantes (unos cuarenta varones, mujeres y niños de la tribu de los alóbroges) dormían extenuados por las fatigas y las emociones de una peligrosa jornada de caza.

A lo lejos, en los soberbios bosques que cubrían las laderas abruptas de Sapaudia, los osos, las hienas, los mamuts y las grandes fieras de las cavernas rugían lúgub्रamente en la noche sin luna, y el eco devolvía, profundamente siniestros, sus feroces rugidos.

Pero no todos los seres humanos de aquella bella región dormían.

Había quienes velaban mientras los moradores de la aldea acuática, confiando demasiado en su aislamiento y sabiéndose al abrigo de la fauna gigantesca que erraba en los bosques próximos, aprovechaban la noche para tomarse un descanso reparador.

Se confiaban en verdad demasiado, pues en la sombra opaca se preparaba un drama terrible,

un drama feroz cuyo origen estaba en un viejo odio de vecindad, reavivado por una disputa de caza.

En las riberas del lago, los habitantes de otra ciudad en el agua, animados por un odio feroz y sombrío, ponían en ejecución el proyecto de venganza elaborado por uno de ellos.

Allí estaban unos quince mocetones reunidos, vestidos todos en pieles crudas, que recogían cieno y lo modelaban en forma de bolas, mientras otros, escondidos al abrigo de los helechos enormes, las cocían en una fogarada de broza bien seca...

Luego de repente, en la noche opresiva, en la noche angustiosa, un hábil hondero lanzó un proyectil en plena incandescencia sobre los techos de bálago de las chozas. Rayó las tinieblas con un resplandor fulgurante, pero sin duda había calculado mal la distancia, pues la bola de fuego falló el blanco apuntado y cayó en las aguas serenas del lago, en las que se hundió violentamente y se apagó chisporroteando.

Pero otros honderos, más hábiles que el primero, se aplicaron a la tarea y se pudo distinguir claramente, en la noche negra, que alcanzaban su blanco, pues una llamita solapada pronto serpenteó a lo largo de las tablas que sostenían la aldea acuática y chispeó refulgente a ras de agua.

Y en el techo de las cabañas se inflamaron las hierbas secas, mientras el viento arrastraba y hacía remolinear ramillas medio consumidas.

Y pese a que las bombas rudimentarias rayaban en número cada vez mayor la opacidad de la noche, todos los habitantes de la ciudad lacustre seguían sumidos en el sueño más profundo y pesado...

Pero, súbitamente, las techumbres se inflamaron y la llama solapada, vuelta terrible de súbito, prosiguió su obra implacable de destrucción.

El siniestro despertó de golpe a los habitantes sobresaltados del islote en llamas, los cuales se precipitaron enloquecidos fuera de sus cabañas gritando de terror.

El eco devolvió sus alaridos salvajes de espanto, desesperación y cólera, que se confundieron y mezclarón, lúgubres, con los hondos rugidos de los osos, las hienas, los mamuts y las grandes fieras, a las que el trágico espectáculo había hecho salir de sus cavernas...

Poco después, el fuego hacía estragos... Unas tras otras, las chozas se derrumbaron en las aguas del lago, restallando con fuerza, y arrastraron a los habitantes de la población a una muerte horrible, a una muerte atroz. Mujeres, niños, varones perecieron quemados vivos o ahogados.

En las riberas del lago proseguía el drama. Los varones que habían podido escapar a nado, entablaron con sus enemigos un combate terrible, mientras que, en el firmamento, grandes nubes se rasgaban y descubrían el astro de la noche, y un rayo de luna iluminaba el teatro de esa extraña lucha. Extraña en verdad, y también grandiosa en su trágica belleza, pues de las montañas cercanas, saliendo de sus guardadas, bajaron las grandes fieras, las cuales se lanzaron, rugiendo horrorosamente, a la gran refriega y participaron en la espantosa matanza... Y fueron ellas quienes, al romper el alba, mientras se elevaban hacia las nubes, barridas por la brisa de la mañana, algunos vellones de humo blanco, últimos indicios del incendio nocturno; fueron ellas, repito, quienes quedaron vencedoras en el drama desgarrador en el que se habían enfrentado el hombre y la fiera, y un adversario aún más temible: el hombre mismo.



© Mariano Martín Rodríguez

© Herederos de Toni Halter

«Sils fastitgs dil bronz», un capítulo inédito de *Culan da Crestaulta* (1955) de Toni Halter, obra señera de la ficción especulativa romanche

EDICIÓN, TRADUCCIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Culan da Crestaulta [Culan de Crestaulta¹] (1955) de Toni Halter (1914-1986) no es tan solo una de las primeras novelas extensas escritas en romanche surselvano. También es una de

las novelas más célebres y apreciadas de su literatura, a juzgar por las cuatro ediciones que se han sucedido en la lengua original hasta la más reciente de 2014. Tal cifra es extraordinaria,

¹ Crestaulta significa algo así como «Montealto». Como es un topónimo en el título original y no una denominación general, hemos preferido conservar el nombre romanche, igual que en el caso de otro topónimo local del capítulo traducido abajo, Crapfess, literalmente «Piedrarrajada».

habida cuenta del cortísimo número de lectores potenciales de un idioma que tan solo unas treinta mil personas son capaces de leer. Y no se trata tan solo de éxito de público. *Culan da Crestaulta* puede aspirar también a la categoría de clásico moderno, al menos si consideramos que se trata de una de las escasas obras romanches posteriores a 1950 que cuentan con ediciones acompañadas de sendos estudios críticos, uno algo más académico de Baseli Collenberg en la de 1989² y otro más personal de Nicolaus Caduff en la de 2014³. Pese a todo ello, es una obra prácticamente desconocida fuera de Romanchía, la nación cultural definida por el empleo y el cultivo del romanche sita en Suiza. Pese a una traducción local al alemán⁴, tal desconocimiento más allá de los límites de aquella nación tiene que ver seguramente con el corto número de estudiosos extranjeros dedicados a la literatura romanche y con el hecho de que han solido dedicar sus esfuerzos de traducción a la narrativa breve, por ser este un género más propicio para las antologías generales de aquella literatura que constituyen la fuente principal de su conocimiento fuera de su pequeña comunidad. A este motivo de sociología literaria se podría añadir la consideración general de que la estética realista, sobre todo en sus vertientes costumbrista y psicológica con una ambientación contemporánea, es la que ha venido gozando internacionalmente de las preferencias de la crítica oficial y del público mayoritario desde el siglo XIX hasta nuestros días. Si bien *Culan da Crestaulta* puede considerarse, en cuanto a su técnica literaria, una novela realista, e incluso

neorrealista al modo de su época, se enmarcaba en un género distinto, el de la narración histórica, que también ha tenido un gran cultivo en Romanchía paralelamente a la costumbrista rural representada por obras tan destacadas como «Il president de Valdei» [El alcalde de Valdei] (1975) de Gian Fontana (1897-1935). Sin embargo, esa narrativa histórica romanche, y más concretamente surselvana, ha ficcionalizado sobre todo episodios de la historia antigua y altomedieval de Recia y luego de los Grisones, el cantón suizo que engloba la Romanchía como comunidad hoy minoritaria en él, mientras que la época elegida por Halter en *Culan da Crestaulta* es tan lejana en el tiempo que, a falta de poder inspirarse en documentos escritos, esta novela de asunto arqueológico tiene un carácter mayormente especulativo, lo que impide considerarla parte de la *ficción histórica* propiamente dicha.

Su protagonista, Culan, es un joven criado en Crestaulta, una población alpina dedicada a la agricultura y la ganadería, y en la que aún se desconoce el trabajo del bronce. La gesta de Culan en la novela radica en llevar esa tecnología a su comarca, evitando al mismo tiempo, paradójicamente gracias a esa tecnología, que su aislada y más bien igualitaria comunidad neolítica de origen caiga en poder de un matón sin escrúpulos surgido de su seno y que aspira a ostentar en ella una de esas jefaturas jerárquicas que Culan, antes de poder regresar a su pueblo, había conocido y sufrido a lo largo de sus aventuras, a las que volveremos, en poblados palafíticos de Europa central y en tierras del sudeste europeo, donde ya imperaban

² Baseli Collenberg, «Entgins patratgs sur il roman *Culan da Crestaulta*» [Algunas reflexiones sobre *Culan da Crestaulta*], en Toni Halter, *Culan da Crestaulta*, Mustér, Desertina e Romania, 1989, pp. 282-294.

³ Nicolaus Caduff, «Sils fastigtg dil bronz» [Sobre las huellas del bronce], en Toni Halter, *Culan da Crestaulta*, Cuira, Chasa Editura Rumantscha, 2014, pp. 301-306.

⁴ *Culan, der Pfadsucher von Crestaulta* [Culan, el explorador de caminos de Crestaulta], traducción alemana de Stephan Schuler, Disentis, Desertina, 1959, con reedición en 1974.

unos protoestados esclavistas típicos de la Antigüedad mediterránea y próximo-oriental. De esta manera, el crecimiento y maduración personales de Culan, que constituyen la dimensión educativa de la novela como *Bildungsroman* o novela de formación, se compenetra perfectamente con la dimensión histórica o, mejor dicho, prehistórica de la novela. Esta se inscribe así en el universo, generalmente poco apreciado por la crítica literaria académica hasta hace pocos años, de la ficción llamada *prehistórica*, normalmente centrada en el Viejo Mundo⁵.

Dentro de esta clase de ficción cabe distinguir dos grandes grupos, uno constituido por las obras ambientadas en el período paleolítico y otro formado por aquellas cuya ambientación es posterior al inicio de la sedentarización humana, desde la invención de la agricultura y la domesticación de los animales hasta el dominio de la metalurgia del bronce, a partir del cual se consolidan los primeros Estados en las regiones cercanas al Mediterráneo oriental, unos Estados cuyas necesidades burocráticas estimularon la invención de la escritura y la consiguiente

entrada del ser humano en la historia documentada. Este período de formación de las civilizaciones a través de la constitución de sociedades organizadas cada vez más complejas lo denominaremos *neolítico* para diferenciarlo del *paleolítico* de aquellos lejanos grupos humanos nómadas dedicados a la caza y la recolección. Esta distinción es aquí literaria y no arqueológica, y la aplicamos únicamente a efectos de la diferenciación entre dos clases de ficciones ambientadas en la prehistoria cuyos temas y su tratamiento difieren tanto como las propias edades a que se refieren. Según la clasificación que adoptamos, las *ficciones paleolíticas* describen «la vida violenta de los cazadores. Los grandes viajes, la lucha contra las fieras y la conquista de las primeras técnicas son su tema principal»⁶. En cambio, las *ficciones neolíticas* «tienen sobre todo como tema la evolución de las leyes sociales y de las religiones, la guerra o los intercambios comerciales, los contactos entre civilizaciones, la gloria de los jefes y las sutilezas de una política a escala del mundo conocido»⁷.

Culan da Crestaulta forma parte claramente de este segundo grupo. Incluso

⁵ Entendemos por «Viejo Mundo» aquellas regiones que estuvieron en contacto cultural directo o indirecto desde la Edad del Bronce en adelante, lo que excluye el Nuevo Mundo de América y el Novísimo de Oceanía, así como las regiones de la Eurasia polar y del África subsahariana que no mantuvieron apenas relaciones con el exterior hasta los inicios de la expansión colonial europea. Existen numerosas ficciones ambientadas en la prehistoria y protohistoria de esas regiones de fuera del Viejo Mundo, pero no suelen estudiarse en el marco de la *ficción prehistórica*.

⁶ «la vie violente et libre des chasseurs. Les grands voyages, la lutte contre les fauves et la conquête des premières techniques est leur sujet principal».

⁷ «ont surtout pour sujets l'évolution des lois sociales et des religions, la guerre ou les échanges commerciaux, les contacts entre civilisations, la gloire des chefs et les subtilités d'une politique à l'échelle mondiale, celle du monde connu». Ambas citas proceden del estudio siguiente: Marc Guillaumie, *Le Roman préhistorique. Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe* [La novela prehistórica. Ensayo de definición de un género, ensayo de historia de un mito], Talence, Fedora, 2021, p. 368. Conviene indicar, no obstante, que Guillaumie clasifica en el mismo grupo las ficciones ambientadas en el Neolítico y aquellas que lo hacen en la protohistoria, es decir, entre los pueblos sin escritura, pero que ya habían entrado en contacto con civilizaciones históricas (Grecia y Roma sobre todo en el caso de la Europa antigua bárbara), de modo que los testimonios escritos de esas últimas ofrecen información positiva sobre aquellos pueblos así convertidos en *protohistóricos*. En cambio, en el Neolítico y en las primeras edades de los metales en Europa (edades del cobre y del bronce), no existen fuentes documentales ni internas ni externas, por lo que la reconstrucción de su civilización es tan especulativa como las de las culturas del Paleolítico.

podría considerarse que lo abarca, ya que Halter hace coincidir en su novela comunidades que representan los estadios principales de la protohistoria literaria, desde el Neolítico hasta la Edad del Bronce, incluso si así ha de hacer cierta violencia a la arqueología al presentar como neolítica la comunidad alpina de Crestaulta, pese a que la excavación del yacimiento de este nombre, situado en el valle surselvano de Lumnezia de donde era originario Halter, había sacado a la luz objetos de bronce muy bellos. Sin embargo, de haber descrito una Crestaulta ya dominadora de la metalurgia de esa aleación metálica, Halter no habría podido explotar el tema del desarrollo histórico propiciado por la tecnología correspondiente, ni tampoco habría podido confrontar modelos políticos y sociales diferentes, y la posición y el destino del individuo en cada uno de ellos.

En primer lugar, tendríamos el más primitivo, por así decir, que sería el de la comunidad agraria de Crestaulta, en la que los ritos y costumbres heredados dictan leyes tradicionales no promulgadas que se hacen cumplir mediante mecanismos colectivos de control social, de forma análoga a como los había descrito Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) en su novela *Der Besuch* [La visita], intercalada en una novela de formación más extensa y de ambiente contemporáneo titulada *Auch Einer* [Uno también] (1879). En *Der Besuch*, un joven religiosamente inconformista ha de huir del influyente clero de una comunidad neolítica. En *Culan da Crestaulta*, el adolescente protagonista se queda huérfano de padre y ha de exiliarse de su comunidad también neolítica, abandonando a su madre y a su novia Durana, tras cometer una grave falta ritual por defender la memoria de su progenitor, con la consecuencia de que su pueblo lo persigue para quemarlo en la hoguera. En una secuencia digna de la mejor

narrativa de aventuras, el joven consigue zafarse milagrosamente de sus perseguidores. En su huida, llega a una comunidad más avanzada, en cuyos poblados de Latsa y Zulsa su puntería y otras destrezas suyas hacen que Agrun, el caudillo de la comarca, le confie la educación atlética de su hija, la hermosa y vengativa Derwa. Esta gana efectivamente las competiciones para las que Culan la prepara, pero al rechazar este, fiel al recuerdo de Durana, las insinuaciones amorosas de la muchacha, el padre de ella no duda en ejercer su poder y vender a Culan a un mercader oriental. Con esta traicionera venta observamos que el sistema más jerárquico, aunque todavía previo al estatal, no posee los controles internos suficientes como para impedir que quien ostenta el poder actúe según su real voluntad y venda como esclavo a Culan y otros jóvenes como él para obtener el bronce que marca su poder y alta posición en el contexto de una sociedad que, a diferencia de Crestaulta, ya se ha internacionalizado mediante el comercio.

En la novela publicada en 1955 se produce entonces un salto temporal de siete años. Culan regresa entonces a Crestaulta con su amigo y auxiliar Sparc. Una conversación entre ellos resume sus peripecias durante el tiempo transcurrido lejos de su tierra, entre los orientales que lo han esclavizado, aunque luego Culan consigue no solo la manumisión, sino hasta aprender el trabajo del bronce. En su pueblo ya habían olvidado su ofensa ritual, entre otras cosas porque, entre los acontecimientos producidos mientras tanto, figura el descubrimiento de que el asesino del padre de Culan había sido el violento y ambicioso Ischga, el aspirante a convertirse en el caudillo de Crestaulta y a la mano de Durana, quien todavía añora al adolescente huido. A consecuencia de tal revelación, el matón ha de salir de Crestaulta, lo que aprovecha para

mudarse a Pilac, un poblado rival, y preparar allí la guerra contra su comunidad de origen, con la intención de apoderarse de toda la comarca y erigirse en su caudillo, como vértice de una nueva pirámide social análoga a la de regiones ya partícipes en las redes y jerarquías del bronce. Para su desgracia, el regreso de Culan desbarata sus planes. Pese a que su propia madre lo traiciona por el temor a las fuerzas superiores de los partidarios de Ischga, Culan consigue derrotarlas gracias a sus armas de bronce y a su superior estrategia. La muerte en combate del asesino invasor salva definitivamente a Crestaulta de convertirse en un (pre)Estado con la población sometida y despojada de sus antiguas libertades y relativa igualdad, pues Culan se niega a asumir poder alguno. Su felicidad radicará en una vida tranquila al modo tradicional de su pueblo, en compañía de su amada Durana.

Este doméstico final feliz se opone al esquema de tantas ficciones cuyos héroes sin tacha vencen al mal y sus representantes en batallas épicas, a raíz de las cuales ocupan merecidamente el trono al que los han hecho merecedores sus extraordinarias cualidades. Así ocurre, dentro de la *ficción neolítica*, en la primera novela de ese género de que tenemos noticia, «The Story of Realmah» [Historia de Realmah], que constituye la pieza central del libro misceláneo *Realmah* [Realmah] (1868) de Arthur Helps (1813-1875). Sin embargo, ya bien entrado el siglo xx, esta visión monárquica del ascenso de un joven héroe al poder, tras vencer todos los obstáculos puestos por la naturaleza y por los hombres, había dejado paso a esquemas argumentales más semejantes al adoptado por Halter en *Culan da Crestaulta*. Este es el caso, por ejemplo, de la novela de Сергей Викторович Покровский (Serguéi Viktorovich Pokrovski, 1874-1945) titulada *Поселок на озере* [La aldea del lago] (1940),

en la que las peripecias de su protagonista, Uomi, coinciden en líneas generales con las de Culan, incluido el enfrentamiento decisivo con su mayor rival, también un matón asesino. Esa lucha se salda con el triunfo del joven antes marginado y el restablecimiento del ordenamiento comunitario tradicional. La clara semejanza entre esa novela rusa y la romanche posterior han de atribuirse a mera coincidencia, porque su traducción alemana solo se publicó en 1964. Además, las diferencias entre ambas narraciones también son notables. El soviético escribió una pura novela de aventuras y no se esforzó demasiado por otorgar un carácter humanamente complejo a la figura de su joven héroe, al contrario que Halter. Desde este punto de vista, de haber presentado un proceso de conquista personal del poder, el autor surselvano habría faltado a la honda verosimilitud psicológica característica de su *Culan da Crestaulta*.

Aunque Culan posee cualidades físicas y morales sobresalientes, no deja de ser un adolescente desamparado que se ve envuelto a su pesar en tragedias colectivas, frente a las cuales él reacciona lo mejor que puede para no perder la vida ni sus valores morales propios, cifrados en su sentido de pertenencia igualitaria a su familia y comunidad. No es nunca un héroe sobrehumano de epopeya, pese a que la novela que protagoniza es a menudo épica, tal y como indican episodios en que él y los suyos han de afrontar peligros existenciales para el pueblo, sea el ataque concertado de los lobos en invierno al principio de la novela, sea el de los enemigos humanos en la guerra descrita con extraordinario vigor e impresión de realidad viva en su último capítulo. Esta épica es, pues, *realista*, por así decir, tanto por su desarrollo como por sus móviles, perfectamente justificados por el curso de los acontecimientos desde el lejano asesinato del padre de Culan.

Por otra parte, Halter deja margen a la fantasía, como veremos, sin contar las felices casualidades que salvan la vida y la libertad de su héroe, como si hubiera una Providencia que lo reservara para su intervención decisiva en el desenlace de la novela.

El costumbrismo retrospectivo de Halter, que no es nada estático, acoge una discreta especulación que va más allá de los datos arqueológicos que emplea de forma natural, sin llamar enfadosamente la atención sobre sus amplios conocimientos. A su atención hacia la verosimilitud de los paisajes naturales y humanos evocados se suma un logrado esfuerzo por presentar las mentalidades y visiones del mundo de las culturas que recrea, hasta el punto de incluir en su novela dos breves narraciones mitográficas que ilustran la imaginaria religión pagana de Crestaulta y Zulsa y que constituyen, además, unos de los pocos ejemplos en su género prehistórico de *mitopoiesis* o invención de mitos de fingida tradición oral. Estos mitos, además de la inventiva onomástica, acercan *Culan da Crestaulta* a la fantasía épica, con la que la une asimismo su planteamiento narrativo en torno a los trabajos de un héroe, hasta alcanzar la final *eucatástrofe*. No obstante, se trata más bien de meras coincidencias, pues no existía aún en 1955 conciencia de la fantasía épica como tal, mientras que la *ficción neolítica* era ya un género bien consolidado entonces, principalmente a raíz de las numerosas narraciones sobre las poblaciones lacustres a que había dado pie el descubrimiento en 1854, en el lago de Zúrich, de los vestigios materiales de la primera comunidad agraria conocida por la arqueología. Su primer estudioso, Ferdinand Keller (1800-1881), emitió la hipótesis de una civilización formada por poblados palafíticos sobre el agua de los numerosos lagos de la región alpina. Los escritores pronto se inspiraron en aquel hallazgo para recrear especulativamente en su ficción la vida de aquellas poblaciones, tal como

lo hicieron en el siglo XIX Helps y Vischer en las novelas *neolíticas* arriba citadas, además de Élie Berthet (1815-1891) en la titulada «*La cité lacustre*» [La ciudad lacustre], incluida en su volumen de narraciones de la prehistoria *Le monde inconnu* [El mundo desconocido] (1876), y J.-H. Rosny Aîné (Joseph Henri Boex, 1856-1940) en *Eyrimah* [Eyrimah] (1893).

Este género *lacustre* tuvo un importante desarrollo en Suiza, cuna de esta arqueología y donde los lacustres pudieron servir de ancestros nacionales comunes a un país culturalmente heterogéneo. Entre los cultivadores suizos de esta clase de ficción, tuvo un enorme éxito popular Franz Heinrich Achermann (1881-1946), cuya novela *Der Schatz des Pfahlbauers* [El tesoro del palafitero] (1918) se desarrolla en la Edad del Bronce final en una ciudad lacustre sobre palafitos, cuyo monarca se deja manipular por un astuto griego con tal de satisfacer su sed incontenible de oro, hasta el punto de que ataca a traición una ciudad lacustre vecina para apoderarse de su áureo tesoro y ni siquiera duda en vender a su esposa y sus hijos en su codicia desmedida de aquel metal, hasta que su ambición y las maquinaciones del griego son vencidas por el heroísmo del príncipe de la ciudad derrotada y esclavizada. Este es un joven que podría considerarse un personaje precursor de Culán por sus aventuras como fugitivo, si bien el protagonismo de su joven héroe en la novela de Halter es mucho mayor que en la de Achermann. En esta, la figura central es más bien aquel griego maligno y rudo de la Edad del Bronce, ciertamente más parecido a los violentos y toscos héroes homéricos que a los refinados intelectuales que alimentarían la posterior concepción idealizada y tópica del hombre griego clásico o helenístico. Es aquel tipo helénico arcaico de Achermann el mismo que Halter adoptaría para caracterizar al cruel mercader oriental de esclavos a quien Culán ha sido vendido.

Aunque pueda extrañar que se califique de oriental a un griego, siendo Grecia la supuesta cuna de Europa y Occidente, el adjetivo está plenamente justificado por razones históricas, ya que los griegos eran orientales desde la perspectiva geográfica de los Alpes y desde la cultural de quienes vivían en una sociedad tradicional europea antigua, mientras que aquellos griegos de los tiempos del bronce vivían y pensaban entonces a la manera de los habitantes de los grandes imperios y ciudades-Estado coetáneas de Levante (Egipto, Anatolia, Fenicia, etc.). Sin embargo, no sabemos del origen oriental griego del esclavizador de Culan por la novela en la versión publicada por Halter, sino por la versión alternativa de *Culan da Crestaulta* con un noveno capítulo que cuenta algunas de las aventuras del protagonista lejos de su pueblo, tras sus peripecias en las ciudades lacustres. En este noveno capítulo es donde se especifica que el mercader oriental es griego y, además, se mencionan los etruscos y la ciudad iliria imaginaria de Sirmin en la confluencia de los ríos Sava y Danubio, donde transcurre parte de la acción. De esta manera, «*Sils fastitgs dil bronz*» pertenecería a la *ficción protohistórica*, más que a la *neolítica*, pues aquellos gentilicios corresponden más bien a la Edad del Hierro prerromana y designan a pueblos protohistóricos e incluso ya históricos.

Aunque no habría sido descabellado creer que griegos, etruscos e ilirios ya ocuparan sus territorios históricos desde varios siglos antes, y concretamente en la Edad del Bronce ágrafa e incluso en el Calcolítico y Neolítico tardío, su presencia en «*Sils fastitgs dil bronz*» implica unas libertades con la cronología arqueológica

que tenían precedentes en *Der Schatz des Pfahlbauers* de Achermann, así como en otros escritores que se acogieron como él a la libertad propia de la ficción, la cual no tiene por qué atenerse a las exigencias de rigor arqueológico de un texto científico, aunque sea divulgativo. A la ficción prehistórica le basta con dar una impresión general de época. No obstante, tales libertades debieron de parecer finalmente chocantes al rigor intelectual de Halter y llevarlo a omitir la publicación de ese capítulo, cuya lectura en su versión mecanografiada, con escasas correcciones a mano, hace pensar que estaba ya listo para su publicación como parte de *Culan da Crestaulta*. Por otra parte, su omisión quizás vuelve demasiado brusco el salto de siete años en la narración de la vida de Culan, entre su adolescencia neolítica y su juventud metalúrgica, además de privar a los lectores de una etapa importante de su maduración como personaje. Por eso convendría quizás restituir este capítulo a la novela en alguna reedición futura, indicando tipográficamente de alguna manera su peculiar estatuto textual. Esto ya resulta posible debido a la presente publicación de este capítulo inédito en su original romanche y en nuestra traducción al castellano. Tras conocer el testimonio de Nicolaus Caduff al describirlo brevemente en el estudio publicado en apéndice a su edición de *Culan da Crestaulta*, nos pusimos en contacto con Pieder Antoni Halter, nieto del autor, quien localizó el texto en el archivo familiar y nos hizo llegar una copia escaneada, con la preceptiva autorización para poder darlo por fin a conocer aquí⁸.

Este capítulo se titula «*Sils fastitgs dil bronz*»⁹ [*Sobre las huellas del bronce*] y no

⁸ Conste nuestro sincero agradecimiento al Sr. D. Pieder Antoni Halter por esta amable autorización suya y por la oportunidad que así nos ha brindado de rendir este servicio a la literatura romanche.

⁹ El texto reproducido sigue fielmente, previa corrección de las escasísimas erratas evidentes, el del documento mecanografiado, incluida su puntuación, que sigue a veces las normas alemanas en vez de las romances. En caso de corrección a mano, hemos seguido la lección textual corregida del autor en sustitución del texto tachado. El único problema textual digno de mención que plantea el capítulo es el nombre de un personaje femenino que aparece con las variantes

está numerado, como tampoco lo están los demás de *Culan da Crestaulta*, cada uno de los cuales es una unidad narrativa relativamente autónoma. Esta estructura es especialmente operativa en «*Sils fastitgs dil bronz*», donde breves alusiones a personajes y hechos anteriores sirven para que los lectores puedan hacerse una idea de los sucesos de Latsa y Zulsa que habían desembocado en la esclavitud de Culán, sin necesidad de entrar en pormenores repetitivos. Por lo demás, las peripecias de aquel como esclavo constituyen una historia distinta y completa en cuanto a su trama y desarrollo, por lo que su escisión del conjunto no resultaba demasiado difícil, como tampoco lo resulta su lectura como narración independiente.

Esta lectura del texto como ficción autónoma se justifica también por el cambio de atmósfera. Del mundo alpino pasamos a un trayecto sobre el Danubio hacia la ciudad-mercado donde el tratante oriental pensaba poner a la venta los esclavos obtenidos en los Alpes, incluido Culán. En el camino, el ataque de un león a los navegantes desembarcados en un claro del bosque ribereño para comer y descansar constituye una infracción del principio de verosimilitud realista que Halter había seguido hasta entonces en su novela, pues tal animal era un imposible faunístico en aquel paisaje y época. Este fue tal vez otro motivo por el que Halter decidió no publicar el capítulo, ya que el otro ataque animal presentado en *Culan da Crestaulta*, el de los lobos hambrientos al principio de la novela, sí era perfectamente creíble. La elección del león pudo deberse, en cambio, a la imagen de fuerza salvaje que entraña la figura simbólica de aquel animal, cuya ferocidad podría resultar más expresiva literariamente que la de cualquier otro. Su temible majestad justifica, además, la reacción

mortal de Fatem, la joven esposa del esclavista, así como el heroísmo de Culán al salvarla tras arrancar la lanza a su guardián y arrojársela a la fiera.

El mismo león reaparecerá al final del capítulo, en un paralelismo narrativo que sirve para poner de relieve la diferente catadura ética de los dueños sucesivos de Culán. La intervención de este había merecido tanto la gratitud de la joven salvada, quien le regala una valiosa fibula de bronce como recompensa, como una primera manumisión concedida por su amo griego. Este último es, sin embargo, demasiado malvado como para aceptar sin celos ni venganza la actitud generosa de su mujer hacia el apuesto y valiente esclavo, y acaba haciéndola víctima de un crimen de los que hoy se llamarían de género, tras lo cual no duda en ‘agradecer’ el servicio rendido por Culán esclavizándolo de nuevo. Sin embargo, el joven aprovecha la primera oportunidad que se le presenta para escapar de su prisión marítima lanzándose al río, con el riesgo para su vida que Halter sabe describir con vivo detalle. Por desgracia, la fuga de Culán no se traduce en su libertad, pues su falta de experiencia y su desconcierto en un país con unos modos de vida muy avanzados en comparación con los de su tierra hacen que no sepa escapar de su condición de esclavo. La diferencia es que su nuevo dueño dista de ser tan cruel e inmoral como el mercader griego. Por una casualidad quizás excesiva, el nuevo amo no es otro que el padre de la joven infeliz a la que Culán había salvado en balde del león. La familia de ella desconocía su muerte, de la que se enteró gracias al testimonio del de Crestaulta, al que dan crédito definitivamente al volver a los parajes del ataque del león y matar a este, con lo que pudieron observar la cicatriz de su lanzada a la fiera. A consecuencia de ello,

de Fatemi, Fatim y Fatem sin razón aparente para tales diferencias. Lo hemos unificado como Fatem, que es el nombre que predomina en las últimas páginas del texto.

como recompensa que contrasta radicalmente con el pago dado por el traficante de esclavos, Culan es manumitido definitivamente e incluso pasa a tener la consideración de hijo y asociado a la industria metalúrgica de la familia de la difunta Fatem. Al presentarnos así dos maneras opuestas de tratar a un ser humano esclavizado, la cruel y desagradecida del griego y la justa de quien se transforma de amo en padre adoptivo, Halter sugiere que la moral y el heroísmo dependen de decisiones personales, más que de las circunstancias, tal y como indica también el hecho de que Culan, en vez de aprovechar la confusión para huir durante el incidente del león, hubiera robado una lanza para salvar a otro ser humano, sin pensar en las posibles consecuencias de su generoso arranque. Estas consecuencias serían nefastas para él antes de merecer el reconocimiento de otro amo, esta vez justo, por lo que es natural que Culan quisiera completar su formación humana y profesional a su lado, en vez de marcharse con su libertad recobrada.

La enseñanza ética que se puede extraer de estas peripecias es implícita. Halter suele evitar en general el didactismo expreso, pese a ocasionales frases sentenciosas de orden humano general. Ni siquiera presenta la esclavitud como un horror *a priori*, pues tal aserto habría incurrido en un grave anacronismo al aplicarse a la sociedad evocada. El trabajo forzado de una mano de obra servil era un uso comúnmente aceptado y sujeto a leyes que impedían, entre otras cosas, que un esclavo dejara de serlo tan solo con escaparse de su amo. Igual que nadie, ni siquiera Culan como víctima designada, se pregunta en Crestaulta por la justificación ética de quemar en la hoguera a un adolescente por una falta ritual, la esclavitud tampoco suscita extrañeza en una sociedad cuya estructura crecientemente jerárquica da a entender Halter mediante la descripción de las

actitudes y el trato mutuo entre los personajes pertenecientes a grupos sociales distintos (esclavos, empleados, patrones, etc.). A este respecto, las intervenciones del narrador son muy limitadas y tienden a explicar no tanto la realidad histórica, que se presenta siempre en directo como algo realmente vivido, sino los principios generales que subyacen a las reacciones psicológicas a que dan pie las circunstancias históricas objetivas. Estas reacciones se plasman mediante una variedad de procedimientos retóricos que evitan tanto la monotonía como la simpleza en la narración. Entre los ejemplos que podrían recordarse están el pasaje onírico que sugiere la confusión de Culan por su posición ambigua en relación con la esposa del amo griego y dentro de la jerarquía de la embarcación, tras su manumisión provisional. Otro podría ser el soliloquio vocal y gestual del guardián de esclavos que indica su frustración con el curso de su vida, frustración que paga con los desgraciados muchachos que custodia.

Estos pasajes frenan la acción y podrían parecer digresivos, pero son también los que sirven para hacerse mejor idea de la manera en que Halter se preocupa por contar sucesos atractivos en sí mismos, con elevadas dosis de aventura, pero sin supeditar a esta última su claro propósito de alcanzar un grado máximo de impresión de verdad, tanto en la pintura del ambiente como en la de los personajes. En *Culan da Crestaulta*, ambas cosas se combinan en un conjunto coherente al efecto de ofrecer un placer literario integral, pensado tanto para los lectores interesados en la emoción de las tramas como en aquellos que buscan también una satisfacción derivada del espectáculo de un universo ficticio profundo y variado, sin apenas hilos sueltos ni contradicciones internas o externas que resten valor intelectual a la recreación especulativa de aquella lejana

época. Por estos motivos, creemos no exagerar demasiado al afirmar que las cualidades aquí someramente expuestas pueden contribuir a justificar la categoría de *Culan da Crestaulta* como clásico de su literatura y obra sobresaliente a escala internacional de la *ficción neolítica*, tanto por sus cualidades narrativas propias como por su posición en la historia de aquel género, al haber acertado a aunar lo mejor de sus dos grandes corrientes en el siglo xx, la aventurera y la intelectual¹⁰.

Culan da Crestaulta se vincula a la tradición de las novelas de aventuras por su movida acción, llena de escapes en el último momento y súbitos cambios de fortuna, y por su focalización en un héroe ejemplar, siguiendo el esquema estudiado por Joseph Campbell (1904-1987) en *The Hero with a Thousand Faces* [El héroe de las mil caras] (1949), según el cual el héroe ha de abandonar la comodidad de su comunidad de origen para iniciar un periplo que lo enfrentará a graves peligros, los cuales vencerá, antes de regresar a su mundo aureolado con la fama de sus hazañas y dotado del prestigio necesario

para hacerla avanzar culturalmente, como en el caso de la novela ocurre con la tecnología del bronce traída por *Culan*. En cuanto a su relación con la narrativa intelectual moderna, conviene recordar que *Culan da Crestaulta* no se publicó en una editorial especializada en ficción para los jóvenes. Halter era un escritor de literatura general que se preocupó por ahondar en los móviles de los personajes y en su psicología en todas sus novelas, incluida aquella. Además, no siguió en ella los patrones estructurales heredados de la novela decimonónica tradicional, tal y como indica su estructura, basada en la yuxtaposición de módulos narrativos. Estos siguen la cronología lineal de los hechos, pero entre varios de los módulos hay elipsis considerables que invitan a una lectura activa de acuerdo con la exigencia, propia de la Modernidad literaria y artística, de una participación imaginativa de lectores y espectadores en la configuración mental de la obra. La forma en que se presenta, por ejemplo, el asesinato de la joven esposa por su marido esclavista en «*Sils fastitgs dil bronx*»

¹⁰ Tras su consolidación en la segunda mitad del siglo xix gracias a las novelas mencionadas de Helps, Vischer, Berthet y Rosny aîné, y a cuentos como «*L'offrande à la déesse*» [*La ofrenda a la diosa*] (1890; *Le miroir des légendes* [Espejo de leyendas], 1892) de Bernard Lazare (1865-1903) y «*La vendeeuse d'ambre*» [*La vendedora de ámbar*] (*Cœur double* [*Corazón doble*], 1891) de Marcel Schwob (1867-1905), la *ficción protohistórica* se escindió en dos corrientes principales en el siglo xx. Fijando como fecha 1955 por el año de publicación de *Culan da Crestaulta*, tendríamos, por una parte, novelas de aventuras juveniles, tales como las citadas de Achermann y Pokrovski, *Bronzový Poklad* [El tesoro de bronce] (1932) de Eduard Štorch (1878-1956), *Ru the Conqueror* [Ru el vencedor] (1933) de Jackson Gregory, *Der Kampf der Sonnensöhne* [La lucha de los hijos del Sol] (1937) de Kurt Pastenaci (1894-1961) y *Oulgwy des Sables Verts* [Ulgwy de las Arenas Verdes] (1940) de Jean Vergriete (1906-1991). Por otra, tendríamos obras escritas según los usos más literarios de la intelectualidad altomoderna y tendentes a veces hacia la parábola, por ejemplo, narraciones breves como «*The Sword and the Idol*» [*La espada y el ídolo*] (1909; *A Dreamer's Tales* [Cuentos de un soñador]) (1910) de Lord Dunsany (1878-1957), «*Kab l'architecte*» [*Kab el arquitecto*] (*La tasse de Saxe* [La taza de Sajonia], 1928) de Jacques Bainville (1879-1936), «*War Comes to the World*» [La guerra llega al mundo] (*A Saga of the Sword* [Saga de la espada], 1927) de F. Britten Austin (1885-1941), «*Steague Fort*» [Fuerte Steague] (*Barbarian Stories*) [Narraciones bárbaras] (1929) de Naomi Mitchison (1897-1999), «*Der Regenmacher*» [*El hacedor de la lluvia*] (1934; *Das Glasperlenspiel* [*El juego de los abalorios*], 1943) de Hermann Hesse (1877-1962) y «*Els hereus de Xanta*» [*Los herederos de Xanta*] (1934) de Lluís Ferran de Pol (1911-1995), y libros como *Norne-Gest* [*Norne-Gest*] (1919) de Johannes V. Jensen (1873-1950), *Steinbeil und Bronzeschwert* [Hacha de piedra y espada de bronce] (1924) de Johannes Dose (1860-1933), *Kampf der Gestirne* [Lucha de los astros] (1926) de Hans Friedrich Blunck (1888-1961), *Sonnensöhne* [Hijos del sol] (1934) de Karl Kanig (1881-1958), *Adam and the Serpent* [Adán y la serpiente] (1947) de Vardis Fisher (1895-1968) e *În valea Mareului Fluvii* [En el valle del Gran Río] (1955) de Felix Aderca (1891-1962).

constituye un buen ejemplo de ese moderno procedimiento elíptico, que queda luego subrayado simbólicamente por la renuncia del padre de la víctima a desenterrar el cadáver y comprobar así el crimen. En cambio, Halter es muy detallado al describir las circunstancias de la fuga de Culan en el Danubio, realzando así el peligro arrostrado por aquel y, en consecuencia, su valentía, tan heroica como creíble. De este modo, pese a los ocasionales defectos de verosimilitud que también pudieron llevar al autor a omitir este capítulo de su edición de *Culan da Crestaulta*, «Sils fastitgs dil bronz»

es fiel a aquello que hace de la novela entera una obra señera.

TONI HALTER

Sobre las huellas del bronce

En el Danubio, que dirige sus aguas en suave pendiente hacia levante, desde el corazón de Europa hacia la costa asiática, ese majestuoso río que fluye soñando por una llanura infinita solo interrumpida por colinas y collados boscosos, sobre ese río avanza una nave en el sol bajo de la tarde. No es una nave corriente, y menos aún una barca, sino una almadía con una casa y el espacio que la rodea, que recuerda más una empalizada que un vehículo de transporte. A unos altos mástiles está fijada una vela que, floja por un lado, cuelga hacia abajo como una bandera mojada. La vivienda, que ocupa el centro de la almadía, aunque pequeña, tiene dos pisos, lo que es comprensible si se piensa que la planta baja está expuesta más o menos siempre a quedar inundada por abajo y los lados. Del espacio inferior que hace de sótano parte una escalera hasta la cabaña superior. Un balcón forma la antecámara de aquel piso seco y elevado, que posee todas las condiciones de una morada confortable. El tejado de paja en

punta confiere a la construcción la apariencia redondeada de una colmena. Cuando la vela está desplegada y el viento es favorable, debe de ser un placer viajar sobre las ondas serenas del río para quien no tenga otra cosa que hacer que estarse en el balcón de la vivienda marinera contemplando pasar la vegetación en la ribera o el mágico tapiz del firmamento estrellado. Sin embargo, ahí también hace falta alguien que se ocupe de la realidad, que vele por que la nave siga su camino, que corrija con el remo y el timón la tendencia imponderable del elemento.

Esas fuerzas están presentes y, si hasta ahora no se las ha advertido, es únicamente porque no había sido necesaria su intervención. Ahora están ahí, surgidas de la sombra de detrás de la casa: una cuadrilla de figuras tangibles e hirsutas. Los hombres han empuñado sus remos y se preparan, hundiéndolos en el agua, a demostrar su existencia y habilidad. Una ojeada al contorno permite adivinar el propósito que se oculta tras sus preparativos. El río describe

aquí un meandro y los postes que sobresalen del agua y la orilla pisada detrás señalan el lugar de amarre. Se trata de un claro solitario en medio del inmenso bosque de hoja caduca, que debe su popularidad a un manantial de aguas cantarinas. Tras un caluroso día de verano, ese rincón se presenta a los navegantes del Danubio como un oasis a los viajeros del desierto.

Al acercarse la almadía al sitio previsto, la vida se anima en su cubierta. Los hombres de los remos maniobran con creciente precisión, empujan y frenan, ayudándose con el peso de sus cuerpos para sacar la nave de la corriente del río. El murmullo de sus voces, hasta entonces un zumbido confuso, adopta un ritmo disciplinado, dirigido por una voluntad superior. ¿Es el hombre del timón quien marca el compás o hay alguien por encima de él? Sin que se haya oído el menor chirrido, debe de haberse abierto la puerta de la cubierta superior, porque en el balcón aparece una persona nueva, de porte relajado y distinguido, y junto a ella, como su propia sombra, un perro. Hombre y animal parecen limitarse a contemplar lo que ocurre a su alrededor, pero si se presta más atención y se observa cómo las cabezas de los trabajadores se vuelven hacia ese punto central de la nave, nos inclinaríamos a suponer que hay algo más que simple curiosidad en quien mira allí hacia abajo. En efecto, tan pronto como la maniobra naval se completa y la embarcación queda sujetada a los postes, la figura se retira al interior de la cabina abierta.

Los hombres prosiguen su trabajo. Con el material a mano construyen una pasarela desde la nave hasta la orilla que permite desembarcar con los pies secos. Son cinco los que se reparten la tarea con afán entusiasta. El hombre del timón ha abandonado su puesto en la popa y se ha unido a los demás. Observa cómo avanza el trabajo y parece que, desde el momento en que la persona del balcón ha

desaparecido de su vista, posee la autoridad suficiente como para hacer que los trabajadores vuelvan la cabeza hacia él. Cruza primero la pasarela, pero solo para comprobar su solidez, pues regresa sin haber puesto pie en tierra. Sus hombres, entretanto, forman un pasillo a ambos lados, como si quisiesen impedir que alguien se equivocara al cruzar de la nave al embarcadero. Permanecen así unos instantes, hasta que la persona distinguida se digna aparecer.

¡Por fin! No nos sorprende reconocer en el hombre del perro al mercader oriental, el mismo que vimos ante la tienda de Agrun, el mismo que hizo entender a Culán lo que significa ser comprado por un comerciante de bronce. No nos sorprende, y, sin embargo, no podemos evitar mirar con asombro a ese extranjero al verlo salir de la casa naval del brazo de una figura femenina de aire encantador con el rostro oculto tras un velo, aparición angelical y delicada que no se esperaría hallar en un entorno tan rudo y, menos aún, del brazo de semejante patán. El hombre que había apoyado a sangre fría la punta de su lanza en la nuez de la garganta del joven montañés es pura amabilidad y cortesía en contacto con la mujer que cruza sobre la áspera cubierta de la nave, apoyada en su brazo. Los hombres bajan la cabeza ante los señores y permanecen inmóviles hasta que el grupo de tres (el perro cierra el séquito de respeto) ha alcanzado la orilla. Entonces cada cual vuelve a su puesto, cada uno a la ocupación que parece fijada por la costumbre del servicio. Siguiendo a su jefe, la mayoría de ellos cambia el remo por la lanza y se dirige a tierra, donde se dispersan por el perímetro del claro. Su apariencia guerrera permite suponer intenciones de caza o, al menos, de defensa contra la hostilidad de la selva. Uno de los más veteranos queda de guarda en la nave, mientras que el resto se provee de víveres y enseres de cocina y sigue las huellas de los demás.

Es la hora del almuerzo, el momento que pone también a los especuladores del bronce ante la necesidad elemental de la vida. No pasa mucho tiempo antes de que se alce una cortina de humo ante la extensión verde del bosque, señal de que el idilio de la hoguera campestre no ha perdido su atractivo, ni siquiera para esa clase de gente.

El hombre que ha quedado a bordo parece tener también claro su cometido. Merodea en torno a la caseta, cogiendo esto y aquello, y finalmente se equipa con una lanza. Un guarda debe ir armado, claro está, y nuestro hombre de cabellera descolorida se toma en serio su oficio. Examina su lanza como si fuera la primera vez que asiera su asta, y su mano acaricia la punta de bronce, que en manos del criado representa una riqueza desproporcionada.

—¿Qué clase de pensamientos pueden cruzar su mente en ese instante?

—Acaso no tuvo que vender su libertad para poder tener en la mano semejante tesoro? —¿Qué habría podido ofrecerle la vida si hubiese podido blandir esa arma en su juventud, sin hacer entrega de su persona? —Sería hoy otro, habría podido amar y ser amado, tener techo y familia! —Habría visto florecer su estirpe al acabar sus días!

La visión de una felicidad malograda es un tormento, una pena de réprobo, cuando la mueca del destino, que es hasta cierto punto la de la propia responsabilidad, arroja a la cara las palabras «demasiado tarde».

El hombre de a bordo parece sentir esa afrenta burlona, pues agita bruscamente su lanza en el aire, como si tuviera que luchar con un enemigo invisible. Entonces se mueven sus labios y la expresión de su boca se endurece y vuelve amarga:

—¡Canalla maldita!

Sus propias palabras lo sobresaltan y ese sobresaltarse a sí mismo suele tener un aire

cómico. Debe seguir reflexionando y la sonrisa que asoma a su rostro es el reflejo de un nuevo entendimiento: ¡siempre es lo mismo, todo se repite bajo el sol!

Empuñando su arma como debe hacerlo un guarda, recorre los pasos que lo separan de su obligación y, mascullando entre dientes, pronuncia estas palabras:

—¡No debéis llevarlo mejor que otros!

El hombre para delante del sótano de la empalizada. Aunque oscuro y húmedo, el sitio tiene una puerta que permite suponer que sirve para algún uso en la rutina marinera. Lo incomoda tener que desplazar el cerrojo con una sola mano, pero, una vez lo ha conseguido, empuja la hoja con un golpe contra la pared

—¡Vamos, deprisa! —retumba su voz en el sofocante cuchitril.

Murmullo y rumor de voces ahogadas. Entonces aparece una figura humana en el umbral que arrastra tras ella a otras dos semejantes. Las personas están atadas de pies y manos y encadenadas unas a otras. El movimiento les resulta tan difícil que el mero hecho de salir de su encierro ya es una faena agotadora. Avanzan con tanta lentitud que la paciencia del vigilante se pone a dura prueba. En cuanto puede, agarra la cuerda por un cabo y la hala de un tirón. El resultado es que su gente queda tumbada boca abajo a sus pies.

—Os voy a enseñar a correr —resuena su voz, que retumba profundamente en el bosque, y saca del cinturón un látigo de mango corto y con un manojo de correas colgantes.

Sus víctimas no emiten sonido alguno y se esfuerzan, como buenamente pueden, por ponerse en pie. Esa es la única táctica para librarse del castigo, y quién podría decir cuántos intentos necesitaron los novatos para entender esa regla... Ahora se incorporan ante su caporal, y la fusta blandida pasa sobre sus cabezas como un trueno sin rayo.

¡Culan! ¡Es él o no es?

El hombre ha soltado al primero del grupo las ataduras de las manos. Este aprovecha la libertad para apartarse el cabello de la frente. Sí, ¡es él de verdad!

Pero ¿qué aspecto tiene? Sucio y pálido, con ojos y labios que delatan la falta de agua fresca y de aire. Pero es Culan, el tipo montañés de carácter reservado y mirada franca, el joven que soñaba con la libertad de los rebecos y que había descubierto la cueva de los esclavos. Es él, pero la dura experiencia parece haber hecho de él otro hombre. ¿Tal vez sea el mismo y sea solo la desfavorable condición del momento lo que ciega nuestra mirada? Dejemos que sea el futuro quien dé la respuesta.

¿Y quiénes son los otros? ¡Gente joven, por supuesto! El valor del esclavo reside en su juventud. Son dos muchachos de la misma edad de Culan y, si no nos equivocamos, incluso conocidos: ¡Zacca y Sparc! ¡Los dos compañeros de Latsa, en compañía de Culan! Esto era obra de Derwa: se había vengado sin hacer distingos para que no quedara ningún testigo que pudiera recordarle su decepción. ¡Qué satisfacción para su orgullo mancillado si hubiera podido ver en ese momento al desdénoso de su amor, encadenado a los rivales e intrigantes, marchando por la almadía del mercader, rendido y humillado, con el paso trabado del cautivo!

En verdad, no se camina demasiado bien con grilletes en los pies, que solo permiten pasos cortos, pero avanzar, se avanza. El ejercicio ya ha aliviado algo la dificultad. Culan delante, los otros detrás y, cerrando la comitiva, el guarda, con una mano agarrando el cabo de la cuerda y con la otra la lanza: así se mueve el grupo en torno a la casa de la nave. Entretanto, el sol se pone y al fondo del claro se alza una columna de humo contra la inmensidad de un firmamento azul grisáceo.

El transporte de esclavos es más complicado que el de cualquier otra mercancía. Requiere medidas preventivas contra la fuga, una dura disciplina para suprimir la resistencia y, además de toda esta fatiga, algo de atención a la salud y el bienestar personal de los sometidos. En el mercado, los candidatos deben presentarse, pese a las vejaciones sufridas, con aspecto rubicundo y miembros vigorosos ante el ojo calculador del comprador.

Ese era el motivo por el que a los forzados se les abría la puerta una vez al día y se los obligaba a marchar con su caporal rodeando las esquinas de su prisión. Tras ese ejercicio tocaba un baño y una comida suficiente, con lo que el hombre del oficio sabía que el esclavo podía subsistir.

Tanto el guarda como sus siervos se habrían alegrado de dar por terminado el corro al llegar la señal que esperaban de la orilla, la señal de la comida lista, pero se retrasaba el momento deseado, y el hambre y la impaciencia chisporroteaban en los ojos de los condenados como las llamas de un incendio contenido.

¡Ya! Un ruido se había oído en alguna parte, pero ¿qué ruido?

El grupo de forzados se ha detenido de golpe. Antes de caer en la cuenta de lo extraño de la cosa, es testigo de una escena insólita. Desde el fondo del claro llegan los tripulantes de la nave, vociferando y agitando los brazos, corriendo por sus vidas. Al borde del bosque aparece y desaparece algo relumbrante de color pardo amarillento, y que ahora se planta allí con majestad estremecedora: ¡el león!

A sus pies yace la presa que ha cazado; no se puede distinguir qué es, pero a los espectadores de la nave se les hiela la sangre.

El rey de la pradera alza la cabeza con su melena temblorosa y mira hacia los fugitivos. Sus gritos y alaridos irritan sus nervios. Da un salto sobre lo que yace en el suelo y se lanza en rápida carrera sobre las huellas de sus

provocadores. Un pánico mortal se apodera de los amenazados y les nubla la vista. Los que están delante se apresuran hacia el embarcadero, sin reparar si resiste o vuelca; otros los siguen y caen al agua. Todos huyen, pensando en sí mismos, hacia la salvación o la perdición, pero fuera del camino tremendo de la muerte en persona. ¡Rápido, rápido, o será demasiado tarde! ¡Ah, hecho! ¡Ya está hecho! La ribera se ha vaciado: en el agua o sobre la pasarela, todos han desaparecido... ¡Alto! Ella había soltado la mano de su protector en el último segundo. Él se ha hundido en las aguas y ella ha caído hacia atrás en la orilla, en las fauces del gran asesino.

¡Un grito agónico, uno solo! El pavor le ha paralizado la voz, pero la mujer se yergue de rodillas y mira de frente al animal carníero.

Este se detiene en su carrera, sorprendido al ver una presa que, en lugar de huir, realiza un gesto contrario al habitual. Se agazapa como lo hacen los gatos y contempla, a la distancia de un par de pasos, a la extraordinaria criatura. Mientras su cabeza imponente se inclina acariciándose las patas en reposo, agita rítmicamente la cola golpeando los tallos de los juncos. La situación es tan peligrosa, la desgracia tan palpable y cercana, que todo queda inmóvil. Lo inevitable se producirá en un instante.

¡Ahora! El aire despidió un sonido silbante. El animal, aterrado, se transforma en una bestia furibunda, pero interrumpe su salto hacia adelante, gira en un torbellino desesperado sobre sí mismo. La lanza, clavada profundamente en su costado, es el objeto de su tormento y de su rabia incommensurable. El berrido del animal herido se pierde en una nube de polvo y de hierba arrancada; luego se aleja y desaparece, y el león ya no está donde estaba.

Entonces se disipa la tensión como por arte de magia. Quien tiene un arma en la mano, la blande con bravura; quien tiene las manos libres, muestra el puño, y quien tiene al menos

la boca fuera del agua, grita y amenaza. Brazos fuertes levantan del suelo a la desventurada dama y la llevan a la nave. Aquellos solo medio salvados y que cuelgan de las bordas de la almadía, son izados a bordo. Entre ellos se halla el mercader. Su primera preocupación es por la señora. Los sirvientes lo ven de rodillas ante una cara pálida con los ojos cerrados y observan cómo tiembla por el pulso de una vida humana.

Solo uno permanece extrañamente tranquilo: ¡Culan! Tiene los pies trabados; de lo contrario, ya no estaría allí. En el momento crítico había agarrado la lanza de las manos del guarda, sin que este se diera cuenta, y había resuelto la situación. Le habría bastado dar un tajo a la cuerda, le habría bastado pensar en sí mismo en vez de preocuparse por su prójimo, y sería un hombre libre. ¿Debe arrepentirse de lo que ha hecho? La voz del corazón dice que no; la del instinto no dice nada. Y el instinto es la voz de la experiencia.

La señora, que los sirvientes han visto sin velo, saboreando en sus rasgos pálidos la belleza y la juventud de la mujer, ha abierto finalmente los ojos. Vive y respira, pero su espíritu está ausente, como envuelto en el velo del espanto. El oriental puede mostrar ahora su rostro más amable, puede hablar en todos los tonos de la escala de la ternura, pero la mirada de la mujer sigue ensimismada como la de alguien que sueña presa de una pesadilla. Los criados están perplejos, van y vienen como perros apaleados y no encuentran ni palabras ni consuelo para el hombre al que temen. Saben qué hacer ante la autoridad, ante una orden y una amenaza, pero ante la aflicción de su señor no saben hacer nada. La compasión que han debido reprimir hacia sí mismos se ha extinguido también en su trato con el prójimo.

El mercader está lo bastante alerta como para percibir la crisis del momento. Quien se funda en la doma debe saber que detrás

de la obediencia se oculta la rebelión y que es necesaria una presión constante para que el agua forzada a ir por la parte contraria a su naturaleza no vuelva atrás. Se pone en pie, adoptando de nuevo su porte de fría indiferencia, y ordena la partida. En un instante, los hombres están en sus puestos. No necesita contarlos: ve que falta uno, y sabe que no volverá. El perro también ha desaparecido, y es mejor así, pues de lo contrario su amo no estaría allí. Fue él quien descubrió y delató la presencia del león, el cual, buscando seguramente el manantial, se había escondido en la espesura. Junto con el criado imprudente, había retenido a la fiera el tiempo suficiente para la huida de los demás. El oriental sabe calcular la pérdida de un perro y de un hombre, pero no sería un negociante si no hubiera aprendido a adaptarse al juego lunático de las pérdidas y ganancias.

Viendo que todo transcurre según lo previsto, se atreve de nuevo a ocuparse de lo que más le importa.

—Fatem, ¿me oyes? —susurran sus labios.

Es un hombre atractivo de mediana edad, de rostro moreno y barba cuidada, con unos ojos grises que irradian calidez y pasión. Lo que impide que resulte simpático es la expresión de astucia que tifne cada uno de sus rasgos.

Vuelve a llamar a la desdichada, esta vez con tal fervor que la astucia se borra un instante bajo el reflejo de un sentimiento sincero. El grito del corazón no queda sin respuesta. Sobre la faz pálida de Fatem se extiende un leve rubor, como si la sangre hubiera regresado a aquella región tras una larga ausencia. Ella cierra los ojos, y cuando los vuelve a abrir, ya es otra su mirada. Sus ojos buscan y reconocen.

—¿Dónde está el león?

—¡Huido!

—¿Y quién ha hecho huir al león?

El oriental vacila un instante. ¡Qué fácil sería decir: «Fui yo»! Pero ¿quién sabe si la

mirada de la recién despierta no había grabado en su fondo, no había revelado aún la imagen de su verdadero salvador?

—Fue un esclavo —responde, sonriendo.

—Muestra a Fatem ese esclavo —ruegan los labios de la joven, y su deseo es tan intenso que le da la fuerza necesaria para incorporarse.

El mercader llama al más anciano de los marineros, a aquel a quien llamamos el guarda, y le pregunta en tono severo:

—¿Dónde está el esclavo de la lanza?

—En su sitio con los demás —responde el criado.

—¡Ve a buscarlo!

El guarda tarda un momento en ejecutar la orden. Mientras tanto, el mercader conduce a su esposa recobrada a su morada común. Ahora tenemos la ocasión de contemplar a la persona que, en el curso del suceso, se había presentado a nuestros ojos como una fugitiva aparición fantasmal. Fatem es joven, quizá demasiado joven para ser otra cosa para el mercader que una hija. Aunque desarrollada con toda la riqueza de la naturaleza femenina, parece que en esa rosa recién abierta aún brilla el rocío de la mañana virginal. Fatem es hermosa de rostro y figura, pero el hermoso encanto de su ser reside en sus ojos oscuros, que irradian la ingenuidad de un asombro infinito. No sorprende que el mercader adore a esa criatura llena de gracia, tan opuesta a su propia naturaleza, y que proteja su posesión con los celos fanáticos de quien posee sin derecho. Por otra parte, también comprendemos que la joven, que saborea con dichosa embriaguez la aurora de su existencia, quiera guardar para sí misma el derecho a la ilusión frente al mandato egoísta de una voluntad ajena.

Culan es presentado ante la pareja en el balcón de su vivienda flotante, atado de pies y manos, tal como había salido de su encierro. Quien lo conduce recibe la orden de retirarse.

Los tres quedan solos, unidos por un lazo de fatal dependencia que un destino inescrutable había apretado sobre ellos. Se miran unos a otros, y cada cual reflexiona para sí sobre el pro y el contra de ese encuentro. Lo que para uno de ellos ha sido un deseo, para otro ha sido una orden, y para el tercero, una concesión. ¿Qué bien podía salir de esa reunión de tres, donde solo podía haber posesión para uno?

—¿Eres tú quien arrojó la lanza sobre el león? —pregunta el mercader, rompiendo el silencio.

—Yo soy —responde Culan.

—Te doy las gracias —prosigue el oriental, saca un puñal de su vestimenta y corta la cuerda que ataba las manos de Culan. Dándole en la mano el utensilio, da a entender al esclavo que puede hacer lo mismo con las ligaduras de los pies. Culan queda libre. Podría irse, pero no lo hace. Algo lo retiene como con una fuerza mágica.

Su mirada se ha cruzado con los de la persona salvada y han visto algo que nunca habían visto aún: la admiración de una mujer y el agradecimiento de un ángel.

Parece despertar de un sueño al oír la voz del mercader que le hace una pregunta:

—¿Cómo puede recompensar el señor al esclavo por semejante servicio?

Culan está demasiado absorto como para responder.

Fatem contesta en su lugar. Saca de un pliegue de su corpiño una fibula de bronce con la cabeza cincelada, el objeto más valioso que lleva encima, y se lo tiende a su libertador con estas palabras:

—Toma esto de mi parte.

El señor oriental ha asistido a la escena con semblante sonriente de benevolencia.

—Puedes irte —le dice a Culan—. Por ahora ocuparás el puesto del criado desgraciado;

entretanto, pensaré cómo puedo, por mi parte, recompensar el servicio prestado.

Culan sigue aún como aturdido cuando se halla en la cubierta. No ha visto la señal que el señor ha hecho a su hombre de confianza junto al timón, ni ha observado cómo los criados se han agrupado un momento en torno a su jefe. Tiene que pensar dónde colocar su fibula. En su casi perfecta desnudez, eso es un problema. Encuentra la solución fijándola atravesada en su melena.

Mientras tanto, cae la noche. La nave avanza sobre las aguas apacibles del río, y el murmullo del agua y el chapoteo de los remos entonan la canción de dormir sobre la fatiga de un día agitado.

Culan disfruta del placer de poder moverse libremente, va de un lado para otro, dispuesto a ayudar donde haga falta, y ni se le ocurre pensar en dormir. Cuando toca a rebato en el alma, también si el toque es de fiesta, el sueño huye. Al ver que no lo necesitan ni en unos lugares ni en otros, se sienta al lado del timonel y contempla su quehacer. Ha entendido enseguida los tres factores que dirigen la nave, los remos, el timón y la vela, y admira la calma y la precisión con que los hombres trabajan en la oscuridad. Quiere entablar la conversación con su vecino, pero solo obtiene por respuesta un gruñido. Una segunda tentativa cosecha un murmullo indefinido. A la tercera, logra arrancar unas palabras:

—¿Dónde estamos? —pregunta Culan.

—Siempre en el Danubio —responde el hombre.

—¿Estamos cerca del mar? —interroga de nuevo.

—El mar está lejos.

—Solo hay un mar?

—Yo solo conozco el mar de Tauris, pero si se navegara desde aquí hacia poniente, se llegaría a otro mar, más próximo a tu tierra.

—¿Cómo se llama ese mar?
—Es el mar de los itálicos.

Culan reflexiona. ¿No ha oído ya ese nombre en algún sitio? Lentamente encuentra la pista. Había sido con los mercaderes de Scaz. Habían hablado del posible comercio con los itálicos y habían dicho que quedaba más lejos que Latsa y que el camino llevaba hacia mediodía.

En su cabeza empiezan a tomar forma pensamientos e ideas. Desde el mar de los itálicos tendría que encontrar el camino hacia Recia, y ese mar quedaba hacia poniente. ¡Pero su nave iba hacia levante!

—¿Cuánto dura este viaje? —se dirige a su vecino.

—Eso lo sabe el patrón —responde el marinero—, pero vamos a llegar en pocos días a la ciudad en que habrá una parada.

La conversación se vuelve imposible por el soplo del viento que se ha levantado, que fatiga a los marineros y corta el habla. Culan se retira ante el tiempo que hace y pasa la noche en la escalera que lleva a la estancia de Fatem.

Tal vez ha dormido y soñado. Al volver en sí, tiene la impresión de haber oído un grito ahogado. Escucha con el corazón en vilo, pero, aparte del crujido de la vela y del golpeteo del agua y el remo, nada oye que pueda relacionar con su inquietud. Se tranquiliza y se deja mecer de nuevo en un estado de sopor. Al cabo de un rato oye abrirse la puerta del piso de arriba. Alguien se mueve en el balcón sobre su cabeza. Permanece inmóvil y sin ser observado, pero en su imaginación, en el duermevela, suceden cosas dramáticas. Su propio sentir se acopla con las impresiones exteriores y de esa mezcla confusa nacen nuevas escenas. Ve a la dama frente al león, oye su chillido agónico e imagina oír otra vez un grito ahogado. Levanta la lanza, apunta y la arroja, pero no se produce la lanzada. ¡Tiene en la mano una fibula de bronce! El

león ha desaparecido en una nube de polvo y, allí donde estaba, se encuentra ahora, con cara risueña, el oriental. Busca el rostro de Fatem, busca su mano y su hermosa figura, pero todo se desvanece y disuelve como el arroyo en el remolino de la cascada y atrás quedan dos ojos y una mirada de estupefacción.

Culan se alegra de despertar.

Se ha hecho de día. Desde la orilla resuenan el trinar de innumerables pájaros. De los cinco marineros, solo dos están en su puesto; los demás están tumbados cuan largos son en la cubierta y roncan. En el piso de arriba están despiertos. Culan oye ruido de pasos y se alegra del momento en que Fatem aparecerá para saludar la aurora del día naciente, pero sabe esperar con toda tranquilidad. La vida en la almadía se despereza lentamente. Al pasarse la mano por la frente y el cabello para borrar las huellas del sueño, tocan sus dedos la fibula de bronce. La coge y contempla con curiosidad renovada el costoso objeto. ¡Bronce! Es la segunda vez que tiene en la mano un objeto de aquella materia sabiendo que le pertenece. Admira y acaricia el metal pulido, y detiene su mirada en la placa cincelada que forma la cabeza de la fibula. Aunque es pequeña, pues la placa tiene el tamaño y la forma de una hoja de abedul, encierra ricos adornos. Son líneas trazadas con una punta muy fina en la superficie lisa del metal, líneas de una regularidad singular. El centro lo ocupa una figura que es sin duda un símbolo del sol. Culan exulta, tanto más cuanto que en ese momento el verdadero sol se alza sobre el bajo horizonte. ¡Quién llevaba este adorno, también era de la luz! Y bajo los rayos del sol matutino, el bronce en sus manos se transforma en oro, en un auténtico tesoro.

La llegada del sol despierta a los ocupantes de la nave. Culan debe apresurarse a guardar su fibula si no quiere ser sorprendido en su deleite

infantil por la mirada maliciosa de su entorno. En un suspiro están todos en pie.

El curso del río ha alcanzado una región menos boscosa y solitaria. Los claros se vuelven más amplios y, al fondo, se puede distinguir el color menos oscuro de los pastos y de los campos cultivados. Los hombres tienen poco que hacer por ahora. Se lavan con el agua del río, lanzan la cuerda con el anzuelo a las aguas o permanecen inmóviles junto al jefe. Culan se ha dado cuenta de que lo vigilan, pero no tiene en ese momento ninguna gana de escapar. Los sirvientes no le tienen confianza o le guardan cierto respeto por haber atacado al león y gozar del favor del señor. Ni siquiera se atreven a preguntarlo por el origen de la fibula que ven brillar en su cabello.

De pronto aparece el señor en el balcón de su vivienda. Lo hace con más ostentación de lo habitual en él. Todas las cabezas se vuelven hacia el puente de mando. ¿Qué le pasa al oriental? ¿Dónde se ha dejado su porte de despreocupación e indiferencia? ¿O es que solo parece que ha puesto en sus movimientos algo pesado y solemne?

Hace una seña para que se acerquen.

—Me rasgo las vestiduras bajo vuestra mirada —dice con voz grave y a sus palabras sigue el gesto que delata dolor y desesperación.

—¡Fatem ha muerto!

De los presentes, solo uno tiene que contener con dificultad un grito de sorpresa. Empalidece y ha de tragar saliva, mientras los demás no muestran la menor emoción.

—Fatem ha muerto —repite el patrón—. El susto de anoche le ha roto el corazón, delicada como era y sensible a lo rudo y cruel como el lirio a la helada.

Sigue un momento de silencio.

Entonces prosigue con un tono más distendido:

—Vamos a desembarcar en el próximo claro y hagamos lo que no queda más remedio.

Dicho esto, se retira a su estancia.

Los criados se preparan de inmediato para ejecutar la orden, y Culán tiene que tragarse a solas toda la sorpresa y la avalancha de preguntas sin respuesta. Mira desconcertado hacia el rincón que oculta aquella monstruosa novedad y lucha por reprimir las lágrimas. Siente alivio cuando oye la voz del jefe ordenando que echen mano a los remos. La almadía se acerca a la orilla. Desde el balcón, el mercader señala el sitio donde los criados deben cavar la fosa. Todos desembarcan, salvo él y los esclavos, exceptuados de la orden. A la sombra de un roble gigantesco de tres copas encuentra Fatem su lugar de reposo. Cuando la fosa está lista, el jefe regresa a la barca. Los criados ven cómo el amo sale de su estancia con el cadáver en brazos, cómo desciende con cuidado la escalera y cómo entrega la triste carga a los sirvientes. Él mismo los sigue. Una vez llegada la comitiva junto al roble, posan el cadáver en el suelo. De Fatem ya no se ve nada, ni sus ojos admirables, ni un mechón siquiera de sus cabellos. Todo su cuerpo está envuelto, y el rostro cubierto con el velo.

El oriental lanza una mirada sobre el borde de la fosa y se incorpora:

—Traed flores y verde —ordena, con semblante serio.

Así se hace a manos llenas, y el color pardo de la tierra se muda en un tapiz de verdor. El caporal y el jefe colocan el cadáver en la fosa. Culán ha guardado en su mano un pequeño ramo de flores, que deja caer. Los demás siguen su ejemplo, hasta que el cadáver queda cubierto de flores. Todo el entierro lo llevan a cabo los criados.

—Unas cuantas piedras —ordena el patrón.

Los esclavos deben esforzarse largo rato hasta encontrar en la orilla piedras del tamaño

deseado. ¿Quiere él adornar la tumba con tal monumento? Nada de eso. Se trata más bien de impedir que sea profanada por los animales silvestres. Un par de ramas del roble, entrelazadas hacia arriba, cubren de verde las huellas de la tierra, volviendo indistinguible en medio del bosque desierto el sitio que encierra el destino de un ser humano.

—Marchad —ordena el oriental, y con las cabezas un poco gachas, se retiran sus fieles hacia la nave. Culan se encuentra en medio de la columna y, ocupado como está pensando en la trágica suerte de Fatem, deja escapar la ocasión de fugarse, la primera que se le ha presentado con un riesgo tan pequeño desde la salida de Zulsa. Un salto fuera de la fila, y ninguno de los presentes habría estado en condiciones de impedirle la huida. Cuando se encuentra sobre la nave, esta idea cruza su mente, en verdad demasiado tarde, pero reconoce en su fuero interno que en ese momento no habría sido capaz de una aventura tal. Era la mirada de Fatem y sus manos invisibles las que lo ataban con fuerza irresistible a la nave de su tirano.

Este permanece todavía junto al roble, yendo de un lado para otro, como si para él tampoco fuera fácil separarse de la cercanía de Fatem.

De pronto, se detiene. Su rostro ha perdido el velo de tristeza y sus rasgos astutos dominan con un acento cruel. Todo dueño y señor, se acerca a su tropa, examinando a unos y otros con mirada penetrante.

Se detiene ante Culán. Su mirada sobrevuela la figura juvenil de excelentes proporciones, se posa sobre el rostro temerario de mirada sincera, y se fija en el objeto reluciente que asoma en la melena del montañés. Se acerca, arranca la fibula de un tirón de la maraña de cabello y la sujetala entre dos dedos ante los ojos del joven estupefacto.

—Una hermosa fibula —dice con sorna—, demasiado hermosa como para adornar la melena de un esclavo.

Con gesto indiferente arroja la costosa pieza a las aguas del Danubio.

—¡Encerradlo!

Estas últimas palabras iban dirigidas al guarda.

Culan tiembla de rabia, pero ante seis hombres acierta a contenerse. En un instante le atan las manos a la espalda y le traban los pies con la soga. Un empujón y un golpe, y se encuentra en el cuartucho junto a Zacca y Sparc.

Por primera vez ven los camaradas llorar a su compañero. Habían sido testigos de su presencia de espíritu, y advierten que algo le debía de haber ido mal para que regresara como esclavo. Su relación había sido hasta entonces de fría rivalidad. Sobre los cimientos de la envidia por parte de los camaradas y del irreprochable orgullo por parte de Culán había sido imposible que coincidieran en algo que no fuera el odio y el menosprecio mutuos. Su doma por el jefe de los esclavos había templado su obstinación y liquidado su atolondramiento, pero también había cerrado los corazones rivales de ambos contra el otro con el sello de la amargura. Vivir juntos los tres era una acusación y reproche constantes, un padecimiento por la propia desgracia y una alegría por la ajena. Hizo falta la quiebra moral del fuerte para que los débiles reconocieran en él a un hermano. Y esa situación se había producido en el momento en que Culán yacía a los pies de Zacca y Sparc, sollozando en un abandono absoluto.

Zacca, el más joven de los compañeros, un muchacho de la misma edad que Culán, pero mucho más flaco que él, de rostro inteligente y cabellos rubios, es el primero en acertar a hablar:

—No llores, Culán, de verdad todo volverá a ir bien.

Aquellas palabras cordiales, jamás oídas antes en aquella compañía, aumentan aún más el torrente de lágrimas del desdichado.

Sparc es el mayor y más alto de los tres. Tiene los cabellos negros y cara ancha, quijadas fuertes y nariz chata. Tiene un aire pacífico, sensual y no terriblemente espabilado. Él mismo lucha contra las lágrimas, pero intenta consolar al compañero abatido diciendo una y otra vez:

—Déjalo, déjalo.

Poco a poco se calma Culan. Se siente aliviado por el llanto, sin saber realmente por qué. ¿Había sido la pérdida de la libertad, la privación de la fibula, la humillación personal ante los ojos de los esclavos o era otra cosa, algo más profundo, lo que había herido su alma con un dolor tan grande? A él mismo le costaría decirlo. Cuando el ser humano llora lágrimas de abandono, no llora por algo en concreto, sino que llora por todo.

Al levantarse del suelo, intenta que su persona ofrezca un aspecto adecuado. Las lágrimas que no consigue secar, y que ha vertido abundantemente, le escuecen la vista, pero la mirada benévola de sus compañeros mitiga el escozor y le quita la vergüenza de haber descubierto su corazón.

Solo puede enriquecerse quien abre su puerta, porque nada puede entrar de donde nada sale. Culan había sacrificado su reserva, esa orgullosa cualidad del montañés; pero, al abrir la muralla de su interior, había ganado la amistad.

Los camaradas dejan que Culan se vaya recuperando. Notan que la nave se ha puesto en movimiento mientras tanto. El tiempo del cautiverio es tan abundante que se puede esperar sin que a uno le parezca penoso un momento de silencio.

—Tengo mucho que contar —son las primeras palabras que salen de los labios de quien ya había vuelto en sí. Pero en lugar de contar, hace una pregunta:

—¿Habéis dormido bien esta noche?

Los compañeros se sorprenden. ¿Quería tomarles el pelo? Su rostro no delata esa intención. Se miran uno a otro y callan.

—¿No habéis oído nada? —vuelve a preguntar Culan.

Los dos reflexionan un momento; esta pregunta es más concreta. El alto niega con la cabeza y el otro responde:

—Nada especial.

—Entonces he soñado —concluye Culan.

—Cuéntalo —dice uno de los jóvenes.

—Fatem ha muerto.

—¿Ha muerto? —se asombran ambos.

—Ha sido esta noche.

—¿Esta noche?

Se produce una pausa.

—Entonces no ha pensado en nosotros cuando su espíritu se marchó¹¹ —reflexiona el rubio—, de lo contrario deberíamos haber oído una señal.

—Y porque ha muerto has tenido que volver aquí? —pregunta el otro.

—Tengo una terrible sospecha —dice Culan.

—¿Una sospecha? —exhalan dos voces a la vez.

—Que el mercader la ha matado —susurra Culan con inmensa cautela.

—¡Imposible! —exclaman los camaradas.

En frases breves relata Culan lo sucedido. No omite nada de lo que ha visto y observado. Los camaradas sacuden la cabeza: que el tirano hubiera puesto la mano sobre aquello que apreciaba, eso no lo creen. Culan renuncia a convencerlos, pues ve que sería imposible

¹¹ Sin tachar el texto mecanografiado correspondiente, el autor ha añadido sobre él una alternativa manuscrita: «cura ch'ella ei semidada en in'umbriva», esto es, «cuando se transformó en una sombra».

sin mencionar un detalle que está fuera del entendimiento de sus oyentes.

—Cuando tenías el puñal en la mano, lo clavabas en el pecho del mercader y nos librabas del cautiverio —dice Sparc con un matiz de ingenuo reproche.

—Entonces Fatem estaría viva, tú serías el dueño de la nave y nosotros, tus ayudantes —fantasea el otro, y de inmediato añade la salvedad:

—¿A no ser que los demás nos hubieran despachado antes?

—Matar?

Culan se estremece ante aquella propuesta monstruosa. Sabe que no habría podido hacerlo. Sin embargo, la perspectiva así dibujada ocupa su imaginación. Responde distraído:

—Tienes razón.

—Debemos intentar escapar —dice Zacca con tono resuelto—. Hasta ahora no hemos arriesgado nada, porque no confiábamos unos en otros. Pero ahora que vamos de acuerdo...

—Estoy listo —dice Culan—. ¿Tenéis un plan?

—Sabemos nadar —dice Zacca un momento después—. Nuestro camino hacia la salvación es el río. La primera vez que tengamos las manos libres, nos lanzamos sobre el guarda, nos soltamos las ligaduras de los pies con la punta de su lanza, y al agua de un salto. Quisiera ver quién nos alcanzará una vez que nos hayamos sumergido en la corriente.

—Seguro —exclama Sparc con espontánea franqueza—. Y al guarda, una patada en el culo, que se olvide de mirar hacia qué lado nos escapamos.

—Todo en regla —dice Culan, pero no hay en su tono ni entusiasmo ni convicción. Los compañeros lo notan.

—Si tienes un plan mejor, dilo —lo apremian.

—No tengo otro mejor —replica Culan—, pero este vale poco. Solo salvaremos la vida sin más, ¿y qué haremos con ella en un desierto? Debemos tener armas, al menos la lanza del guarda, y eso es imposible nadando. En suma, tenemos que aprovechar la ocasión cuando se presente. He oído que nos estamos acercando a una ciudad. Tal vez haya allí una posibilidad insospechada. Pero debemos tener claro quién de nosotros manda, quién es el responsable de dar la señal de ataque.

—Yo no —dice el mayor de los camaradas.

—Yo tampoco —secunda el joven.

Culan tarda en ofrecerse. Una nube de dudas se ha levantado en su cabeza de montañés. ¿Han pensado en jugársela? ¿Ponerlo en movimiento y luego tomar partido por el mercader? Será cauto.

—Eso tienes que hacerlo tú —dice bonachón el alto. El otro no dice nada. ¿Ha visto la misma nube que Culan?

En ese momento, la nave da un bandazo que lanza a los prisioneros unos contra otros. Antes de haber recuperado su posición, notan que la nave se ha detenido.

Su atención se dirige a lo que ocurre en la almadía. Los pasos se alejan y no regresan. Los hombres han desembarcado. El murmullo monótono del río marca el compás del tiempo que se desvanece. El calor del mediodía aumenta el bochorno del cuchitril. La sed se vuelve tan intensa que hablar duele; el aire, tan espeso que los pulmones sufren para respirar. Parece haberse apagado el espíritu de resistencia.

De pronto se endereza Culan. Golpea con los pies contra la pared y alza la voz.

—¡Pst! —sisean sus camaradas.

Se hace de nuevo el silencio. Culan escucha aguzando el oído. Sabe lo que quería saber.

—Estaríamos salvados si acabáramos con las ataduras —dice con vehemencia—; estamos solos en la nave.

Los otros no responden, pero los resoplidos crecientes hacen suponer que se afanan conforme a lo propuesto.

—No funciona —constata Zacca con un suspiro resignado.

—Tenemos que ayudarnos con los dientes —replica el alto entre dos resuellos.

—Toma, ¡prueba! —dice Culan, arrastrándose hacia el que acaba de hablar.

Tras un penoso ajuste, Sparc pone en acción su dentadura. Pero el nudo que cierra las ligaduras del camarada es tan resistente que parece imposible conseguirlo. Sparc se desespera. Es incómodo trabajar con los dientes sin ver el objeto que se resiste. Muerde y tira sin plan ni cálculo. De pronto nota que algo cede. Había atrapado un cabo de la cuerda. ¿Va la lazada hacia dentro o hacia fuera? Tira simplemente cuanto pueden conseguir dos quijadas. Pero al final tiene que rendirse: no logra ir más allá.

—Una vez más —anima Culan—, ¡tirad!

El esfuerzo conjunto termina con una sacudida y un chasquido. Culan tiene las manos libres, y el otro, la nariz sangrando. Pero eso es un accidente nimio en comparación con la perspectiva de la libertad. Dos manos libres bastan para desatar el resto de las ligaduras. El ataque se dirige ahora contra la puerta. El ardor de su éxito les hace olvidar la precaución. Un empujón combinado basta para derribar el último obstáculo. Salen de su guarida a la cegadora luz del sol. La embarcación está vacía, pero la orilla...

No hace falta más que una rápida mirada para ver que la situación es fatal: a la derecha, los sirvientes armados, agitados, blandiendo sus lanzas; a la izquierda, una costa rocosa que impide la salida; delante, el río, que dibuja un meandro que oculta a la mirada lo que hay detrás. El tiempo para reflexionar es breve, y Culan apenas llega a decir «quietos» cuando

sus camaradas ya se han lanzado al río, eligiendo lo más fácil. ¿Qué debe hacer él? El plan que ha formado en su mente es atractivo y pondera su decisión. Pero no se atreve. Entre los tres habría sido posible escapar con la nave, manteniendo a raya a los criados hasta que las aguas pusieran una barrera entre los nuevos dueños y los antiguos. ¿Pero así...? Se deja llevar bastante cerca de las lanzas antes de decidirse por una aventura que se opone a su instinto.

Culan sabe nadar, pero se ha lanzado desde la borda demasiado tarde como para seguir a sus camaradas. Una vez en el agua, pierde de vista las cabezas de quienes nadan delante de él, de modo que queda aislado y abandonado a sus propias fuerzas. Desde la orilla llegan los gritos de alarma de los sirvientes, y los cambios de tono de aquel clamor hacen sospechar que hacen por atrapar a los que nadan. ¿Cómo acabaría aquello? Culan había observado que los criados no estaban al completo, y de la intensidad de sus gritos se desprendía que querían recabar la atención de alguien que se encontraba más abajo junto al río. El meandro invisible podía esconder peligrosas sorpresas. El instinto lleva a Culan a nadar en dirección contraria a todo lo que delataba la presencia de sus adversarios. El río es ancho en este punto, y debe nadar mucho tiempo antes de ver, frente a él, el risco rojizo de la orilla izquierda. Se mantiene lo más pegado posible a la costa rocosa, esperando que de pronto aparezca alguna rama benéfica o una hendidura en la roca que le permitan salir. Para la otra orilla se ha vuelto invisible, pero eso es poco consuelo en vista de la muralla infranqueable que se alza hasta donde alcanza la mirada. Allá podía llegar a la orilla y descansar, si no había otro remedio; acá se trataba de aguantar o ahogarse. Culan avanza, pero siente la pesada mano de la fatiga posarse sobre sus miembros. La mala corriente había arrebatado a su cuerpo una buena

parte de su resistencia. ¿Sería capaz todavía de atravesar el río? No se atreve a responder. Las aguas bullen delante de él en un remolino agitado que reclama su atención entera. Antes de esquivarlo, lo atrapa la corriente y lo arrastra contra un obstáculo invisible. El chapoteo de las aguas que retornan le inunda la cabeza, pero sus manos han tocado algo sólido. Se agarra, se impulsa hacia adelante, lucha con la fuerza de quien se ahoga y siente bajo su cuerpo el firme apoyo de la roca. Se encuentra sobre un banco de piedra que le permite descansar manteniendo la cabeza fuera del agua. Pasa un momento antes de que recupere por completo el dominio de sus sentidos. Solo entonces puede estudiar la situación. Ha nadado un largo trecho, más de lo que creía. Ya no ve la nave del oriental; ha quedado atrás, pasada la esquina del meandro. Pero frente a su posición hay algo más que mirar: un conjunto de cabañas que se extiende a lo largo de la orilla y barcas y lanchas en el sitio o moviéndose sobre la gris superficie del río. ¿Dónde están sus camaradas? Por más que se fije en las aguas que corren, no ve nada que se asemeje a una cabeza o unos brazos de nadador. Si han alcanzado la otra orilla, habrán llegado a una zona poblada, y si la alarma de los criados se oyó a tiempo, los habrán pescado para el oriental. Su propia situación es tan poco risueña que no tiene ocasión de sentirlo por ellos. No tiene ánimo para nadar más lejos, volver atrás es imposible a causa de la corriente y, de seguir allí, sería víctima tarde o temprano del río. La vida tan aborrecida de esclavo adquiere en esa perspectiva la apariencia de un don. ¿Qué ocurriría si gritara y llamara la atención de los de la otra orilla sobre el tercero de los fugitivos? ¿Le quitarían la vida? ¡Pues eso sería todo! Culán empieza a chillar, a agitar la mano que tiene libre, a suplicar que vengan por él y lo salven para su amo. Pero la distancia es demasiado grande, el ruido del río demasiado

alto, su posición demasiado discreta como para que alguien vea sus gestos. Las barcas que habían avanzado hacia la parte alta del río ya no se acercan; al contrario, se alejan más y más y desaparecen en la verde cortina de la orilla. Si la alarma de los criados y del oriental las había puesto en movimiento, podía llegar a la conclusión de que lo habían dado por perdido. Desanimado, deja caer los brazos y lucha contra la tentación de dejarlos caer para siempre. Las olas que juegan en torno a su cuerpo le habrían preparado un blando lecho, y todo sufrimiento habría terminado.

En ese instante llega a sus oídos un sonido humano. ¿Es su madre quien lo llama, es Durana o Turac? La angustia de la muerte había evocado en su espíritu a aquellas personas, las únicas que habrían llorado su destino. Levanta la cabeza y le parece que una sombra se cierne sobre su nuca. Ahora oye claramente voces humanas a su espalda. Con toda la precaución que exige su situación, vuelve la cabeza. Un grito de sorpresa se escapa de sus labios: ¡una barca!

Los remeros lo han visto y dirigen su embarcación hacia él. Le indican que, debido al remolino, no pueden acercarse más. Culán responde con un gesto de que ha entendido y se desliza en el agua. Cuando emerge a la superficie, apenas ha de dar unas brazadas para alcanzar la barca. Una vez lo izan sobre la borda, le preguntan dónde va. Indica en dirección del río, y el patrón de la barca da la orden a sus remeros de continuar. La sensación de estar salvado disuelve la tensión y sume al joven en un sopor de desfallecimiento. No ve ni oye nada, ni pregunta después a quién debe agradecer su rescate. Vive y respira, y solo cuando recobra de golpe la conciencia, se da cuenta de que está en otras manos que no son las del oriental.

¿Dónde se encuentra? El mundo parece haberse transformado. Naves y barcas por todas

partes, y allí donde él esperaba ver el bosque, un montón de casas con calles y tráfico. Un pueblo de ese tipo, con edificios de piedra labrada y enlucida, no lo había visto nunca. ¡Seguramente era la ciudad de la que había hablado el marinero!

Culan se frota los ojos y mira asombrado, pero sus acompañantes no le dan tiempo a disfrutar de la sensación. Se ha hecho de noche, y ellos se apresuran a ir a sus cosas. Culan los sigue. Al poner pie en tierra firme, no puede evitar mirar hacia atrás. Se sorprende al ver dos ríos: junto a aquel del que han salido, hay otro que dibuja una ancha banda luminosa al fondo del horizonte.

—¿Cuál de ellos lleva al mar de Tauris? —se pregunta en voz alta, sin querer interpelar a nadie.

—El otro —responde el mayor de los hombres, señalando con la mano hacia la lejanía.

—¿Y este de aquí? —prosigue Culan.

—Hacia las montañas.

Allí se oculta justamente el sol en un ocaso macilento. Culan ha entendido que se halla junto a un afluente y que ha cambiado de dirección. Si siguiera ese río, ¿se acercaría a su patria, quizás al mar de los etruscos? Pero el río lleva de verdad hacia la sierra.... Debe avanzar para no despertar sospechas en sus salvadores. Ve pasar por las calles pavimentadas a la gente, que se detiene y sonríe al ver al curioso recién llegado. Por el momento debe centrar sus reflexiones en lo más cercano: ¿quiénes son los hombres que le han salvado la vida y adónde conduce el camino que le muestran? Son solo tres, y de ellos, el que habló con él parece ser el jefe. Su comportamiento es distinto al de los criados del oriental, aunque igualmente delata su condición dependiente de subalternos. Culan está demasiado agotado como para hacer algo por propia iniciativa y sigue sin resistencia

la voluntad ajena. Y se alegra cuando los hombres se detienen ante un portal y le indican que entre. Pasa por un pórtico sostenido por columnas, se pierde en oscuros corredores y acaba en una vasta sala con chimenea. El hombre que se había distinguido como jefe del grupo entra con un ligero retardo. Entretanto, los otros dos ya se han acomodado en torno a una mesa de piedra e indicado al joven vacilante que puede hacer lo mismo.

Una sirvienta de cierta edad coloca el almuerzo sobre la mesa y Culan imita a los demás y come. Todo es nuevo para él: el caldero de bronce y las cucharas, el pan dulzón y la papilla caliente que nada en el aceite. Pero tiene hambre y no se deja intimidar ni por las miradas de sorpresa de quienes lo rodean, ni por las quemaduras en la lengua y el paladar. Acabado el plato principal, la criada sirve una cesta de frutas. Los dos hombres que habían llegado con Culan se dan prisa y se retiran. El mayor se queda, y Culan se aparta de la cesta cuando se vacía. Algo tan delicado como los higos verdes no había imaginado jamás que existiera. Sumido en su deleite, no se da cuenta de la entrada de una nueva persona. Solo cuando el tercero de los hombres se levanta, indicando su partida, advierte la presencia del recién llegado. Una rápida mirada basta para que Culan sepa que es el patrón. Se pone de pie de un salto e intenta adoptar una postura respetuosa hacia el donante de tan preciosa comida. El hombre debe reprimir una sonrisa y le indica que se siente. Él mismo toma asiento al otro lado de la mesa. Culan no puede dejar de mirar a ese apuesto joven, y cuanto más lo mira, más nota cómo el temor desaparece, dejando paso a una confianza espontánea.

—Mis criados te pescaron en el Danubio, de regreso de un viaje de trabajo —comienza el señor—. Fue casualidad que se mantuvieran del lado de la roca, pues tenían prisa; de lo

contrario, habrían preferido la otra orilla, que es más apacible y cómoda, y entonces, muchacho, habrías perecido.

Culan hace un gesto afirmativo con la cabeza. La sirvienta coloca un candelabro de bronce sobre la mesa y enciende el pabilo en el fuego de la chimenea.

—¿Eres un fugitivo? —dice el joven en tono más serio; su mirada se fija en las muñecas de Culan.

—Sí —responde este, poniendo una mano sobre la otra.

—¿Has tenido un mal amo? —prosigue su examen.

Culan asiente.

—¿Cómo se llama?

—No lo sé —replica Culan con cautela.

—¿Pero puedes describir su aspecto, su nave y su gente? Conozco a muchos mercaderes del Danubio, en especial a los del bronce. ¿Era uno de esos?

Culan asiente con la cabeza.

—¿No será un oriental con una bella mujer, un griego, mejor dicho, con una gran nave y un tropel de criados?

Culan baja la mirada; ¡ojalá terminara ya el interrogatorio!

—¿Un hombre en la flor de la vida, bien parecido, si se quiere; siempre acompañado de su perro, siempre con la sonrisa en los labios...?

Culan ha puesto las manos sobre el rostro, como si necesitara reflexionar. Por fortuna, la luz es escasa; si no, el otro habría notado que tiembla.

—Por supuesto, hay también muchos otros —prosigue el joven señor tras una pausa—. ¿No será tal vez uno gordo, con una cicatriz en la mejilla y el cabello descolorido? Sería socio del otro; pero espera, ¡si ese pasó ayer por la mañana muy cerca de aquí! Seguro que has escapado de él.

Esta vez Culan niega con la cabeza con vehemencia.

—Basta —dice el señor, sin apartar la vista de su interlocutor—. La ley ordena que el esclavo fugitivo sea devuelto a su amo; pero si no se sabe a quién... entonces, la propiedad corresponde por así decir a quien lo encuentra. ¿Entiendes lo que eso significa?

Culan asiente con prontitud. Sus ojos brillan y se fijan con admiración en el rostro de su nuevo amo, que es apenas unos veranos mayor que él. Cree ver en aquellos rasgos bien formados un parecido particular, aunque no logra asociarlo con nadie.

—Mi padre, que vive en la región de las minas, más arriba junto al río, sabrá aprovechar esa fuerza —dice el señor, contemplando los brazos musculosos del trabajador encontrado—. Mañana por la mañana parte una galera con estaño río arriba; te enviaré con ella. De todo lo demás te instruirán en el sitio.

Se levanta del banco como señal de que la audiencia ha terminado. Pero Culan tiene una pregunta en la punta de la lengua. Demasiado tarde para retenerla....

—¿Qué es eso del estaño? —sale de sus labios.

El señor se sorprende de tanta ingenuidad. Pero ve en los ojos del recién llegado un interés demasiado vivo como para dudar de su inteligencia.

—El estaño es una materia como el cobre, y la mezcla de uno con el otro produce el bronce.

—Yo creía que el bronce se extraía de la tierra —dice Culan.

—¿Dónde está tu patria para que hagas esa pregunta? —observa el amo, sonriendo.

—Mi tierra? —Culan se azora. ¿Qué haría aquel extranjero con el nombre de Crestaulta? ¿Con el Rin y la región de los lagos?

—Por los Alpes —dice finalmente, saliendo del apuro.

—Ya lo sospechaba por tu idioma —observa el otro comprensivo—. ¿Entonces nunca has visto una mina ni un horno, quizás aún no has tenido nunca un objeto de bronce en la mano?

—Entre nosotros todavía no se tienen noticias del bronce —confirma el rético—; pero hace poco tuve en la mano una hermosa fibula con una cabeza cincelada...

—¡Lástima que no puedas enseñarla! —exclama el señor—. Nosotros fabricamos las fibulas más bellas del mundo. Si eres diligente y hábil, podrás aprender algo en los talleres de mi padre.

Culan está contento. La perspectiva de entrar en contacto con el bronce y con los misterios de su fabricación le hace olvidar que es un esclavo.

A la mañana siguiente aprende lo que es el estaño y qué significa la palabra «galera». Puede ayudar a cargar las barras de metal en la nave y, una vez hecho esto y la ciudad y el joven señor fuera de la vista, también se le ofrece la oportunidad de remar al compás del martillo. El viaje dura tres días y, antes de que vea la tierra de promisión, ya ha hecho la experiencia de que la belleza del mundo no puede depender solo del bronce.

De paso, ha comprendido algunos hechos y relaciones útiles para aclarar un poco lo nuevo y poco claro. La ciudad que han dejado atrás se llama Sirmin; el río que lleva la galera hacia la sierra es el Sava. El joven señor es hijo de Bor, uno de los más poderosos entre los magnates del bronce, pero ni siquiera él es otra cosa sino un sirviente de alguien aún más poderoso, de Lasos, rey de los ilirios, señor y dueño de todos los habitantes y riquezas del país. La galera no pertenece únicamente a Bor, sino a la sociedad de explotadores y fabricantes que domina todo el proceso industrial de la comarca. Hay varios sitios con minas a lo largo del Sava; el de su destino se llama Ulmar y es el más importante

de todos. El estaño debe extraerse de una región más baja y recorrer un largo camino antes de llegar a los sitios del bronce. Por qué el estaño debe ir al encuentro del cobre y no al contrario, lo que a ojos de Culan sería más práctico en vista de la dirección del río, no lo llega a entender, pues debe conformarse con lo que alcanza a oír en el conjunto de conversaciones ajenas. Con todo, los pensamientos siguen hilándose en su cabeza y, a partir de fragmentos de charlas interrumpidas, su espíritu compone la apariencia redondeada del nuevo mundo. Sin embargo, la llegada a Ulmar todavía le depara a Culan, el muchacho de Crestaulta, suficientes sorpresas y decepciones.

Ya el lugar en sí le causa, comparado con lo que imaginaba, una desilusión. Si esperaba ver una ciudad como Sirmin, con calles pavimentadas y soportales columnados delante de las casas, se habría engañado, y si se había imaginado encontrar una cueva de montaña parecida a Crestaulta o a Crapfess, también. Ulmar es una ciudad sin rostro, un conjunto de chozas de arcilla junto a barracones de madera y edificios de piedra. Todo es negro y desagradable, y el aire está impregnado de humo y hollín. El sitio se encuentra en la llanura, pero al fondo, por un lado, se alzan cumbres cubiertas de bosques. De allí procede la leña para producir abundante humo y, probablemente, también la piedra que contiene el cobre. Con estas reflexiones y un presentimiento nada bueno, desembarca Culan de la galera.

Con mucho ruido y bullicio se completa la descarga de la mercancía. Manos que alargan y manos que reciben se encuentran y se separan, hasta que un suspiro de alivio, de un lado y del otro, confirma el trabajo hecho. La persona se eclipsa frente a la materia. A Culan lo empujan a derecha e izquierda, lo apostrofan para que se aparte en todos los tonos posibles, de forma que podría haber escapado cien veces. No habría

sabido adónde, y por eso sigue ahí cuando el capitán de la galera se acuerda de su existencia. Culan observa cómo una sonrisa asoma al rostro curtido del marinero, que encuentra sin grandes pesquisas lo que había olvidado. Le indica que se acerque y conduce al joven a su cargo hacia un grupo de hombres que trajinan en torno a un almacén abierto. Mientras Culan es blanco de las miradas inquisitivas de aquellos sin importancia, el capitán se dirige al jefe del grupo. Al poco rato, y sin más ceremonias, Culan ha cambiado de amo. Los hombres prosiguen su trajín y Culan espera. Siente que cuenta poco a ojos de aquellos extraños y ese sentimiento le duele casi más que las ligaduras del oriental. Podría haber esperado aún más, si un suceso imprevisto no hubiera sacado a los hombres de su tediosa ocupación.

Detrás de la barraca empieza un camino. Culan ha tenido ocasión de contemplar desde donde está el ir y venir de gente y vehículos, y había deducido que se trataba de una importante arteria de tráfico entre la ciudad y las minas. De pronto se oye allí un estruendo alarmante. Chillidos, voces y el estrépito retumbante de ruedas hacen pensar en un accidente con una carreta. El edificio que tiene delante Culan le oculta la vista. Sin embargo, al ver que los hombres que estaban ocupados interrumpen su trabajo para correr en dirección de las señales de desgracia, se atreve a hacer lo mismo. Llega justo a tiempo para ver cómo un montón de gente se aparta delante de una pareja de bueyes desbocados.

El peligro pasa cuando la carreta vuelca ruedas arriba, frenando así con fuerza el avance de los animales asustados. Los hombres del almacén y otros que han acudido logran atrapar en un momento a las malhadadas bestias, pero el daño está hecho: ¡el carretero yace inconsciente en el polvo! Otros solo se han librado con un buen susto y casi arrollan a la gente que acudía

al rescate en su huida desesperada. Una joven vestida con una toga amarilla sigue a su madre y se precipita, sin dejar de gritar, con su cara acompañante hacia la protección del almacén. Culan tiene que apartarse para evitar una colisión. Ayudaría allí donde es más necesario, pero como forastero no se atreve a acercarse al lugar del accidente, y menos aún viendo que otros ya rodean al infortunado. Sin embargo, no se siente en su sitio. Yendo de aquí para allá, como si estuviera dividido por dentro, sus ojos se fijan en un objeto brillante que yace en el polvo. Se agacha y coge del suelo una fibula de bronce. ¡Quién lo habrá perdido es fácil de adivinar! Apenas ha dado un par de pasos en esa dirección cuando se detiene sorprendido. Una fibula como aquella... ¿la misma exactamente? Su corazón da un vuelco. ¿Quieren los dioses compensarle por la injusticia del oriental? Examina los alrededores con una mirada fugaz. Nadie parece haber observado su hallazgo. Está a punto de cometer una peligrosa estupidez cuando la joven de amarillo aparece delante de la entrada del almacén. El gesto de su mano y su mirada inquisitiva dicen lo suficiente para quien tiene en el puño el objeto encontrado. Culan nota que la sangre le sube a la cara. Vacila indeciso un instante, pero entonces hace lo que no puede dejar de hacer. La mano con la fibula se alza, sus pasos se dirigen hacia la persona que la busca.

—¡Oh, mi fibula! —exclama la joven, mirando a Culan.

—La acabo de coger del suelo —dice él con el aire satisfecho de un descubridor honrado.

La muchacha de amarillo le lanza una mirada agradecida, le sonríe y se vuelve deprisa por donde había venido. Culan sigue con la mirada la amable aparición, como si quisiera retener su imagen. ¿Quién sería esa muchacha?

En ese momento regresa el hombre que habíamos tomado por el jefe del grupo del

almacén y encarga las tareas pendientes en el lugar del accidente a las personas de menos importancia. Pasa junto a Culan sin prestarle atención y entra en el almacén. Al poco aparece con las dos mujeres delante de la entrada. Su actitud y sus palabras transpiran respeto y cortesía. Cuando se alejan cogidas del brazo, hace el hombre una profunda reverencia.

—Esa dama joven es la hija de Bor — concluye Culan, y en su mente compara el rostro de la muchacha con el del joven de Sirmin, buscando rasgos comunes de hermanos. El resultado no le satisface del todo. Y, sin embargo, cuanto más lo piensa, más conocidos le parecen, más comunes con otro rostro... ¡Oh! ¡Qué tonto ha sido! ¿No era acaso la fibula la misma?

Culan ha echado a correr. El hombre frente al almacén se percata de su movimiento. Agita los brazos y, como eso no da resultado, empieza a gritar, precipitándose de un lado a otro como un pastor en dificultades. Pero Culan lo esquiva y pasa de largo en dirección a las mujeres que se están alejando. El otro corre tras él, temiendo quizás algo más que la simple pérdida de un esclavo.

—¡Fatem! —llama Culan, como si quisiera invocar una ayuda invisible.

Esa palabra surte un curioso efecto. Las dos mujeres vuelven la cabeza y se detienen; el perseguidor deja de gritar y refrena sus pasos. Jadeante, con el rostro enrojecido, Culan se planta ante aquellas personas desconocidas.

—¿Conocéis a Fatem? —pregunta con voz vibrante.

—¿Qué se permite el esclavo? —replica la dama, frunciendo el ceño.

—Este es el que encontró mi fibula — comenta la joven.

—Y entonces? —dice la otra.

—Fatem tenía la misma fibula —responde Culan, sin saber cómo explicarse.

—¡Has visto la fibula de Fatem! —exclama entonces la dama, con creciente interés.

Culan podría saltar de alegría al oír la respuesta a su duda. En su cabeza, los pensamientos se arremolinan como en un hormiguero. Con esfuerzo consigue retomar el hilo interrumpido.

—Sí —dice—, pero ese perro de oriental me lo quitó.

—¿Cómo llamas así al señor de Fatem? —le reprocha la dama.

—No lo sé —balbucea Culan, asustado—, pero tengo una horrible sospecha...

—Pero ¿quién eres tú, en fin? —pregunta la dama en tono irritado.

En ese momento interviene el hombre del almacén

—Si os molesta el esclavo, solo tenéis que decirlo —declara con diligencia servil.

La señora levanta el borde de su manto con gesto orgulloso.

—¿Qué tiene ese que decirme a mí?

El sirviente asiente con la cabeza y echa la zarpa al hombro de Culan. Este siente que está perdido, a menos que logre hacerse entender. Instintivamente, cae de rodillas, y de sus labios brotan, como un grito del corazón, las palabras decisivas:

—¡Fatem ha muerto!

Las dos mujeres sueltan un chillido de espanto. Quieren hablar, pero los sollozos ahogan su voz. Una mano vigorosa agarra de la nuca a Culan y lo levanta del suelo.

—¿Qué has dicho? —tiembla la voz del sirviente.

—Fatem ha muerto — repite Culan con tanta certeza en la voz que el sollozo de las dos mujeres se muda en un llanto desgarrador.

Poco tiempo después se encuentran los cuatro en la estancia de un palacio frente a Bor. El criado ha explicado rápidamente lo que sabe y lo dejan irse. Ahora le toca a Culan.

Habla de su encuentro con el oriental en Zulsa, de la marcha de la caravana en el camino hacia medianoche, de un lugar junto al Danubio donde embarcaron, cada amo en su propia nave; allí había visto por primera vez a Fatem. Cuenta cómo viajaron durante el intervalo de dos lunas por el río, sin saber el uno del otro más que existían, hasta que el incidente con el león hizo que sus caminos se cruzaran. Él, al arrojar la lanza, le había salvado la vida a Fatem, y ella, en agradecimiento, le había regalado una fibula exactamente igual a la que él había encontrado hacía un momento.

Hasta entonces habían brotado de su lengua las palabras sin esfuerzo, pero lo siguiente le hace tragar más a menudo la saliva. Al ver el efecto que causan en sus oyentes, desearía no haber hablado nunca. Mientras las mujeres dejan escapar las lágrimas contenidas, en el rostro del señor se muestran las señales de una peligrosa tormenta.

—¡Calla, mentiroso! —grita colérico, interrumpiendo a Culan—. ¡No más, o que los sesos del esclavo profanen las paredes de esta estancia!

A Culan se le oscurece la vista. Demasiado tarde se da cuenta de que habrían hecho falta unas espaldas más anchas que las de un esclavo para llevar a la casa de un magnate del bronce el peso de una noticia tal. Todo calla en la sala; incluso ha cesado el llanto de las mujeres, y solo los pasos acompañados de Bor resuenan en el silencio. De repente se detiene con una lanza delante de Culan.

—¡Ven! —ordena.

Culan lo sigue como quien ha sido condenado a muerte. Llegados al exterior, el señor se detiene, señalando con la mano un árbol al fondo del jardín. Tendiendo la lanza a Culan, dice en tono reprimido de cólera y dolor:

—El esclavo que alcanzó al león, ¿no fallará el tronco de ese árbol?

Aquel está tan estupefacto y asustado que necesita un momento para entender la orden. Pero entonces también entiende la amenaza que se cierne sobre él. La sensación de que se trata de una cuestión de vida o muerte despierta sus reflejos dormidos. Sopesa la lanza y calcula la distancia. ¡Bastante lejos! Da un par de pasos hacia el blanco señalado, sin que el otro proteste. ¡Ahora! La lanza ya ha salido de su mano y silba por el aire. ¡Tec! Bor avanza unos pasos.

—Otra vez —dice con otro tono.

Culan va a buscar el arma y repite la prueba. El resultado es el mismo.

—Es suficiente —dice el magnate con los ojos húmedos—. ¡Ven!

Al declinar el día se ve la lancha privada de Bor siguiendo la corriente del Sava. Tres remeros se encargan de lo necesario, mientras un hombre y un joven están sentados el uno junto al otro en profunda meditación. Apenas es reconocible Culan en su nuevo atuendo y, si no se supiera lo contrario, se les podría tomar por padre e hijo. Bor ahora da crédito y se ha vuelto razonable, y su aflicción por Fatem hace que respete al portador de sus últimas noticias. Culan debe relatar y volver a relatar, y cada palabra que se refiere a la difunta fluye como bálsamo sobre el corazón lastimado de un padre. Solo en lo relativo al oriental, el yerno que él mismo había elegido para su hija, se niega a aceptar la opinión de Culan.

—Fatem ha muerto de miedo —dice con convicción—. No puedo creer otra cosa.

Pero al acercarse la embarcación a la ciudad de Sirmin, se vuelve más reservado en su parecer. Si su idea era justa, encontraría al oriental en casa de su hijo. Según las indicaciones de Culan, aquel debía de haber llegado a la ciudad en el intervalo de esos días.

Es de noche cuando desembarcan. La casa del joven Bor se presenta a los recién llegados en profundo silencio.

—Aquí no saben nada —murmura Bor, empujando la puerta. El joven queda realmente sorprendido por la inesperada visita. Cuando oye el motivo, se echa sollozando en los brazos de su padre:

—No he soñado nada bueno.

Buscando el rostro del esclavo, prosigue:

—La noche antes de que él llegara vi a Fatem andando por la borda de una barca; Thalos estaba sentado en la otra borda, haciendo de contrapeso. De repente se cierne un águila sobre sus cabezas; el hombre pega un brinco, la barca vuelca y Fatem ha desaparecido.

Las lágrimas lo dominan de nuevo. Pero luego se vuelve hacia Culan:

—¿Por qué no reconociste que eras de Thalos cuando hablé de un griego con una mujer hermosa?

—¿Cómo podía saber yo que eras el hermano? —replica Culan—, y entonces temí que entregaras al esclavo en manos de su amo.

—Tomas a Thalos por un asesino?

—Fui el último en mirar a la cara a Fatem antes de que Thalos anunciara su muerte; su mirada irradiaba alegría de vivir y no agonía de muerte.

—¿Por qué habría Thalos de matar a su esposa?

—Oí un ruido en la escalera que me pareció un gemido.

—No lo creo...

En ese momento interviene Bor en la conversación:

—Cuando encontremos el cadáver de Fatem, os diré por qué.

Pasan la noche preparando el viaje. Al amanecer, una pequeña galera abandona el puerto de Sirmin en dirección al Danubio. Culan se encuentra en compañía de Bor y su

hijo, y goza de los privilegios de un huésped. Es el único que conoce el lugar de su destino. Cree que lo hallará sin dificultad, pero tiene que cambiar de opinión transcurrido poco tiempo. Nunca había visto la región que se extiende a lo largo del Danubio. Ha de preguntar a los sirvientes que lo habían salvado si todavía faltaba para llegar al risco rojo. Hacia el mediodía llegan a un pueblo de pescadores. Bor y su hijo desembarcan en un bote. Mientras tanto, Culan tiene tiempo para observar los alrededores. Finalmente, allí está el risco rojo que brilla desde la otra orilla. Busca el banco que le salvó la vida, pero la distancia es demasiado grande como para distinguir detalles. De repente piensa en sus compañeros. Quizá se hundieron y ahogaron justo en aquel lugar donde él se encuentra ahora sano y salvo. Un sentimiento devoto embarga al joven y, sin cuidarse de quienes lo rodean, se arrodilla y da gracias al buen espíritu de la luz por el milagroso salvamento. Desea presentar una ofrenda a ese ser bondadoso cuando posea algo de valor. Pero ¿cuándo se encontrará un esclavo en condiciones de poseer algo? Culan piensa en los bueyes que se ofrendan en Crestaulta y se avergüenza de su pobreza. Sin embargo, en su corazón se forma un propósito que ofrece como un ramo de flores a los dioses que adora: ¡seguir del lado de la luz, claro y sereno como los rayos del sol!

Entre tanto, han regresado los señores. Sus rostros están sombríos y meditabundos. Cuando los remeros están bien ocupados y las palas chapotean al compás, Bor dirige la palabra a Culan:

—Thalos pasó ya hace cinco días; intentó trocar una nave con los pescadores, pero no lo consiguió.

Se produce una pausa. La conclusión es tan palpable que no hacen falta palabras. Al cabo de un momento, Culan se atreve a preguntar:

—¿Han dicho algo de los esclavos fugados?

—De dos que se lanzaron al agua y se salvaron, y de un tercero que se ahogó; sí, de eso se ha hablado. Pero no saben nada de Fatem. Thalos llegó a pie a su pueblo, de modo que solo vieron su nave de lejos.

Culan sabe lo suficiente. No había esperado de sus compañeros un esfuerzo más audaz.

Desde entonces tiene que ocuparse él solo de la orientación. La ribera es monótona y muchas veces cree ver un roble gigantesco de tres copas, pero no es el que da sombra a la tumba de Fatem. Caen la tarde y la noche sin que hayan alcanzado el objeto deseado. Al amanecer se mueven los remos y la galera avanza hacia nuevas tierras. Finalmente, la ribera presenta un paisaje que recuerda la imagen impresa en la memoria de Culan. Sin embargo, no es ese, porque el roble no está en el sitio que le corresponde y, en el mar de hojas verdes, no se distingue una copa de las demás. Cuando ya casi lo han dejado atrás, Culan vuelve la mirada y se fija: es otra la perspectiva. El árbol que se encuentra más delante hacia el prado se destaca del bosque que tiene detrás y tiene de pronto tres copas. Mira con más atención y observa una elevación en el suelo: ¡la losa de la tumba de Fatem!

—¡Parad! —resuena su anuncio. Todos los rostros se vuelven hacia el que ha hablado.

—Este es el sitio —dice, señalando con la mano en dirección al roble.

—¿Estás seguro? —pregunta Bor con el rostro demudado.

Culan asiente. Suavemente gira la galera y se acerca al punto indicado. Un bote lleva a los hombres no esenciales a la orilla. Cuando todo está listo y dispuesto, la comitiva avanza hacia el roble, con Culan adelante. ¿Es el lugar buscado? Sí, pero algo no cuadra.

Culan no tiene tiempo de expresar lo que sospecha cuando la respuesta llega del bosque:

—¡El león!

Los hombres han gritado esa palabra como si saliera de una sola garganta, y el estruendo de tantas voces ha asustado al animal. En un instante desaparece en la verde espesura; luego crujen ramas en otro sitio. Los hombres han empuñado sus armas y esperan conteniendo el aliento. Tiembla la tierra con pasos al galope, una docena de lanzas cruza el aire, los gritos de los hombres se mezclan con los bramidos de una criatura moribunda.

—¡El león de Fatem! —dice Culan con la faz pálida. En la algarabía jubilosa se pierden sus palabras. Pero cuando cuentan las heridas del animal tendido, observan que su número no corresponde al de las lanzas.

—El león ya estaba herido —constata uno de los hombres.

Culan siente en ese momento posarse una mano en su hombro. Es Bor. Su rostro trasluce una honda emoción.

—Ven —dice.

Se detienen ante la tumba de Fatem. Están solos; los demás siguen haciendo corro alrededor de la presa imponente.

—Ahora lo sé todo —dice Bor con tono resignado—. Fatem debía morir. Los dioses lo habían dispuesto así. Envieron un león para cumplir su sino. Tú lo desviaste, el otro lo consumó. No necesito abrir la tumba de Fatem para saber que lleva la herida del puñal de Thalos.

Hace una pausa. Culan observa un rictus de amargura en su boca.

—Tu buena voluntad merece una recompensa, aunque no haya podido detener la mano de los dioses. ¿Quieres que te devuelva a tu patria?

Culan lo piensa un instante.

—Quiero quedarme contigo hasta que haya aprendido el oficio del bronce.

—Puedes —responde Bor.

—Hasta que se haya hecho justicia con el oriental.

—A ese no lo veremos más —replica Bor con aire pensativo. Pero las últimas palabras de Culan han fundido por completo el hielo de su

corazón. Abraza al joven con los ojos arrasados de lágrimas:

—Quiero guardarte como si fueras mi propio hijo.

TEXTO ORIGINAL:

TONI HALTER

SILS FASTITS DIL BRONZ

Sur il Danubi che meina sias auas en bufatga pendenza enviers la levada, dal cor dell'Enropa enviers la costa asiatica, quei flum maiestus che cula siemiond tras infinita planira interrutta mo da collinas e tgiembels selvus, sur quei flum semova ina nav el sulegl spuranau della sera. Igl ei buc ina nav ordinaria, aunc meins ina barca, igl ei ina puntera cun casa e regress che fa endament plitost ina palissada ch'in vehichel de transport. Vid autls arvers ei fermada ina tenda, la quala schada lucca d'ina vart, penda agradgiu sco ina bandiera bugnada. La casa d'avdar, la quala occupescha il center della puntera, ha per pintga ch'ell'ei duas alzadas. Quei ei capeivel, sch'ins ponderescha, ch'il plaunterren ei pli u meins adina suttaposts all'inundaziun da sutensi e neu dallas varts. Dal local giubass che marchesch'il tschaler meina ina scala sin tegia sura. In lautget formescha il pierti de quell'alzada schetga ed elevada, che posseda tut las premissas d'in'avdonza comfortabla. Il tett de strom che finesch'adempéz dat alla construcziun igl aspect arrundau d'in canaster d'aviuls. Cura che la tenda ei stendida ed il vent favoreivels, sto ei esser in deletg de viagiar sin las

undas ruasseivlas dil flum per quel che ha buc auter de far che de star sil lautget dell'avdonza navala contemplond il vegnir e vargar dellas plontas sillla riva u il magic tapet dil firmament stelliui. Lu drov'ei denton aunc enzatgi che s'empatscha della realitad, che ha quitau che la nav resti en siu vial, che curregia cun pala e guvernagl la tendenza imponderabla digl element.

Quellas forzas ein presentas, e sch'ellas ein buca dadas en egl tochen ussa, sche mo per motiv ch'ils basegns veva buca clamau elllas en scena. Ussa ein elllas cheu, sortidas dall'umbriva dil davoscasa, ina squadra de posturas realas e sburritschidas. Ils umens han tschaffau lur palas e sepeinan, bugnond elllas ell'aua, de dar in mussament de lur existenza e habilitad. In'egliada sil contuorn lai divinar l'intenziu che schai davos lur preparativas. Cheu fa il flum ina storta, ed ils pals che cuchegian ord l'aua e la riva zappitschada davosvart indicheschan il liug de fermada. Igl ei in englar solitari amiez igl immens uaul de feglia, il qual ha d'engraziar la preferenza ch'el gauda ad ina fontauna sgarguglionta. Suenter in cauld di de stad

sepresenta il liug de refrestg als navadurs dil Danubi sco l'oasa als viandonts dil desiert.

S'avischinond la puntera al liug designau, sededesta la veta sin siu palancau. Ils umens cullas palas manevreschan cun carschenta precisiun, stauschan e freinan e segidan culla peisa de lur corps per far sortir la nav ord il current dil flum. Il sinzur de lur vuschs, tochen ussa in viriveri confus, pren in ritmus disciplinau, dirigius d'ina voluntad superiura. Eis ei igl um al guvernagl che dat en il tun, ni eis ei aunc enzatgi che stat sur lez? Senza ch'ins hagi udui il minim sgrusch sto igl esch della tegia sura esser s'aviarts, pertgei sil lautget stat ina persuna nova de tenuta lassia e distinguida, e sper ella sco la propria umbriva in tgaun. Um ed animal paran mo de contemplar quei che succeda entuorn els, mo sch'ins fa stem pli bein ed observa co ils tgaus dils luvrers sestendan encunter quei punct central della nav, sche ein ins inclinaus de supponer, ch'ei seigi dapli che mo curiositat e marveglia che miri giu da leu. Daveras, schi prest ch'il manever naval ei reüssius, e la nav francada vid ils pals, seretila la figura el funs della cabina aviarta.

Ils umens lavuran vinavon. Els construeschan cun material ch'ei avon maun ina punt dalla nav alla riva che lubescha in s'embarcar cun peis schetgs. Igl ei tschun dels che separtan ella lavour cun ina premura fanatica. Igl um dil guvernagl ha bandunau siu post alla cua della nav ed ei semess en cumpignia dils auters. El mira tier, co la lavour vegn fatga, ed ei para che dal mument ch'igl um dil lautget ei curdaus ord vesta, hagi el la pussonza de far menar il tgaus luvrers. El passa sco emprem sur la punt, mo el fa quei mo per empruar sch'ella tegni, pertgei el tuorna anavos senza haver tschentau il pei sillla riva. Ses umens fan denton spalier dellas varts, sco sch'els vessen d'impedir ch'enzatgi falleschi il pass, passond dalla nav sil piogn. Els san spetgar in mument

en quella posiziun, tochen ch'ei plai alla persuna distinguida de comparer.

Finalmein! Nus essan buca surstai d'enconuscher egl um cun il tgaun il marcadont oriental, il medem che nus vein viu avon la tenda d'Agrun, il medem che ha dau d'entellir a Culan, tgei ch'ei vul dir esser cumpraus d'in negoziant de bronz. Nus essan buca surstai, e tonaton stuein nus mirar cun smarvegl sin quei jester, vesend el a sortir dalla casa navala en bratsch cun ina persuna feminina de postura graziosa, culla fatscha zuppada davos in vel, in'appariziun angelica e delicata, ch'ins vess buca supponiu en in contuorn aschi burgaliu ed il meins de tut en bratsch d'in semegliont grobian. Igl um che veva tschentau cun saung freid il péz de sia lontscha sil nuv della gula dil giuven muntagnard ei spironta amicabladad e curtesia el contact culla femna che passa sepusond sin siu bratsch sur la ruha palaunca della nav. Ils umens sbassan lur testas avon la signuria e restan nunballuconts tochen che la grappa de treis (il tgaun formescha la conclusiun dil til de reverenza) ha contonschiu la riva. Lu serenda mintgin sin siu post, mintgin all'occupaziun che para ded esser fixada entras igl usit dil survetsch. Suandard lur capo scomian ils plirs ded els la pala de remar culla lontscha e serendan a riva, nua ch'els sepiardan cuninaga ella periferia digl englar. Lur pareta guerrila lai concluder sin intenziuns de catscha u silmeins de defensiva enviers igl esser malquess della selva. In dils pli passai resta anavos sillla nav sco guardia, ferton ch' il restont seproveda cun requisits e rauba de cuschina e suonda las passivas dils auters.

Igl ei las uras della tschavera, il mument che tschenta era ils speculants dil bronz avon la necessitat elementara della veta. En buca ditg sesaulza ina bandiera de fem sidavon alla tenda verda digl uaul, fagend de saver, ch'igl idil dil fiug campester hagi buca piars si'attracziun, era buc tier quella sort glieud.

Igl um ch'ei restaus anavos silla nav para medemamein d'enconuscher siu program. El va entuorn la hetta, dustond quei e tschei, e seproveda finalmein era cun ina lontscha. In guardian sto haver in'arma, quei secomescha, e nies um culla bera sblihida pren serius siu uffeci. El urenta sia lontscha, sco sch'ei fuss l'emprema ga ch'el brancava si'asta, e siu maun va carsinond sur il péz de bronz che munta els mauns dil fumegl ina rihezia disproporzionada.

Tgei sort de pertratgs pon ir en quei mument tras siu tgau?

Ha el buca stuiu vender sia libertad per astgar tener en maun in semegliont scazi? Tgei vess la veta saviu porscher ad el, sch'el vess saviu brancar quell'arma en ses giuvens onns senza la remessa de sia persuna? El fuss oz zanua auter, vess astgau carezar e retscheiver carezia, vess tett e famiglia, vesess siu tschep a flurir, cura ch'el fineva ses dis!

La visiun d'ina ventira munchentada ei in marteri, ina peina de condemnai, cura che la grimassa della sort, ch'ei tochen ad in cert grad quella dell'atgna empudientscha, sdermeina en fatscha ils plaids: memia tard!

Igl um silla nav para de sentir quei affrunt beffegiont, pertgei el smeina fasierliamein sia lontscha tras l'aria, sco sch'el vess de batter cun in inimitg nunveseivel. Lu semovan sias levezas, e l'expressiun de sia bucca ei dira e petra: «Smaledida canaglia!»

El ei sez surstaus de ses plaids, e la sorpresa de sesez ha pil solit in aspect comic. El sto studegiar vinavon, e la sulegliada che semuossa sin sia fatscha ei il reflex d'ina nova enconuschientscha: Igl ei adin'il medem, tut serepeta sut il sulegl!

Brancond si'arma tenor il duer d'in guardian, fa el ils pass che separan el da si'obligaziun, e murmignond ella barba, pronunzia el ils plaids:

«Vus deigies buca haver meglier ch'in auter!»

Igl um stat avon il tschaler della palissada. Per bass ch'el ei e humids, il local ha siu esch, che lai sminar ch'el surveschi ad in cert diever enteifer il menaschi naval. Ei dat empau fastedi agl um de disloccar il slegn mo cun in maun, mo inagada reüssiu, stauscha siu bratsch igl esch cun in sbat encounter la preit.

«Vegn ei prest!» streンbla sia vusch tras il step cambarlet.

In ustgem ed in sinzur de vuschs supprimidas. Lu compara ina figura de carstgaun silla sava che tila suenter ella aunc duas semegliontas.

Las persunas ein ligiadadas vid mauns e peis e cadenadas ina vid l'autra. Il semover ei impeditus taluisa, che mo il sortir dalla perschun ei gia in strapaz. Ei va schi plaun, che la pazienza dil survigilader vegn messa sin ina dir'emprova. Schi prest ch'ei selai, tschaff'el il cantun della suga e gida suenter cun in sdrap. Il resultat ei quel, che sia glieud schai en grugn avon ses peis.

«A vus vi jeu mussar de cuorer», resonescha sia vusch, ch'ei rebatta profund ella selva, ed el tila ord la tschenta ina gheisla cun moni cuort ed in tschuppel penderletgs.

Sias unfrendas fan buca sun e sesprovan, schi mal ch'ei va, de levar en pei. Quei ei la suletta tactica per sesalvar della missla, e tgi less dir, contas emprovas ch'ei ha duvrau, tochen ch'ils novizs han giu capiu quella regla. Ussa stantan els sidretg avon lur meister, e la gheisla smenada varga sur lur tgaus vi sco il tun senza cametg. Culan! Eis el ni eis el buc?

Igl um ha ual sligiau agl emprem della gruppia ils ligioms dils mauns. Quel fa diever de sia libertad per dustar ils cavels ord il frunt. Giebein, igl ei!

Mo co ves'el ora? Tschufs e pallids, cun eglis e levezas che renfatschan la munconza ded aua frestga ed aria. Mo igl ei Culan, il tip

muntagnard cull'urdadira serrada e l'egliada aviarta, il giuven che siemiava della libertad dils camutschs e che veva anflau la caverna dils sclavs! El ei quel, mo la dira experienza para d'haver fatg or dad el in auter. Forsa eis el il medem, ed igl ei mo la condiziun disfavoreivla dil mument che tschorventa noss'egliada? La rispostalein nus schar dar igl avegnir.

Mo tgi ein ils auters? Glieud giuvna, secapescha! La valeta dil sclav schai en sia giuventetgna. Igl ei dus mats della posa de Culan, e sch'ei fallescha buca tut, eis ei dus enconuschents: Zacc a Sparc! Ils dus soscis de Latsa en cumpignia de Culan! Quei era l'ovra de Derwa! Ell'era sevindicada vid il verd ed il sec, per ch'ei resti neginas perdetgas che regordien ella de sia setrumpada. Tgei satisfacziun per sia luschezia violada, sch'ella savess mirar en quei mument il sbittader de si'amur, ligiaus cun ina suga vid ses adversaris ed intrigants, a mond sur la puntera dil marcadont, starschlius e humiliaus, cul pass reteniu dil perschunier!

Ei selai daveras buc ir memia bein cun in rentamogn vid ils peis, che lubescha mo in pass limitau, mo ir va ei! Igl exercezi ha gia ulivau in ton della difficultad. Culan ordavon, tschels suenter, ed alla fin dil til il guardian, en in maun il cantun della suga ed en l'auter la lontscha, aschia semova il conduct entuorn la casa della nav. Denton va il sulegl da rendiu, e dal funs digl englar munta in pindel de fem encunter l'immensitat d'in firmament grischblau.

Il transport de sclavs ei pli difflics che quel d'in'autra marcanzia. Ei drova mesiras preventivas encunter la fuigia, ina dira dressura per supprimer la resistenza, e sper tut quella pitgira ina purziun quita per la sanadad ed il beinstar personal dils supprimi. Ils candidats della fiera munglavan malgrad la schicana pitida representar cun vestas cotschnas e membra vigurusa agl egl calculont dil cumprader.

Quei era il motiv ch'arveva als galiots la porta ina ga il di, e ch'obligava els de far cun lur meister la trottada entuorn ils mugrins de lur perschun. Suenter quei exercezi dev'ei in bogn ed ina sufficienta tschavera, e cun quei saveva igl um dil mistregn, ch'il sclav sappi subsister.

Ton il guardian sco ses subdits fussen stai leds de concluder il sault, sch'il signal ch'els spetgavan neu dalla riva fuss arrivaus, il signal della tschavera preparada. Mo il mument desiderau setardava, e fom e malpazienza sbrinzlavon ord ils egls dils murtirai sco las flommas d'in incendi supprimiu.

Cheu! Da zanunder ei vegniu in sinzur. Mo tgei sinzur?

La gruppa de galiots ei sefermada cun in zaccogn. Avon ch'ella vegni de render quen dil remarcabel, davent'ella perdetga d'ina scena smisereivla. Ord il funs digl englar arrivan ils cussadents della nav burlend e smenond la bratscha, currend per lur veta. Agl ur della selva semuossa e svanescha zatgei camegiont brinmellen, ed ussa stat ei leu cun ina maiestad de snarrir: il liun!

Avon ses peis schai la preda ch'el ha catschau, ins po buca distinguer tgei, mo als aspectaturs sillavva va ei freid dal dies giu.

Il retg della preria aulza il tgau culla bera tremblonta e mira suenter als fugitivs. Lur grir e giblar irritescha sia gnarva. In segl surora a quei che schai giun plaun, ed el sesanfla en cuorsa rapida sils fastitgs dils endridaders. In'anguoscha panica surpres il periclitai e stgirenta lur vesta. Tgi ch'ei ordavon sederscha sil piogn, nunditgond che quel stetti u derschi; auters suondan e sgolan ellas undas. Tut che fui, mirond per sesez, ch'ei meini al salit u alla perdiziun, mo ord via al pass stremblent della mort en persuna. Dabot, dabot, ni ch'igl ei memia tard! Ha, uss eis ei fatg! La riv'ei svizada, ell'aua ni sillavva punt, tut ei naven... Halt! Ell'ha schau dar il maun de siu protectur la davosa

secunda. Lez ei svanius ellas undas, ed ell'ei curdada anavos silla riva, en bucca al grond assassin.

In gibel moribund, in soli! L'anguoscha ha paralisau la vusch, mo la persuna sedrezza ad ault, tochen en schanuglias, e mira encunter agl animal scarpont.

Quel seretegn en sia cuorsa, surstaus de veser ina pred'avon el che fa in moviment cuntrari agl usitau. El seplacca alla moda dils gats e contempla sur la distanza d'in pèr pass la remarcabla creatira. Ferton che sia testa imposanta sesbassa carsinond sur las brauncas ruassontas, semova sia cua el tact, buntganond ils stumbels della conna. La situaziun ei aschi maluardada, la malura schi palpabla e maneivla, che tut stat eri e quescha. Il proxim batterdegl sto il nunevitabel succeder.

Cheu! L'aria dat anavos in tun schulont. Igl animal termagliont ei semidaus en ina bestia furibunda. Mo el tralai il sprun anavon, el saulta en in turmegl desperau entuorn sesez. La lontscha che sesa profund en sia costa ei igl object de siu turment e de sia ravgia smisereivla. Il burlir digl animal blessau sepiard'en in nibel de puorla, de tschespets sgulonts, se piard'e svanescha, ed il liun ei buca pli leu nua ch'el era.

Ussa sesligia la schiradetgna sco sut la frida d'in magic. Tgi che ha in'arma enta maun, smeina quella cun bravura, tgi che ha ils mauns vits, muossa il pugn, e tgi che ha silmeins la bucca ord l'aua, grescha e smanatscha. Ferma bratscha aulzan si da plaun la dama sventirada e portan ella silla nav. Quels ch'ein mo miez salvai e che pendan culs mauns vid igl ur della puntera vegnan tratgs si suren. Denter quels sesanfla il marcadont. Siu emprem quitau ei dedicaus alla signura. Ils fumegls vesan el en schanuglias avon ina fatscha pallida culs egl serrai, vesan co el trembla pil puls d'ina veta humana.

Mo in ei remarcablamein quiets, Culan! El ha ils peis ch'ein bloccai, schiglioc fuss el buca

cheu pli. El mument critic ha el priu la lontscha ord da maun al guardian, senza che quel encorschi, e liberau la situaziun. El vess mo giu de dar in tagl al sughet, mo giu da patertgar vid sesez avon che s'empitschar de siu concarstgaun, ed el fuss in um liber. Duei el s'enriclar de quei ch'el ha fatg? La vusch dil cor di na, quella digl instinct di nuot. E gl'instinct ei la vusch dell'experiienza.

La signura, ch'ils fumegls han mirau senza vel, gudend en ses tratgs pallids bellezia e giuventetgna della femna, ha finalmein aviert ils egl. Ella viva e respira, mo siu spért ei absents, curlaus vi cun il vel dell'anguoscha. Igl oriental sa ual mussar sia fatscha la pli amureivla, sa pér discuorer en tut ils tuns della scala de carezia, l'egliada della femna resta pitgiva sco quella d'in siemiader che stat sut la pressiu d'in derschalet. Ils fumegls ein perplexs, van e vegnan sco tgauns bastunai ed anflan pigl um ch'els teman ni plaid ni confiert. Els san tgei far cull'autoritat, cun in camond ed ina smanatscha, mo culla tribulaziun de lur signur san els far nuot. La compassion ch'els han stuiu supprimer viers sesez ei era stizzada pil diever dil concarstgaun.

Il marcadont ei allerts avunda per sentir la crisa dil mument. Tgi che baghegia sin dressura, sto saver che davos l'obedientscha sezuppa la revolta, e ch'ei drova in squetsch constant, per che l'aua che vegn sfurzada silla vart ch'ei cuntraria a sia natira, tuorni buc anavos. El stat sin peis, encurend la tenuta lassia de freida indifferenza, e camonda partenza. Sil fiat ein ils umens sin lur posts. El ha buca basegns de dumbrar, el vesa ch'igl ei in pli pauc, e sa che quel tuorna buca pli. Il tgaun ei era nave, ed igl ei bien ch'igl ei aschia, schiglioc fuss siu patrun buca cheu. El ha discuvretg e tradiu la preschientscha dil liun, il qual (encurend probabel la fontauna) era sezuppaus el spessom. El ha ensemen cul fumegl malprecaut occupau la bestia quei mument ch'ei staus sufficients

per la fuigia dils auters. Igl oriental sa stimar la sperdita d'in tgaun e d'in um, mo el stuess buc esser negoziant per buca haver empriu de s'accordar al giug lunatic de gudogn e sperdita.

Vesend el che tut semova tenor program, ughégia el puspei de s'occupar de quei che stat il pli datier a siu cor.

«Fatem, audas ti mes plaids?» respiran sias levezas.

El ei in bi um de mesa vegliadetgna, cun fatscha brina e barba cultivada, cun in pèr egls grischs che resplendan calira e pissiun. Quei ch'impedesch'el ded esser simpatici, ei l'expressiun de malezia che schai sin scadin de ses tratgs.

El tuorna a clamar la sventirada, quella ga cun tala fervur, che la malezia vegn supprimida in amen dal reflex d'in sincer sentiment. Il griu ord il cor resta buca senza sinzur. Sur la fatscha alva de Fatem va ina fina cotschnur, sco sch'il saung fuss returnaus en quella regiun suenter liunga absenza. Ella siara ils egls, e cura ch'ella tuorna ad arver els puspei, eis ei in'autra egliada che quella d'anson. Ils egls enquenan ed enconuschan.

«Nua ei il liun?»

«Fugius!»

«Tgi ha fatg fugir il lion?»

Igl oriental targlina in mument. Con lev fuss ei de dir: «Jeu sun quel!» Mo tgisà sch'igl egl della revegnida veva buca francau sin siu funs aunc buca svilupau il maletg de siu ver liberatur?

«In sclav eis ei stau», rispunda el riend.

«Muossa a Fatem quei sclav», rogan las levezas della femna giuvna, ed il giavisch ei aschi intensivs ch'el dat alla persuna la forza de se salzar.

Il marcadont cloma neutier il vegl dils navadurs, quel che nus vein numnau il guardian, e damond'el cun accent reprimont:

«Nua sesanfla il sclav della lontscha?»

«En siu local cun ils auters», replica il fumegl.

«Va per el!»

Il guardian ha in mument d'execuir quei camond. Denton meina il marcadont sia spusa revegnida el liug de lur communabel decasa. Pér ussa vein nus caschun de contemplar quella persuna ch'el decuors dil schaberg ei semussad'a nos egls sco l'appariziun fluenta d'in fantom. Fatem ei giuvna, bunamein memia giuvna per esser zatgei auter al marcadont ch'ina feglia. Schegie sviluppada cun tut la rihizia della natira feminina, vul ei parer, ch'ei tarlischi vid quella rosa s'aviarta aunc tut la rugada della damaun virginala. Fatem ei biala de fatscha e postura, mo il bi fascinont de siu esser schai en ses egls stgirs che resplendan la naivitat d'in infinit smarviglier. Igl ei buca de far curvien, ch'il marcadont adura quella persuna graziusa, schi polara a siu agen esser, e ch'el protegia siu possess cun la schalusia fanatica de quel che posseda senza dretg. Da l'autra vart capin nus era, che la persuna giuvenila che resenta en beada eivradad l'aurora de si'existenza vul resalvar per sesezza il dretg dell'illusiu enviers il dictat egoistic d'ina voluntad jastra.

Culan vegn presentaus al pèr signuril sil lautget de lur avdonza, ligiaus vid mauns e peis, sco quei ch'el era sortius dalla perschun. Siu menader survegn il camond de seretrer. Ils treis dels ein persuls, entuorn ils quals in destin nunperscrutabel veva strenschiu susura in ligiom de fatala dependenza. Els miran in sin l'auter, e mintgin reflectescha per sesez il pro ed il contra de lur s'entupada. Quei ch'ei stau per in ded els in giavisch, ei stau per l'auter in camond e pil tierz ina concessiun. Tgei bien saveva sortir d'ina radunanza en treis, nua ch'ei dava de posseder mo per in?

«Ti eis quel che has tiers la lontscha sil liun?» empiara il marcadont, rumpend il silenzi.

«Jeu sun quel», rispunda Culan.

«Jeu engraziel a ti», continuescha igl oriental, pren ord siu vestgiu in stilet e taglia il sughet che rentava ils mauns a Culan. Dond enta maun igl uaffen al sclav, dat el d'entellir, che quel astgi far il medem culla ligiadira dils peis. Culan ei libers. El savess ir, mo el va buc. Zatgei retegn el sco cun ina pussonza magica.

Ses egls ein s'entupai cun quels della persuna liberada ed han viu de quei eh'els vevan aunc mai viu, l'admiraziun d'ina femna ed igl engraziament d'in aungel

El para de sedestadar d'in siemi, udend el la vusch dil marcadont tschentar agli ina damonda:

«Co sa il signur remunerar siu sclav per in semegliont survetsch?»

Culan ei memia absents per rispunder.

Fatem rispunda en siu stagl. Ella sligia ord la faulda de siu mieder ina fibla de bronz cun tgau ciselau, il pli custeivel ch'ella porta vid sesezza, e tonscha quella a siu liberatur cun ils plaids:

«Pren quei de mia vart.»

Il signur oriental ha assistiu alla scena culla tschera rienta dil beinvulent.

«Ti sas ir», di el a Culan. «Per ad interim surprendas ti il post dil fumegl disgraziau; denton vi jeu studegiar co jeu sai de mia vart remunerar il survetsch prestau.»

Culan ei aunc adina sepiars, cura ch'el sesanfla sil palancau della punt. El ha buca viu il segn, ch'il signur ha dau a siu um de confidanza sper il guvernagl e buca observau co ils fumegls ein sefultschi in mument entuorn lur capo. El ha de studegiar, nua ch'el vul plazzar sia fibla. En sia bunamein perfetga niuadad ei quei in problem. El anfla la sligiaziun, fitgond ella atravers la cuma de ses cavelas.

Denton fa ei brin. La nav fila sur las undas pacificas dil flum, e la ramur dell'aua ed il tschallatem dellas palas intoneschan la canzun de durmir sur la travaglia d'in di agitau.

Culan gauda il delelg de saver semover en libertad, ei baul cheu e baul leu, promts de gidar, nua ch'ei fa basegns, e gnanc studegia de durmir. Cura ch'ei tucca d'ensembl ell'olma, era sch'igl ei in tuchiez de fiasta, fui la sien. Vesend el, ch'el ei buca necessaris ni en in liug ni en l'auter, semett'el a seser sper igl um dil guvernagl e contempla siu cunfar. El ha cuninaga capiu il connex denter ils treis facturs che diregian la nav, las palas, il guvernagl e la tenda, ed admira la ruasseivladad e precisiun cun la quala ils umens lavuran el stgir. El vul entrar en raschieni cun siu vischin, mo obtregn per risposta in sgred. Ina secunda emprova raccolta in marmugn indefiniu. Culla tiarza rabetscha el neunavon il plaid.

«Nua ch'els sesanflien?», ha Culan dumandau.

«Adina aunc sil Danubi», replica igl um.

«Essan nus prest alla mar», empiar'el vinavon.

«La mar ei lontana.»

«Dat ei mo ina mar?»

«Jeu enconuschel mo la mar de Tauris; mo sch'ins mass da cheu anora encunter sera, vegness ins ad in'autra mar che stat pli demaneivel a tia tiara.»

«Co senumna quella mar?»

«Igl ei la mar dils Italics.»

Culan studegia. Ha el buca gia udiu quei num enzanua? Plaunsiu anfl'el il fastigt. Quei era stau cun ils marcadonts de Scaz. Els vevan plidau dil commerci pusseivel culs Italics e derg, ch'ei seigi pli lunsch che Latsa, e che la via mein encunter miezdi.

En siu tgau entscheivan patratgs ed ideas a prender fuorma. Dalla mar dils Italics stuess el anflar la via ella Rezia, e quella mar secatta enviers la sera. Mo lur nav semova encunter la damaun!

«Con ditg va quei viadi?» s'endriescha el tier siu vischin.

«Giez sa il patrun», rispunda il navadur; «denton vegnin nus en paucs dis sper in marcau, nua ch'ei dat ina fermada.»

Il raschieni daventa nunpusseivels pervia dil suffel sullevau che dat fadigia als navadurs e stinschenta il plaid. Culan seretila davosaura e passenta la notg sillla scala che meina all'avdonza de Fatem.

Podà ch'el ha durmiu e siemiau. Vagnend el a sesez, ha el l'impressiun d'haver udiu in gibel stinschentau. El teidla cun battacor, mo el sbatter della tenda, el rumblir ded unda e pala, auda el nuot pli che stess en connex cun siu quet. El secalma e selai ballontschar danovamein en in stadi cupidont. Vonzei aud'el a mond igl esch dell'alzada sura. Zatgi semova sillla laupia sur siu tgau. El resta nunballuccorts e nunobservaus. Mo en sia fantasia, denter sien e cupid, succedan caussas dramaticas. Igl agen resentiu va a pèr ed en crusch cull'impressiun d'ordeifer, ed ord la mischeida confusa neschan novas situaziuns. El vesa la dama en fatsch'al liun, auda siu griu moribund e queta d'udir el puspei en in gibel stinschentau. El aulza la lontscha, laghegia e smeina, mo la fiersa succeda buc. El tegn enta maun ina fibla de bronz!

Il liun ei svanius en ina nebla de puorla, e leu nua ch'el steva, stat cun tschera rienta igl oriental. El enquera la fatscha de Fatem, enquera siu maun e sia bellezia statura, mo tut sespiarda e sesligia sco il dutg el turmegl della cascada, ed anavos restan dus eglis ed in'egliada smarveglionta.

Culan ei leds de sedestadar.

Igl ei sefatg clar. Neu dallas rivas rebatta il schultigem de mellis utschals. Dils tschun navadurs ein mo dus sin posta, ils auters schaian per liung sillla palaunca e runcan. Ell'alzada sura ein ins a strada. Culan auda in ustgem de pass e selegra dil mument che Fatem compara per salidar l'aurora dil di naschent. Mo el sa spetgar cun peda. La veta sillla puntera fa plaun de

seragheglier. Mond cul maun sur frunt e cavels per dustar ils fastitgs della sien, palpa sia detta la fibla de bronz. El pren e contempla cun nova marveglia il custeivel object.

Bronz! La secunda ga ch'el tegn en maun in object de quella materia cul patratg ch'el seiges! El admira e streha il neidi metal e seferma culs eglis vid la platta ciselada che formescha il tgau della fibla. Per pigns ch'el ei (la platta ha la dimensiun e fuorma d'in fegl de badugn) quei spazi ensiara ina rihezia d'ornaments. Igl ei lingias, menadas cun in finezia péz ella surfatscha glischa dil metal, lingias d'ina regularitat singulara. Il center occupescha ina figura ch'ei nundispiteivlamein in simbol dil sulegl. Culan giubilescha, tonpli ch'en quei mument sesaulza il ver sulegl sur il bass horizont. Tgi che ha purtau quei ornement, ei era della glisch! E sut ils radis dil sulegl matutin semida il bronz en ses mauns en aur, en in veritabel tresor.

L'arrivada dil sulegl porta il risvegl als avdonts della nav. Culan sto festginar de metter a liug sia fibla, sch'el vul buca vegni surprius en siu deletg affonil dall'egliada maldulada de siu contuorn. El valzen d'in pèr respiradas ei tut en pei.

La cuorsa dil flum ha contonschiu ina cuntrada meins selvusa e solitaria. Las largias daventan pli vastas, ed el funs pon ins distinguere la colur pli clara de pastira e terren cultivau. Ils umens han pil mument pauc de far. Els selavan cun aua dil flum, fieran la corda cugl auna ellus undas ustattan a plaz entuorn lur capo. Culan ha fatg per senn, ch'el vegn pertgiraus, mo el senta en quei mument negin talien de scappar. Ils fumegls fidan buca ded el, ni ch'els han in cert respect avon quel che ha attaccau il liun e gauda la favur dil signur. Els ughegian gnanc de dumandar el suenter la derivonza della fibla ch'els vesan tarlischar en sia cuma.

Tut en inagada compara il signur sil lautget de sia casa. El fa quei cun pli bia rueida che quei ch'ins era disaus ded el. Tuts ils tgaus sevolvan encunter la punt dil commando. Tgei eis ei cugl oriental? Nua ha el schau sia tenutta lassia ed indifferenta? Ni para ei mo, ch'el hagi mess en ses moviments enzatgei pesont e solemn?

El dat in segn de s'avischinar.

«Jeu scarpel avon vos egl's mia vestgadira», di el cun vusch seriusa, e ses plaids suonda l'acziun che resplenda dolur e desperaziun.

«Fatem ei morta!»

Dils presents eis ei mo in che sto suporimer cun fadigia in griu de surpresa. El vegn pallids e sto laguoter la spida, ferton ch'ils auters dattan buca d'entellir la minima emozion.

«Fatem ei morta», repeta il patrun. «Languoscha d'ier sera ha rut il cor alla giuvna signura, delicata ch'ell'era e sensibla enviers il rubiesti e crudeivel sco la gelgia enviers la purgina.»

Ei suonda in mument de silenzi.

Lu continuescha il medem cun in tun pli causal:

«Nus mein a riva ella proxima largia e fagein che nus vein buca letgas de schar.»

Detg quei, seretila el en si'avdonza.

Ils famegls sepreparan immediat d'execuir il camond, e Culan sto laguoter sulets l'entira surpresa e la bova de tgisàs e damondas. El mira tut sepiars encunter il liug che zuppenta quella novitat monstrusa e ha de batter cullas larmas. Igl ei in levgiament, ch'el auda la vusch dil capo en quei mument che camonda de metter maun vid las palas. La puntera s'avischina alla riva. Dalla laupia anora desegna il marcadont, nua ch'ils fumegls han de cavar la fossa. Tuts serendan a riva deno el ed ils sclavs, scungirai en lur camon. Ella riva d'in ruver gigant cun treis tschemas anfla Fatem siu liug de ruaus. Cura che la fossa ei preparada, tuorna il capo anavos alla barca. Ils fumegls vesan, co il patrun

sortescha dal local culla bara sin bratsch, co el descenda cun precauziun la scala, e co el surdat la tresta pertadira al survient. El sez suonda. Arrivaus il conduct sper il ruver, vegn la bara tschentada sill'a tiara. Igl ei nuot de veser pli de Fatem, buca ses egl's admirabels, gnanc ina niala de ses cavels. Igl entir tgierp ei enfaschaus, e la fatscha curclada vi cun il vel.

Igl oriental dat in'egliada sur igl ur della fossa e sesnuescha.

«Mei per flurs e verd», camond'el cun tschera svegnida.

Quei daventa cun mauns pleins, ed il brin della tiara semida en in tepi de verdur. Il patrun ed il capo mettan la bara ella fossa. Culan ha salvau enta pugn in puscel flurs ch'el lai suandar. Ils auters suondan siu exempl e sdrappan danovamein, tochen che la bara ei cuvretga de flurs. Igl entiarament procureschan ils fumegls.

«In pèr craps», ordeina il patrun.

Ils fumegls ston ditg sestentar, tochen ch'els anflan alla riva crappa della grondezia giavischada. Vul el ornar la fossa cun tal monument? Strusch, mo impedir ch'ella vegni profanada dallas bestias selvadias. In pèr roms dil ruver cavegliai surenni enzuglian en verd ils fastitgs della tiara, fan nundistinguibels enviers la selva desiarta il liug ch'ensiara la sort d'in human.

«Mei», camonda igl oriental, e culs tgaus in tec davongiu seretilan ses trabants sill'a nav. Culan ei amiez la colonna, e fatschentaus ch'el ei culla tragica de Fatem, survesa el l'occasiun de scappar, l'emprema ch'ei sepresentada cun schi pintga resca, dapi la partenza de Zulsa. In segl ord la retscha, e buc in dils presents fuss staus el cass d'impedir sia fuigia. Cura ch'el sesanfla sill'a nav, camegia il patratg tras siu tgau, memia tard daveras, mo el conceda a sesez, ch'el fuss en quei mument buca staus uerts per ina tala aventura. Ei era l'egliada de Fatem e ses mauns

nunveseivels che retenevan el cun pussonza irresistibla vid la nav de siu tiran.

Quel ei aunc adina leuvi sper il ruver, mond vi e neu, sco sch'ei fuss era per el buca lev de sesparter dalla vischinanza de Fatem.

Tettenina stat el cheu. Sia fatscha ha piars il vel de tristezia, e ses tratgs malizius domineschan cun in accent crudeivel. Tut mo signur e patrun s'avischin'el a sia truppa, inspectond in e l'auter cun egliada perforonta.

El seferma avon Culan. Si'egliada sgola sur la postura giuvenila d'excellenta proporziun, sur la fatscha temeraria cun l'egliada sincera, e croda sigl object tarlischont che para ord la cuma dil montagnard. El va vitier, tila la fibla cun in sdrap ord il cani de cavels e tegn ella en dus dets avon ils egls dil surstau.

«Ina biala fibla», di el beffgiond, «memia biala per fittar la cuma d'in sclav.»

Cun in lassi moviment betta el la custeivladad ellas undas dil Danubi.

«En perschun cun el!»

Ils davos plaids eran drizzai al guardian.

Culan trembla della gretta, mo en vesta a sis umens ha el la grazia de sedumignar. En in dai ha el ils mauns ligiai davos il dies e vid ils peis il sughet frenont. In stausch ed in sbat, ed el sesanfla el camon sper Zacca e Sparc.

Per l'emprema gada vesan ils socis lur camerat a bargir. Els ein stai perdetga de sia preschientscha de spért e sentan, ch'ei sto esser iu mal cun el, ch'el turnava sco sclav. Lur relaziun era stada tochen ussa quella de freida rivalidad. Sil fundament de scuidonza davart dils socis e d'irreproschabla supergia davart de Culan era ei stau nunpusseivel de s'entupar auter ch'en odi e sprez vicendeivel. La dressura dil meinasclavs veva temprau il caprezi e supprimiu il levsenn, mo el medem temps serrau ils cors rivalisonts de dus encounter in cun il sigil della petradad. Lur viver en treis era ina constanta accusa e reproscha, in pitir digl agen discletg ed

in selegrar dil discletg de l'auter. Ei ha duvrau il bancrut moral dil ferm, sinaquei ch'ils fleivels enconuschien en el lur frar. E quella situaziun era scaffida, el mument che Culan schischeva avon ils peis de Zacca e Sparc, singluttond en perfetg abandon.

Zacca, il giuven dils sociis, in mat della vegliadetgna de Culan, mo per debia pli zaclins che lez, cun ina fatscha intelligenta e cavels blonds, ei igl emprem che anfia il plaid.

«Buca bragia, Culan, neve buc, ei vegr franc puspei bien.»

Quels plaids de cor, aunc mai udi en quella societad, augmentan aunc il torrent de larmas dil sventirau.

Sparc ei il vegl de tuts treis ed il grond. El ha cavegls ners ed ina fatscha lada, fermas massialas ed in nas plat. Sia urdadira ha zatgei pacific, sensual e buca snueivel allert. El ha sez de batter cullas larmas, mo sesprova de confortar il cumpogn terrau cun dir e repeter:

«Lai ual, mo lai ual.»

Plaun alla ga secalma Culan. El sesenta levgiaus entras la bargida, senza propri saver de tgei. Er'ei stau la spiarsa della libertad, la privada della fibla, er'ei stau la humiliada de sia persuna avon ils egls dils fumegls u er'ei auter e pli profund che veva tgiemblau en si'olma in schi grond permal? El sez vess fastedi de dir. Cura ch'il carstgaun bragia las larmas digl abandon, lu bragia el buca pervia d'enzatgei, lu bragia el pervia de tut.

Sesalzond dal pertiara sesprov'el de dar a sia persuna ina tenutta adequata. Las larmas ch'el sa buca schigentar, e ch'el ha spons abundontamein, brischan vid sia vesta. Mo il mirar beinvulent de ses camarats mitighescha il barschament e prenda naven il turpetg d'haver scuvretg siu cor.

Enrihius sa mo quel vegr, che arva siu esch, pertgei nua che nuot sortescha, sa era nuot entrar. Culan veva unfriu sia resalva, la loscha

qualitat dil muntagnard, mo arvend il rempar de siu intern, vev'el acquistau l'amicezia.

Ils camarats lain peda a Culan d'anflar sesez. La nav ei denton semessa en moviment, sco quei ch'els sentan. Il temps della perschun ei aschi abundonts, ch'ins sa spetgar, senza ch'ins resenti il mument silenzius per penibels.

«Jeu hai bia de raquintar», ein ils emprems plaids che vegnan sur las levzas dil revegniu. Mo enstagl de raquintar, fa el ina damonda:

«Co veis vus durmiu questa notg?»

Ils socis ein surstai. Vul el tener els pigl asen? Sia fatscha tradescha buca lezza intenziun. Els miran in sin l'auter e queschan.

«Vus veis udiu nuot?» tuorna Culan a dumandar.

Ils dus studegian in mument; quella damonda ei pli concreta. Il grond scrola il tgau e l'auter rispunda:

«Nuot aparti.»

«Lu hai jeu siemian», concluda Culan.

«Raquenta», fa in dils giuvens.

«Fatem ei morta.»

«Morta?» smarveglian omisdus.

«Questa notg.»

«Questa notg?»

Ei dat ina pausa.

«Lu ha ella buca patertgau de nus, cura che siu spért ei sortius»¹², reflectescha il blond, «schiglioc vessen nus stuiu udir in segn.»

«E perquei ch'ell'ei morta, has ti stuiu turnar en cheu?» empiara l'auter.

«Jeu hai in sgarscheivel suspect», di Culan.

«In suspect?» respiran duas vuschs.

«Ch'il marcadont hagi mazzau ella», scutina Culan cun immensa precauziun.

«Nunpusseivel!» excloman ils camerats.

En construcziuns cuortas relata Culan il succidiu. El supprima nuot de quei ch'el ha viu ed observau. Mo ils camerats scrolan lur tgaus:

ch'il tiran hagi mess maun vid de quei ch'el carezava, gliez crein els buc. Culan desista de vuler perschuader, pertgei el vesa, che quei ei nunpusseivel senza numnar in detagl che stat ordeifer la capientscha de ses auditurs.

«Cura che ti vevas il stilet enta maun, catschavas el el pèz dil marcadont e liberavas nus della perschunia», s'exprima Sparc cugl accent de naiva reproscha.

«Lu vivess Fatem, e ti fusses il patrun della nav, e nus tes gidonters», fantisescha l'auter vinavon. Mo el aggiunscha immediat la resalva:

«Sche tschels vessen buca fatg freids nus avon?»

Mazzar?

Culan sesnuescha avon quei plaid monstrus. El sa, ch'el vess buca saviu. Tonaton fatschenta igl aspect designau sia fantasia. El rispunda absents:

«Ti has raschun.»

«Nus stuein encuir de scappar», fa Zacca cun tun resolut. «Tochen ussa vein nus riscau nuot, perquei che nus fidavan buc in de l'auter. Mo ussa che nus essan perina...»

«Jeu sun promts», di Culan. «Veis vus in plan?»

«Nus savein senudar», fa Zacca suenter in mument. «La via dil salvament ei per nus il flum. L'emprema ga che nus vein ils mauns libers dein nus a dies al guardian, sligiein il rentamogn de nos peis cul péz de sia lontscha, ed in segl ell'aua. Jeu less ver, tgi che satiua nus, inaga che nus essan sfundrai ellas undas.»

«Matei», excloma Sparc cun spontana franchezia. «Ed al guardian in pei el tgil, ch'il emblida de mirar, sin tgei vart che nus s'absentein.»

«Tut en uorden», di Culan, mo en siu tun schai ni slontsch ni perschuasiun. Ils socis

¹² Sin tachar el texto mecanografiado correspondiente, el autor ha añadido sobre él una alternativa manuscrita: «cura ch'ella ei semidada en in'umbriva» [cuando se transformó en una sombra].

encorschan quei. «Has ti in meglier plan, sche tschontscha», suppliceschan els.

«Jeu hai buc in meglier», replica Culan, «mo quel cheu vala pauc. Nus spindrein mo la veta niua, e tgei fagein nus cun quella en in desiert? Nus stuein haver armas, silmeins la lontscha dil guardian, e quei ei excaus cun senudar. Insumma stuein nus prender la caschun, sco ella seporscha. Jeu hai enderschi, che nus s'avischineien ad in marau. Forsa ch'ei dat leu ina pusseivladad nunspetgada. Nus stuein denton esser el clar, qual de nus che camonda, qual ch'ei responsabels pil signal d'attacca.»

«Jeu buc», fa il vegl dils socis.

«Jeu era buc», secundescha il giuven.

Culan fa plau de s'annunziar. In nibel de dubi ei sesalzaus davos il frunt dil muntagnard. Han els pinau de far cun el ina? Metter el en moviment, epi far partida cul marcadont? El vegn ad esser precauts.

«Quei stos ti far», di il grond cun tun de bienatsch. L'auter di nuot. Ha el viu il medem nibel sco Culan?

En quei mument dat la nav in zaccogn che betta ils perschuniers in encounter l'auter. Avon ch'els hagien curregiu lur posiziun, sentan els, che la nav ei sefermada.

Lur attenziun ei drizzada sin quei che sepassa sillla puntera. Ils pass s'allontaneschan e tuornan buca pli. Ils umens ein i a riva. Il ramurar monoton dil flum marchescha il tact dil temps che spirescha. La calira digl ault miezdi augmenta la steppadad dil camon. La seit daventa schi recenta, ch'il plidar fa mal; l'aria schi grossa, ch'il lom ha fastedi de respirar. Ei para, ch'ils spérts de resistenza seigien stinschentai.

Tuttenina seballucca Culan. El bintguna culs peis encounter la preit ed aulza la vusch. «Pst», fan ils camerats. Ei vegn puspei silenzi.

Culan teidla cun ureglia gizzada. El sa quei ch'el vuleva saver.

«Nus fussen salvai, sche nus dumignassen ils ligioms», di el cun temperament, «nus essan persuls sillla nav.»

Tschels fan buca risposta, mo il tahegiar carschent lai sminar, ch'ei vegni luvrau conform la proposta.

«Ei va buc», constatescha Zacca cun in schem resignau.

«Nus stuein segidar culs dents», replica il grond denter duas schemidas.

«Tscha, emprova!» fa Culan, seruschnond en direcziun dil plidader.

Suenter stentusa arranschada vegn Sparc de metter en aczju sia dentadira. Mo il terschin che siara las canvialas dil camerat ei schi stentivs, ch'ei para nunpusseivel de reussir enzatgei. Sparc vegn desperaus. Luvrar culs dents senza veser igl object della resistenza ei malempudau. El morda e stila senza plan e calculaziun. Tut en inagada sent'el, ch'ei dat suenter. El veva traplau in cantun dil sughet. Va l'onta anen u anora? El tila semplamein sin bien gartetg quei che duas massialas pon tener. Mo la finala sto ei capitular; ei va buca pli lunsch.

«Aunc inagada», animescha Culan. «Hodai!»

Il sforz communabel finescha cun in zaccud ed in sgrusch. Culan ha ils mauns ch'ein liberai, e l'auter ha in nas sanganont. Quei ei denton in pign accident en vesta agl aspect della libertad. Dus mauns libers han prest sligiau ils ligioms restonts. Ussa sedrezza l'attacca encounter igl esch. El fiug de lur success emblidan els la precauziun. In sdrap communabel basta per metter il davos impediment avon lur peis. Els sederscnan ord lur tauna alla glisch tschorventa dil sulegl. La puntera ei vita, mo la riva...?

Ei drova mo ina solia egliada per veser, che la situaziun ei fatala. Dretg sillla riva ils fumegls allarmai che brauncan lur lontschas; seniester

ina costa greppusa ch'impedescha la sortida; davon els il flum che fa ina storta, prendend agl egl la survesta. Il temps de ponderar ei cuorts, e Culan vegn buc a frida de dir «stei», che ses camerats ein gia sigli el flum, prendend la letga la pli maneivla. Tgei duei el far? il plan che ha camegiau tras siu tgau ei giavinonts e metta sia decisiun sin ballontscha. Mo el ughegia buc. En treis fuss ei stau pusseivel de scappar culla nav, de tener ils fumegls giu da dies, tochen che las undas mettevan ina barriera denter ils novs possessurs ed ils veders. Mo aschia? El lai vegnir maneivel avunda las lontschas, avon ch'el sedecida per in'aventura che resista a siu instinct.

Culan sa senudar, mo per satiuer ses camerats eis el siglius memia tard giud la punt. Inagada ell'aua, piarda el ord vesta ils tgaus de quels che senodan davon el, aschia ch'el sesanfla isolaus e surschaus a sesez. Neu dalla riva rebattan ils grius allarmonts dils fumegls, ed il moviment dil tun lai sminar, ch'els fetschien de pegliar cun quels che senodan. Co dueva quei finir? Ch'ils fumegls eran buc en diember complet, veva Culan observau, e dell'intensitat de lur grir stuev'el concluder, ch'els veglien sussentar enzatgi che sesanfli pli bass sper il flum. La storta nunsurveseivla pudeva zuppar prigulusas surpresas. Igl instinct muenta Culan de senudar ella cuntraria direcziun de tut quei che fladava la preschientscha de ses adversaris. Il flum ei lads en quei liug, ed el sto ditg senudar, tochen ch'el vesa davon el il grep tgietschen della riva seniastra. El tegn schi vitier sco pusseivel della costa greppusa, sperond che tuttenina sepresenti in rom buntadeivel u in tgamin el grep che fetschi pusseivla la sortida. Per l'autra riva eis el daventaus nunveseivels, mo quei ei ina pintga consolazion en vesta al rempar reenviont che setila alla liunga quei ch'igl egl po tscharner. Leuvi savev'el ir a riva e sesurdar, sch'eい mava buc auter; cheu ha ei num puder u negar. Culan

sedrova vinavon, mo el senta il maun pesont della stauncludad e setschentar sur sia membra. La nauscha curontina veva priu a siu tgierp in ton de sia resistenza. Fuss el aunc habels de traversar il flum? El ughegia buca de rispunder. Davon el fan las undas in sefultschem agitau che damonda si'entira attenziun. Avon ch'el vegni d'untgir, eis el tschaffaus dal catsch e bess encunter igl impediment nunveseivel. Il tschallat dellas auas returnontas inundeschan siu tgau, mo ses mauns han palpau zatgei massiv. El setegn, setil'anavon, sedrova culla forza dil negont e senta sut il tgierp il ferm sustegn dil grep. El sesanfla sin in baun de crap che lubescha ad el de pussar, salvond il tgau ord l'aua. Ei va in mument, avon ch'el seigi dil tuttafatg patrun de ses senns. Pér lu vegn el de surver la situaziun. El ei senudaus in grond tschancun, pli lunsch che quei ch'el carteva. La nav digl oriental ves'el buca pli; ella resta davos igl anghel della storta. Mo visavi a siu post dat ei auter de mirar: in marighel camonas per liung della riva e navs e navetas chestattan e semovan sur la fuostga surfatscha dil flum. Nua ein ses camerats? El po mirar schi stagn sco el vul sillas auas tilontas, el observa nuot de quei che vess semeglientscha cun tgau e bratscha d'in senudader. Sch'eい han teniu da l'autra vart, ein els capitai ella regiun populada, e sch'igl allarm dils fumegls ei arrivaus a temps, han ins pescau els pigl oriental. L'atgna situaziun ei denton aschi pauc favoreivla, ch'el ha buca peda de star mal per els. De senudar vinavon sestermenta el, de turnar anavos eis ei nunpusseivel muort il catsch dellas auas, e star el liug davent'el baul u tard l'unfrenda dil flum. La veta de sclav, aschi abominada, obtegn en quella glisch igl aspect d'ina grazia. Co fuss ei, sch'eい gress e targess l'attenziun dils avdonts de tschella riva sin il tierz dils fugitivs? La veta schass ins ad el la veta! Quei ei gie tut! Culan entscheiva a clamar, a smenar il maun ch'ei de libertad, a rugar, ch'ins vegni per el e salvi el per

siu patrun. Mo la distanza ei memia gronda, la ramur dil flum memia allerta, siu post memia discrets, per ch'ins observassi siu segn. Las navettas ch'eran s'avanzadas enviers igl ault dil flum, ellas vegnan buca pli datier, anzi ellas s'allontaneschan pli e pli e svaneschan el verd umbrival della riva. Sch'igl allarm dils fumegls e digl oriental vevan mess elllas en moviment, sche savev'el concluder, ch'ins hagi dau il tierz per piars. Decuraschau lai el curdar il bratsch e batta culla tentaziun de schar curdar la bratscha insumma. Las undas che termaglian entuorn siu tgierp havessen pinau per el in lom letg, e tutta pitgira havess ina fin.

En quei mument contonscha in sun human si'ureglia. Eis ei la mumma che cloma, eis ei Durana u Turac? L'anguoscha della mort veva giavinau avon siu spért quellas persunas, las sulettas che vessen bargiu de sia sort. El aulza il tgau ed ei para ad el, ch'in'umbriva setschenti sur sia totona. Uss aud'el claramein vusch de carstgauns davos siu dies. Cun tut la precauziun ch'ei necessaria en sia situaziun mein'el il tgau. In griu de surpresa metscha sur sias levzas: Ina barca!

Ils remaders han observau el e diregian lur vehichel en sia direcziun. Ils dattan d'entellir, ch'els sappien pervia dil turnighel dell'aua buca vegnir pli datier. Culan rispunda cun in segn de capientscha e seleischna ell'aua. Cura ch'el vegn alla surfatscha, ha el de far mo paucs tratgs per contonscher la barca. Nua ch'el s'audi, empiaran ins el, inagada ch'el ei alzaus sur la spunda. Il muossa en direcziun dil flum, ed il patrun della barca dat il segn a ses remaders de continuar. Il sentiment ded esser salvaus sliglia la tensiun ed enzuglia il giuven en in sien de svaniment. El ni vesa ni auda ed empiara buca suenter, a tgi ch'el hagi d'engraziar siu salvament. El viva e respira, e pér cura ch'el vegn zaccudius allerta, davent'el pertscharts ch'el ei en auters mauns ch'en quels digl oriental.

Nua sesanfla el? Il mund para ded esser midaus. Navs e barcas entuorn ed entuorn, e leu nua ch'el encureva la selva, in migliac casas cun vias e traffic. In vitg de quella fuorma, cun baghetgs de crap quaders e rasai, vev'el aunc mai viu. Franc il marcau, dil qual il navadur veva raschunau!

Culan fruscha ils egls e mira e smarveglia. Mo ses accumpignaders lain buca temps ad el de guder la sensaziun. Igl ei sefatg sera, ed els festginan ded ir per lur fatg. Culan suonda. Havend tschentau il pei sin tiara franca, sto el dar in'egliada anavos. Il ei surstaus de veser dus flums, sper quel dal qual els ein sorti aunc in auter che desegna ina lada penda glischonta el funs dil horizont.

«Qual de quels meina alla mar de Tauris?» sedamonda el tut ded ault, senza vuler plidentar enzatgi.

«L'auter», rispunda il vegl dils umens, mussond cul maun enviers igl allontanau.

«E quel cheu?» fa Culan vinavon.

«Encunter la muntogna.»

Leu sesbassa ual il sulegl en fuostga rendida. Culan ha capiu, ch'el sesanfla sper in flum lateral, e ch'el ha midau direcziun. Ded ir vinavon suenter quel, vegness el pli maneivel de sia patria, forsa alla mar dils Etrusc? Mo il flum meina gie enviers la muntogna...? El sto ir vinavon per buca arglinar ses empaladers. El vesa buca la glieud che semova sur las vias de sulada, chestattan e miran cun bucca rienta suenter il remarcabel arrivont. Pil mument sto el concentrar ses patratgs sil pli maneivel. Tgi ein ils umens che han salvau ad el la veta, e nua meina la via ch'els muossan ad el? Igl ei mo treis, e de quels para quel che ha plidau cun el il menader. Lur demanonza sedistinguia de quella dils fumegls digl oriental, mo tradescha tuttina la condiziun ligiada de subalterns. Culan ei memia spossaus per in'acziun ded atgna iniziativa e suonda senza resistenza la voluntad

jastra. Ed el ei leds, cura ch'ils umens seferman avon in portal e dattan d'entellir ad el d'entrar. Ei va tras in pierti purtaus da colonnas, sepiarda en stgirs zulers e finescha en ina vasta sala cun tgamin.

Igl um ch'era sedistinguius per capo della gruppia, entra cun in bufatg retard. Denton ein ils auters dus seplaccai entuorn la meisa de crap e schau sentir il giuven targlinont, ch'el astgi far il medem.

Ina serva sils onns tschenta la tschavera sin meisa, e fa sco ils auters e maglia. Igl ei tut niev per el, il parlet de bronz ed ils tschaduns, il paun dultschin e la bugliarsa caulda che senoda egl ieli. Mo el ha fom e selai buca stermentar ni dellas egliadas surstadas dils dentuorn ni dellas sbarschadas vid lieunga e tschiel della bucca. Finida la tratga principala, survescha la serva in canaster cun fretgs. Ils dus umens ch'ein entrai cun Culan fan cuort e s'absentan. Il pli vegl resta, e Culan sedistanziescha dal canaster, cura ch'el ei vits. Zatgei aschi delicat sco fics verds vev'el aunc mai s'imaginau ch'ei dessi. En siu deletg survesa el l'entrada d'ina nova persuna.

Pér cura ch'il tierz dils umens sesaulza, indicond sia partenza, davent'el pertscharts della preschientscha dil niev. Ina svelta egliada basta a Culan per saver ch'igl ei il patrun. El seglia en pei e sesprova de prender ina posiziun de respect enviers il donatur d'ina schi preziosa tschavera. Quel sto supprimer in surrir e muossa ad el de seser. El sez prenda post da l'autra vart della meisa. Culan sto mirar sin quei bellezia um giuven, e pli ch'el mira e di che la tema svanescha dond liug ad ina spontana confidanza.

«Mes fumegls han pescau tei ord il Danubi, turnond anavos d'in viadi de fatschenta», entscheiva il signur. «Casualidad, ch'els han teniu della vart dil grep (els vevan prescha) schiglioc prefereschan ins l'autra riva ch'ei pli dumiaстia e migeivla, e lu miu bien mat, fusses ti staus piars.»

Culan dat il tgau confirmond. La serva tschenta in candalier de bronz sillia meisa ed invid'il tizun vid il fiug dil tgamin.

«Ti eis in scappau?» di igl um giuven per in accent pli serius; ses egls ruassavan sur las canvialas de Culan.

«Gie», rispunda quel, mettend in maun sur l'auter.

«Has giu in nausch patrun?» examinesch'el vinavon.

Culan confirmscha.

«Co ha el num?»

«Jeu sai buc», replica Culan precaut.

«Mo ti sas designar sia cumparsa, sia nav e sia glieud? Jeu enconuschel ils biars marcadonts dil Danubi, en special quels dil bronz. Bein in dils ezs er'ei?»

Culan dat il tgau.

«Eis ei buc in oriental cun ina biala femna, in Grec meglier detg, cun ina gronda nav ed in trop fumegls?»

Culan sbassa l'egliada; sche mo igl examen fuss finius!

«In um sil meglier, in bi um, sch'ins vul; adina accumpignaus da siu tgaun, adina de bucca rienta...?»

Culan ha plantau ils mauns sidavon alla fatscha, sco sch'el vess ferm de studegiar. Per fortuna ei la glisch munglusa, schiglioc stuess l'auter s'encorscher ch'el trembla.

«Ei dat secapescha aunc biars auters» s'incerescha il giuven signur suenter ina pauza. «Eis ei forsa in um gries cun in'urida sillia vesta e cavels sblihi? Fuss in soci de l'auter; mo stai, quel ei gie vargaus ier en damaun sper cheu vi! Franc eis ti scappaus da lez?»

Quella ga scrola Culan il tgau cun vehemenza.

«Basta», fa il signur, vegrind buca perderts ord il silenzi de siu visvi. «La lescha ordeina, ch'il sclav scappau seigi de remetter a siu patrun; mo sch'ins sa buc a tgi? Per aschiditg ei

igl anflau la proprietad digl anflader. Capeschas, tgei che quei monta?»

Culan dat il tgau cun promtezia. Ses egls tarlischan e ruauissan cun admiraziun silla fatscha dil niev patrun ch'ei mo per paucas stads pli vegl ch'el sez. El queta de veser en quels tratgs beinformai in'aparti semegliadetgna, mo el sa buca metter a casa cun tgi.

«Miu bab ch'avdescha ella cuntrada dellas minas, pli ault sper il flum, sa duvrar de quellas forzas», di il signur, contemplond la bratscha gnarvusa dil luvrer anflau. «Damaun marvegl va ina galera cun zinn dal flum si; cun quella tarmettel jeu tei. De tut igl auter vegnan ins ad instruir tei el liug.» El sesaulza dal baun sco per segn che l'audienza seigi finida. Mo Culan ha ina damonda silla lieunga. Memia tard de supprimer ella:

«Tgei ei quei zinn?» vegn ei sur sias levzas.

Il signur surstat de tonta naivedad. Mo el vesa els egls digl emparader memia ardent interess per dubitar de si'intelligenza.

«Zinn ei ina materia sco gl'irom, e la mischeida de l'in cun l'auter dat il bronz.»

«Jeu hai cartiu, ch'il bronz vegni cavaus ord la tiara», fa Culan.

«Nua ei tia patria, che ti empiaras aschia?» remarchescha il patrun surriend.

«Mia patria?» Culan vegn en fatalitat. Tgei sa quel jester far cul num de Crcstaulta? Tgei cul Rein e la cuntrada dils lags?»

«Dallas alps», di el finalmein, sedeliberonc digl embrugl.

«Quei hai jeu sminau de tiu lungatg», observa l'auter cun capientscha. «Lu has ti aunc mai viu ina mina ed in fuorn, forsa aunc mai giu enta maun in object de bronz?»

«Tier nus san ins aunc buca novas dil bronz», confirmescha il Ret; «mo dacuort hai jeu giu enta maun ina bellezia fibla cun tgau ciselau...»

«Donn, che ti sas buca mussar ella!» excloma il signur. «Nus fabricein las pli bialas fiblas de tut il mund. Sche ti eis diligent ed inschignus, sas ti emprender enzatgei els luvratoris de miu bab.»

Culan ei cuntents. Igl aspect de vegnir en contact cul bronz e culs misteris de sia fabricaziun fan emblidar el, ch'el ei in sclav.

L'autra damaun empren el d'encunescher, tgei che zinn ei, e tgei che sezuppa davos il plaid «galera». El astga gidar cargar las travs de metal ella nav, e suenter che quei ei fatg, ed il marcau ed il giuven signur ord vesta, vegn ei era dau caschun ad el de remar el tact dil marti. Il viadi cuoza treis dis, ed avon ch'el vesi la tiara dell'empermischun, ha el fatg l'experienza, ch'il bi dil mund sappi buca depender mo dil bronz.

Dasperas ha el enderschiu enqual fatg e connex ch'ein buns de sclarir in ton dil niev ed intransparent. Il marcau ch'els han baudunau senumna Sirmin; il flum che porta la galera enviers la muntogna ei il Sava. Il giuven signur ei il fegl de Bor, in dils pussents denter ils magnats dil bronz. Mo era lez ei mo in survient d'in pli pussent, de Lasos, il retg dils Illiriers, ch'ei il signur e patrun de tuts ils avdons e dils scazis della tiara. La galera auda buca mo a Bor persuls, mobein alla societat d'exploitaders e fabricants che dominescha igl entir process industrial della cuntrada. Ei detti plirs loghens de minieras sper il Sava, quei de lur mira senumni Ulmar e seigi il pli impurtont de tuts. Il zinn stoppi vegnir retratgs d'ina regiun pli bassa e fetschi in grond viadi, avon ch'el arrivi els loghens dil bronz. Pertgei ch'il zinn stoppi ir encounter agl irom e buc il contrari, quei che fuss els egls de Culan pli pratic en vesta alla direcziun dil flum, vegn el buca d'endriescher, essend ch'el sto prender en pasch cun quei che contonscha si'ureglia ord il complex de raschienis jasters. Mo en siu tgau vegnan ils patratgs filai vinavon, ed ord la tocca de discuors interruts combinescha siu spért igl

aspect arrundau dil niev mund. Tonaton porta l'arrivada ad Ulmar aunc avunda surpresas e setrumpadas al mat de Crestaulta.

Gia il liug sez mutta en comparegl cun quei ch'el s'imaginava ina disillusiu. Sch'el spetgava de veser in marcau sco Sirmin, cun vias de sulada ed arcadas cun colonnas sidavon allas casas, sche fuv'el enganaus; sch'el veva cartiu d'anflar in cuvel muntagnard della cumparsa de Crestaulta e Crapfess, medemamein. Ulmar ei in marcau senza fatscha, ina rimmada de baitas d'arschella sper camonas de lenn ed edifecis de crap. Tut ei ner e malpareivel, e l'aria suera de fem e cotgel. Il liug sez schai ella planira, mo el funs della vart sesaulzan tschemas selvasas. Da leu dariva la lenna per far in tanien fem e carteivel era la crappa che cuntegn igl irom. Cun quellas reflexiuns ed in presentiment pauc bien descenda Culan dalla galera.

Cun bia canera e sestuschem succeda la scargada della vitgira. Mauns che tonschan e mauns che prendan s'entuapan e sebrattan, tochen ch'in respir liberont d'ina vart e da l'autra confirmescha la lavour fatga. La persuna vegn ignorada en vesta alla materia. Culan vegn stuschaus da dretg a seniester, complimentaus orda peis en tut la scala dils tuns, de maniera ch'el vess saviu fugir tschien ga avon ina. El vess buca saviu nua, perquei eis el aunc cheu, cura ch'il capitani della galera seregorda de s'existenza. Culan observa, ch'ei va ina suagliada sur la fatscha ruha dil marinari, anflond el senza liungas retschercas quel ch'el veva emblidau. El muossa ad el de vegnir e diregia siu confidau vitier in tschuppel umens chestattan trafficond entuorn in magasin aviert. Tochen che Culan sto star botta allas egliadas inspectontas dils nunimpurtonts, plidenta il capitani il cau della grappa. Quei cuoza in pign mument, e senza pli bia ceremonias ha Culan midau patrun. Ils umens continueschan lur traffic, e Culan sa spetgar. El senta, ch'el dumbra pauc els egls

de quels jasters, e quei sentiment fa bunamein pli mal ad el ch'ils ligioms digl oriental. El vess saviu spetgar aunc pli ditg, sch'in eveniment nunprevediu vess buca zaccuoss ils umens ord lur confar lungurus. Davos la baracca vi meina ina via. Culan ha giu caschun da siu post anora de contemplar il vegnir e vargar de glieud e menadiras ed ha divinai, ch'ei retracti d'ina veina inpuronta de traffic denter il marcau e las minieras. Tuttenina rebatta neu da leu in spitachel allarmont. Grius e gibels ed il fraccass rumplanont de rodas fan sminar in accident cun ina menadira. Per Culan ei la vesta impedita muort il baghetg che stat sidavon. Vesend el denton, ch'ils umens fatschentai interrumpan lur lavour per cuorer en direcziun dil signal de malura, ughegia er'el de far il medem. El vegn gest a temps per veser, co in migliac glieud sescrasa avon in pèr bos sespuentai.

Il prighel ei vargaus el mument ch'il carpient ei derschs cullas rodas ensi, frenond da miervi il pass dils animals tementai. El proxim mument reussesch'ei als umens dil magasin ed ad auters ch'ein dai neutier de tschappar ils malempudai rampuns. Mo il mal ei fatgs: igl empalader schai ella puorla senza schientscha! Auters ein mitschai culla tema e sdreinan bunamein la glieud dil succuors en lur fuigia desperada. Ina giuvna en toga melna tila suenter ella sia mumma e sederscha aunc adina giblond cun sia custeivla annexa el schurmetg dil magasin. Culan sto untgir ord via per buca riscar ina botscha.

El gidass nua ch'igl ei il grond basegs, mo sco jester ughegia el buca de s'avischinar al liug de disgrazia, tonpli ch'igl ei già auters che circumdattan il sventirau. Tonaton ha el buca lartg de star eri. Mond vidaneu sco in ch'ei malperina cun sesez, croda siu egl sin in object tarlischont che schai ella puorla. El sestorscha ed aulza si da plaun ina fibla de bronz. Tgi che ha piars ella, ei prest divinai! El ha giu fatg dus

pass en quella direcziun, ch'el seferma surstaus. Ina fibla sco quella... exact la medema? Siu cor dat in zaccogn. Vulcan ils dieus recompensar el per la malgiustia digl oriental? El examinescha siu contuorn cun eglida fugitiva. Negin che ha observau sia scoperta. El stat per commetter ina prigulosa ortgadad, che la giuvna en toga melna compara avon l'entrada dil magasin. Il moviment de siu maun e l'egliada encurenta din avunda per quel che tegn in object anflau enta pugn. Culan senta il tgietschen a montar en sia fatscha. In amen targlina el indecidius. Mo lu fa el quei ch'el sa buca schar. Il maun culla fibla sesaulza, ils pass sedrezzan enviers la persuna ch'enquera.

«Oh, mia fibla!» excloma la giuvna, observond Culan.

«Jeu hai ual priu ella si da plaun», di lez cun gl'accent satisfatg dil recli anflader.

La matta en mellen dat in'egliada engrazieivla sil giuven, muossa ina fatscha surrienta, e tuorna en prescha danunder ch'ell'ei vegrinda. Culan mira suenter all'appariziun amureivla, sco sch'el less retener siu aspect. Tgi ei quella matta?

En quei mument tuorna igl um anavos, il qual nus vein priu pil cau della grappa dil magasin, surschond quei ch'ei aunc de far el liug dil discleterg a persunas meins impurtontas. El varga sperasvi a Culan, senza far stem ded el, e serenda el magasin. Cuort sissu compar'el cun las duas femnas davon l'entrada. Siu far e plidar resplenda respect ed attenziun. Cura ch'ellas s'allontaneschan, pegliond en bratsch ina a l'autra, fa igl um ina profonda reverenza.

«Quella dama giuvna ei la feglia de Bor», concluda Culan, ed en siu spért compareglia el la fatscha della giuvna cun quella dil giuven de Sirmín, encurend ils tratgs communabels de fargliuns. Il resultat cuntenta buca dil tut. E tonaton, pli ch'el studegia e pli enconuschents ch'els paran, pli communabels cun ina fatscha...

Oh! Eis el staus tschocs! Ei buc era la fibla la medema?

Culan ha entschiet a cuorer. Igl um avon il magasin vegn attents de siu moviment. El smeina la bratscha, e cu quei fretga buc, entscheiv'el a grir, sigliend vidaneu sco in paster en pitgiras. Mo Culan metscha sper el vi e varga en direcziun dellas femnas sabsentontas. L'auter cuora suenter, temend forsa dapli che mo la sperdita d'in sclav.

«Fatem!» cloma Culan, sco sch'el less sussenttar in succuors nunveseivel.

Quei plaid ha daveras in remarcabel effect. Las duas femnas meinan ils tgaus e sefeman; il persequitader cala de grir e freina il sbargat. Tut a buffond, cun fatscha cotschnida, stat Culan avon las personas jasteras.

«Enconuscheis vus Fatem?» empiara el cun vusch vibronta.

«Tgei selubeschha il'sclav?» replica la dama rubigliond il frunt.

«Quei ei quel che ha anflau mia fibla», remarca la giuvna.

«E lu?» fa l'autra.

«Fatem veva la medema fibla», di Culan, nunsavend co s'explicar.

«Ti has viu la fibia de Fatem!» excloma ussa la dama cun carschent interess.

Culan savess giubilar, udend la risposta ch'el dubitava. En siu tgau van ils patratgs insarin sco en in furmicler. Cun stenta vegn el de tschaffar il fil interrutt.

«Gie», fa el, «mo quei tgaun d'in oriental ei ius a mi cun ella.»

«Co numnas ti il signur de Fatem?» reproscha la signura.

«Jeu sai buc», balbegia Culan tementaus, «mo jeu hai in horribel suspect...»

«Tgi eis ti insumma?» di la dama cun accent irritau.

En quei mument ei igl um dil magasin daus neutier.

«Sch'il sclav ei mulestus, sche veis vus mo de dir», declara el cun promtezia servila.

La signura pesenta il cantun de siu pluvial cun losch moviment.

«Tgei ha quel de dir a mi?»

Il fumegl scrola il tgau e tschentia sia braunca sillia schuiala de Culan. Quel senta ch'el ei piars, sch'el vegn buca de far capir. Instinctivamein cro'del en schanuglias, e sur sias levzas metschan sco in griu ord il cor ils plaids decisivs:

«Fatem ei morta!»

Las duas femnas dattan in gibel de snuezi. Ellas vulan plidar, mo lur tschontscha vegn stinschentada dal singlut. Culan vegn tschappaus ella totona d'in maun vigurus ed alzaus ord tiara.

«Tgei has ti detg?» streンbla la vusch dil fumegl.

«Fatem ei morta», repeta Culan cun in tun aschi franc, ch'il singlut dellas duas femnas semida sil fiat en in bargir eclatont.

In mument pli tard sesanflan tuts quater ella stanza d'in palast en fatscha a Bor. Il fumegl ha prest explicau quei ch'el sa e vegn relaschaus. Ussa vegn Culan en roda.

El resda de sia fruntada cugl oriental a Zulsa, dil til della caravana sillia via de mesanotg, d'in liug sper il Danubi, nua ch'els seigien s'embarcai, mintga patrun sin si'atgna nav; leu hagi el viu Fatem per l'empremaga. Co els seigien viagiai igl interval de duas glinas sur il flum, senza saver in de l'auter dapli ch'il fatg de lur existenza, tochen ch'il schabettg cul liun hagi fatg cruschar lur vias. El hagi ferend la lontscha salvau la veta a Fatem; quella hagi per renconuschientscha regalau ad el ina fibla, precis la medema sco quella ch'el hagi anflau avon in mument.

Tochen cheu ein ils plaids vegni senza fastedi sur sia lieunga, mo el suandont sto el laguoter pli stedi la spida. Vesend el, tgei efect ch'els fan sin ses auditurs, giavischass el de mai haver plidau. Ferton che las femnas dattan lartg

allas larmas retenidas, semuossan sillia fatscha dil signur ils segns d'in prigulus urezi.

«Quescha, manzeser!» grescha el irritau, curdond el plaid a Culan. «Buca sun pli, ni ch'il tschurvi dil sclav profanescha las preits de quella stanza!»

A Culan vegn ei stgir avon ils egls. Memia tard davent'el pertscharts, ch'ei vessi duvrau schuialas pli ladas che quellas d'in sclav per purtar ella casa d'in magnat de bronz ina schi pesonta nuviala. Ei vegn quiet en la sala; perfin il bargir dellas femnas ei sefermaus, e mo ils pass alterai de Bor rebattan el silenzi. Tuttenina stat el cun ina lontscha avon Culan.

«Neu!» camonda ei.

Culan suonda seo in ch'ei truaus alla mort. Arrivai el liber seferma il signur, designond cul maun ina plonta el funs dil curtgin. Tunschend la lontscha a Culan, di el cul tun supprimiu de gretta e dolur:

«Il sclav che ha tuc il liun, fallescha buc il best de quella plonta?»

Quel ei schi surstaus e tementaus, ch'el drova in mument per capir il camond. Mo lu capesch'el era la smanatscha che schai davos ei. Il sentiment, ch'ei mondi per veta u mort, leventa ils spérts umbrivai. El pesenta la lontscha e calculescha la distanza. Lunsch avunda! El fa in pèr pass enviers la mira designada, senza che l'auter protesti. Ussa! La lontscha ei già sortida da siu maun e tgula tras l'aria. Tec! Bor fa in pèr pass anavon.

«Aunc inaga», fa el cun tun midau.

Culan va per l'arma e repeta l'emprova. Il resultat ei il medem.

«Ei basta», di il magnat cun egls humids. «Neu!»

Il di s'enclinont vesa la barca privata de Bor a filond sur il Sava cul catsch dellas undas. Treis remaders procuran il necessari, ferton ch'in um ed in giuven sesan in sper l'auter en tgeua meditaziun, Culan ei strusch d'encunescher

en siu niev vestgiu, e sch'ins savess buca dedauter, prendess ins il pèr per bab e fegl. Bor ei daventaus cartents e raschuneivels, e la malaveta per Fatem fa ch'el respecta il pertader de sias davosas novas. Culan sto risdar e turnar a risdar, e mintga plaid che risguarda la defuncta cula sco balsam sur il cor blessau d'in bab. Sulettamein pigl oriental, il schiender ch'el ha sez elegiu per sia feglia, s'oppona el d'acceptar l'opiniun de Culan.

«Fatem ei morta della tema», di el cun perschuschiun; «jeu sai buca crer zatgei auter.»

Mo s'avischinond la barca al mercau de Sirmin, davent'el pli reservaus cun siu pareri. Sche sia idea era gesta, lu anflav'el igl oriental en casa de siu fegl. Tenor las indicaziuns de Culan stueva quel haver contonschiu il mercau egl interval de quels dis.

Igl ei notg, cura ch'els van a riva. La casa dil giuven Bor sepresenta al arrivonts en profund ruaus.

«Cheu san ins de nuot», marmugna Bor, spluntond ella porta. Il giuven ei daveraus surstaus della viseta nunspetgada. Cura ch'el auda il pertgei, sefier'el singlutond en bratscha de siu bab:

«Jeu hai siemau buca bien.»

Encurend la fatscha dil sclav, continuescha el:

«La sera avon che quel arrivi hai jeu viu Fatem a mond sur igl ur d'ina barca; Thalos seseva sin l'autra spunda, salvond la cunterpeisa. Tuttenina sesbassa in'evla sur lur tgaus; igl um seglia en pei, la barca cupetga e Fatem ei svanida.

Las larmas suprendan el danovamein. Mo lu sevolv'el encunter Culan:

«Pertgei has ti buca concediu, che ti seigies de Thalos, cura che jeu hai plidau d'in Grec cun ina biala femna?»

«Savav'jeu, che ti eras il frar?» replica Culan; «e lu hai jeu temiu, che ti remetties il sclav els mauns de siu patrun.»

«Ti prendas Thalos per in assassin?»

«Jeu sun il davos che hai viu en fatscha a Fatem, avon che Thalos annunzi sia mort; si'egliada resplendeva deletg de viver e buca agonia de mort.»

«Pertgei duess Thalos haver mazzau sia spusa?»

«Jeu hai udiu in tun sillla scala che ha pariu a mi sco in schem.»

«Jeu manegel buca quei...»

En quei mument croda Bor el raschieni:

«Cura che nus havein anflau la bara de Fatem, vi jeu dir a vus pertgei.»

La notg passa cun preparaziuns pil viadi. Cull'alva dil di banduna ina pintga galera il port de Sirmin en direcziun dil Danubi. Culan sesanfla en cumpignia de Bor e siu fegl e gauda ils privilegis d'in hosp. El ei il sulet ch'enconuscha il liug de lur mira. El crei d'anflar el senza breigia, mo ei va buca ditg, ch'el sto reveder si'opiniun. La contrada che sepresenta per liung dil Danubi ha el aunc mai viu. El sto dumandar ils fumegls ch'ein stai ses spindraders, sch'il grep tgietschen hagi aunc de vegnir. Entuorn miezdi contonschan els in vitg de pescadurs. Bor e siu fegl van a riva cun ina navetta. Denton ha Culan temps de studegiar il contuorn. Finfatg, igl ei il grep tgietschen che camegia neu da l'autra riva. El enquera il baun ch'ha salvau ad el la veta; mo la distanza ei memia gronda per distinguere detagls. Tuttenina sto el patertgar a ses camerats. Forsa ein els sfundrai e negai ual en quel liug, nua ch'el s'anfla en quei mument sauns e salvs. In sentiment devozius surpren il giuven, e senza far stem dils dentuorn semett'el en schanuglias ed engrazia al bien spért della glisch pil miraculus salvament. Inagada ch'el posseda zatgei da valur, vul el purtar in'unfrenda a quei esser buntadeivel.

Mo cu vegn il sclav ella situaziun de posseder enzatgei? Culan pertratga dils bos che vegnan unfri a Crestaulta e seturpegia da sia pupira. Mo en siu cor seforma in propiest ch'el porscha sco in matg de flurs als dieus ch'el adura: de restar della glisch, clars e sereins sco ils radis dil sulegl!

Denton ein ils signurs de retuorn. Lur tscheras ein stgiras e pensivas. Cura ch'ils remaders ein stagn fatschentai e las palas tschallattan el tact, drezza Bor il plaid a Culan:

«Thalos ei gia vargaus avon tschun dis; el ha encuretg de brattar nav culs pescadurs, mo igl ei buca reussiu.»

Ei dat ina pausa. La conclusiun ei schi palpabla, ch'ei drova buca plaids. Suenter in mument ughegia Culan de dumandar:

«Han ins detg nuot de sclavs ch'ein fugi?»

«De dus ch'ein senudai a riva e sesurdai e d'in tierz ch'ei negaus? Bein de quei han ins raschunau. Mo de Fatem savevan ins nuot. Thalos ei vegnius a pei en lur vitg, aschia ch'els han viu sia nav mo dalunsch.»

Culan sa avunda. El veva buca spetgau de ses camerats in sforz pli gagliard.

Da cheu naven sto el purtar persuls il quita per l'orientaziun. La riva ei monotona, e contas ga queta el de veser in ruver gigant cun treis tschemas; mo igl ei buca quel ch'umbrivescha la fossa de Fatem. Ei vegn sera e notg, senza ch'els hagien contonschiu la mira desiderada. Cull'alva dil di semovan las palas, e la galera varga speras ora a novas contradas. Finalmein presenta la riva in contuorn che fa endament il maletg ch'ei imprimius ella memoria de Culan. Tonaton eis ei buca quel, pertgei il ruver stat buc el liug ch'el s'auda, ed ella mar de feglia verda sedistingua buc ina tschema ord tschella. Cura ch'els ein quasi vargai, dat Culan in'egliada anavos, e pren mira, igl aspect ei in auter. La plonta la pli avanzada encunter la prada sedistingua dagl uaul davos dies ed ha tuttenina treis tschemas. El mira pli stagn ed observa

in alzament el plaun sidavon: il crap fossa de Fatem!

«Stei», tuna siu avis. Tuts ils tgaus sevolvan enviers il plidader.

«Nus essan el liug», di el, mussond cul maun ella direcziun dil ruver.

«Eis segirs?» empiara Bor cun fatscha svegnida. Culan dat il tgau. Tgeuamein vegn la galera dirigida entuorn ed avischinada al liug indicau. La navetta meina ils umens dispensabels a riva. Cura che tut ei promt e pinau, semetta il til en moviment enviers il ruver. Culan ordavon. Eis ei il liug encuretg? Daveras, mo zatgei e buc a siu senn!

Culan vegn buca d'exprimer quei ch'el suspecta, che la risposta succeda neu dalla selva.

«Il liun!»

Ils umens han griu il plaid sco ord ina bucca, e la rueida de tontas vuschs ha tementau igl animal. In amen stulescha el el verd dil spessom; lu sfracca ei roma en in auter liug. Ils umens han brancau lurs armas e spetgan cun flad reteniu. Cheu streンbla la tiara de pass galoppants, in tozzel lontschas tgulan tras l'aria, gibels de carstgauns semischeidan cul burlir d'ina creatira moribunda.

«Il liun de Fatem!» di Culan cun fatscha pallida. Ella rueida giubilonta sepiardan ses plaids. Mo cura ch'ins dumbra las blessuras digl animal terrau, observan ins ch'il diember de lezzas corrispunda buca cun quel dallas lontschas.

«Il liun era blessaus», constatescha in dils umens.

En quei mument senta Culan in maun a setschentar sur sia schuiaia. Igl ei Bor. Sia fatscha resplenda ina profunda commoziun.

«Neu», fa el.

Avon la fossa de Fatem seferman els. Els ein persuls; ils auters fan aunc adina rudi entuorn la preda imposanta.

«Ussa sai jeu tut», di Bor cun tun resignau. «Fatem stueva murir. Ils dieus vevan destinau aschia. Els han tarmess in liun per accumplenir sia sort. Ti has dustau ella, l'auter ha cumpleniu ella. Jeu drovel buca arver la fossa de Fatem per saver, ch'ella porta la blessura dil stilet de Thalos.»

El fa ina pausa. Culan observa entuorn sia bucca in tratg de petradad.

«Tia bunaveglia mereta in premi, era sch'ella ha buca saviu retener il maun dils dieus. Vul ti che jeu turnenti tei en tia patria?»

Culan ponderescha in batterdegl.

«Jeu less star cun tei, tochen che jeu hai empriu il mistregn dil bronz.»

«Quei astgas ti», rispunda Bor.

«Tochen ch'igl ei daventau giustia cugl oriental.»

«Lez vesein nus buca pli», replica Bor cun tun pensiv. Mo ils davos plaids de Culan han luentau dil tuttafatg il glatsch de siu cor. El embratscha il giuven cun egls larmonts:

«Jeu vi salvar tei sco in agen fegl.»



Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

www.revistahelice.com

ISSN: 1887-2905